

Rodrigo Cássio Oliveira

RAZÃO em TRANSE

O BARROCO E O CINEMA DE GLAUBER ROCHA



De certa forma, tal como a coerência entre ética e estética que Glauber Rocha buscou incansavelmente, *Razão em transe* obedece ao pressuposto de adequação entre o tema e o tratamento dele. Tanto em Glauber Rocha como em Rodrigo Cássio Oliveira, o Brasil e a América Latina são configurações enigmáticas, de difícil penetração e entendimento, avessas a qualquer intento de simplificação, o que justifica e legitima a trajetória labiríntica, barroca, de ambos os autores. Seguindo os rastros de Glauber Rocha, Rodrigo chega ao centro desse labirinto: a defasagem como produtividade, ou o aspecto positivo da modernização, que é sempre tortuosa e enviesada no país assim como no continente. A defasagem da modernização latino-americana é também o espaço da engenhosidade barroca - el ingenio -, para onde confluem diferentes espaço-tempos, histórias, culturas, línguas, e que constroem esse texto complexo e de difícil tradução chamado Brasil. Por isso, a importância da arte, de todas as artes, pintura, escultura, escrita - e, com todas elas juntas, do CINEMA -, para dar conta do intraduzível, do enigma sob a forma da alegoria barroca, evidenciada no livro pela competente leitura dos filmes de Glauber Rocha.

Rita de Cássia Miranda Diogo



Razão em transe

Razão em transe

O barroco e o cinema de Glauber Rocha

Rodrigo Cássio Oliveira



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Carole Kümmecke - <https://www.conceptualeditora.com/>

Fotografia de Capa: Terra em Transe (1967) de Glauber Rocha

Revisão textual: Fabrício Cordeiro

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da Creative Commons 4.0 https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

OLIVEIRA, Rodrigo Cássio

Razão em transe: o barroco e o cinema de Glauber Rocha [recurso eletrônico] / Rodrigo Cássio Oliveira -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

359 p.

ISBN - 978-65-5917-162-0

DOI - 10.22350/9786559171620

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Cinema; 2. Glauber Rocha; 3. Barroco; 4. Teatro; 5. Brasil; I. Título.

CDD: 791

Índices para catálogo sistemático:

1. Cinema 791

Sumário

Apresentação	11
<i>Rita de Cássia Miranda Diogo</i>	
Prefácio do autor	14
<i>Rodrigo Cássio Oliveira</i>	
Introdução	18
1	27
A causa do real	
1.1. Visconti barroco e a política do Neorrealismo	27
1.2. O barroco frente ao classicismo na modernidade	36
1.3. O barroco na crise moderna da representação	59
1.4. Sobre a vocação mimética do cinema	72
2	83
Glauber Rocha na disputa sobre a ideologia	
2.1. Bazin e o realismo como redenção do barroco	83
2.2. Um Glauber baziniano	94
2.3. Glauber contra Godard: <i>politique des auteurs</i> no Brasil	114
2.4. Indústria cultural e cinema	124
2.5. Indústria cultural e barroco	139
3	162
Os labirintos da representação	
3.1. Impulsos e fracassos da totalização alegórica	162
3.2. A agudeza de <i>Terra em transe</i> : repetições e labirintos	172
3.3. Da Eztetyka da fome à Eztetyka do sonho	196
3.4. O efeito barroco como alternativa aos efeitos do dispositivo	214

4.....	228
Mitos glauberianos	
4.1. A simulação do Brasil	228
4.2. O transe da razão: 1968 e depois.....	253
4.3. A maneira certa de fazer a revolução	272
4.4. Mar-esperança e mar-desengano: as cabeças cortadas.....	298
Conclusão	332
Referências	343

Apresentação

Rita de Cássia Miranda Diogo

É com o mesmo prazer que participei das bancas de qualificação e de defesa de doutoramento do professor Rodrigo Cássio Oliveira que apresento o seu livro, um dia tese, intitulado *Razão em transe: o barroco no cinema de Glauber Rocha*.

Neste livro, o autor discute e coloca em questão os diferentes e possíveis sentidos em torno da identificação do cinema de Glauber Rocha com a estética barroca, especialmente após a realização do filme *Terra em transe* (1967), demonstrando seus limites e abrangências, sucessos e impasses.

Ao apresentar uma crítica cuidadosa e acurada, Rodrigo Cássio Oliveira conquista em sua narrativa algo sempre desejado por muitos teóricos, mas nem sempre alcançável, pois, apesar da referência a inúmeros escritores de diferentes perspectivas e áreas de estudo, o autor nunca perde de vista o objeto de análise, e constrói assim um texto coeso, inteligente e instigante. Vale destacar a habilidade do texto em desmontar supostas ambiguidades e contradições frequentemente apontadas no pensamento do cineasta brasileiro, as quais, conclui o autor, longe de desautorizá-lo, acusam a inabilidade de muitos teóricos para pensar dialeticamente.

Poderia mesmo dizer que a mente inquieta e sempre questionadora de Rodrigo Cássio Oliveira parece duplicar a trajetória de reflexão labiríntica do próprio Glauber Rocha, ainda que, como pesquisador, veja-se obrigado a obedecer às exigências da metodologia e da linguagem científicas. Assim, equilibrando-se entre o caos glauberiano e as estreitas liberdades do texto acadêmico, seu texto gira em torno do mesmo enigma

que ocupou a obra do cineasta estudado: o Brasil, uma metonímia da América Latina.

De certa forma, tal como a coerência entre ética e estética que Glauber Rocha buscou incansavelmente, *Razão em transe* obedece ao pressuposto de adequação entre o tema e o tratamento dele. Tanto em Glauber Rocha como em Rodrigo Cássio Oliveira, o Brasil e a América Latina são configurações enigmáticas, de difícil penetração e entendimento, avessas a qualquer intento de simplificação, o que justifica e legitima a trajetória labiríntica, barroca, de ambos os autores. Seguindo os rastros de Glauber Rocha, Rodrigo chega ao centro desse labirinto: a defasagem como produtividade, ou o aspecto positivo da modernização, que é sempre tortuosa e enviesada no país assim como no continente.

A defasagem da modernização latino-americana é também o espaço da engenhosidade barroca - *el ingenio* -, para onde confluem diferentes espaço-tempos, histórias, culturas, línguas, e que constroem esse texto complexo e de difícil tradução chamado Brasil. Por isso, a importância da arte, de todas as turas¹, pintura, escultura, escritura - e, com todas elas juntas, do CINEMA -, para dar conta do intraduzível, do enigma sob a forma da alegoria barroca, evidenciada no livro pela competente leitura dos filmes de Glauber Rocha.

Barravento (1962), *Terra em transe*, *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Cabezas cortadas* (1970) são alguns dos filmes citados e cuidadosamente estudados à luz de referências a livros, ensaios, textos e entrevistas de Glauber Rocha. Todo o rico material é apresentado em meio ao que poderíamos chamar, fazendo eco a Walter Benjamin², de o espaço do alegorista por excelência: a biblioteca. Com efeito, o leitor do livro terá a oportunidade de passear pelos seus corredores, em cujas estantes encontrará diferentes temas e teóricos em permanente diálogo, ora encontrando-se, ora distanciando-se, mas sempre abrindo possibilidades

¹ CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987, p. 395.

² BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 206.

de leitura que dão acesso a novos corredores e estantes formados como em um espelhamento labiríntico.

Na interface entre estética, filosofia da arte e cinema, entre a linearidade da filosofia e o caos glauberiano, Rodrigo Cássio Oliveira seleciona com rigor as ruínas teórico-crítico-barrocas-cinematográficas e vai construindo, a partir de uma perspectiva comparativista, a sua própria alegoria: Bazin, Haroldo de Campos, Severo Sarduy, Godard, Wölfflin, Hegel, Adorno, Affonso Ávila, Perniola, Paulo Emílio Sales Gomes, Vilém Flusser e tantos outros. Nesse sentido, o criterioso estudo comparativo entre os manifestos *Eztetyka da fome* (1965) e *Eztetyka do sonho* (1971) é uma demonstração de como tal perspectiva contribui não apenas para elucidar, como também para aprofundar e identificar formas inovadoras de ler conceitos consagrados.

Barroco, classicismo, modernidade, indústria cultural, crise da representação, revolução e ideologia são alguns dos temas a partir dos quais a escrita de Rodrigo Cássio Oliveira atravessa as estritas fronteiras dos diferentes campos do saber, ao mesmo tempo em que vai assinalando o percurso difícil, oscilante e enviesado de encontrar uma ordem, talvez a única possível: a ordem alegórica. Como constata o próprio autor: “Continua-se a perseguir a totalidade, mas o caminho é repleto de oscilações que despertam problemas singulares avessos à totalização”.

Convido o leitor a aceitar o mesmo desafio que Rodrigo Cássio Oliveira ousou levar adiante: percorrer as galerias dessa Biblioteca de Babel, dessa mente de infinitas repercussões que também poderia ser chamada de universo glauberiano.

Prefácio do autor

Rodrigo Cássio Oliveira

Este livro é a versão revisada e adaptada da tese de doutorado que defendi, em outubro de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais. Trata-se de um trabalho que nasceu do meu interesse pela atividade intelectual de Glauber Rocha como uma matriz para a construção da sua obra. Por isso, ainda que seja tão contraditório e movediço como o próprio barroco, o discurso do artista foi considerado como parte relevante da expressão total da sua vida criativa. A reedição dos seus livros de não ficção, em três belos volumes da saudosa editora Cosac Naify, motivou-me a levar adiante tal interesse pelo Glauber Rocha múltiplo que está além dos filmes.

Estão presentes, portanto, o cineasta, o crítico, o esteta, o líder vanguardista, o polemista e o livre pensador, nas diferentes facetas que a persona de Glauber Rocha adquiriu ao participar do debate público brasileiro. A percepção de que meu objeto ultrapassava os filmes levou-me a mesclar técnicas de análise das obras com uma estratégia de construção de discurso teórico que certamente caminha na direção do ensaio filosófico como principal gênero de referência. Este é, afinal, um estudo realizado na linha de pesquisa em estética e de filosofia da arte, e as incursões pelo cinema de Glauber Rocha são um apoio, entre outros, para a produção de reflexões abrangentes que ajudem a interpretar e explicar a relação do artista com o barroco.

Vários tópicos perpassam essa relação, e a estrutura do trabalho se esforça para dar conta de um bom número deles. Há, por exemplo, o tema do realismo figurativo, que entra em convulsão com as distorções ilusionistas da arte barroca. Há a discussão sobre como classificar o barroco e o

próprio cinema em relação ao conceito – que em mim exerce grande atração – de modernidade. Há também o tema da ideologia, inescapável por ser Glauber Rocha de uma época muito marcada pela força do marxismo na cultura acadêmica e artística do Brasil. E há, ainda, a apreensão do pensamento sobre o barroco na América Latina, que estabeleceu um novo barroco, ou neobarroco, como a condição final de um continente liberto, em que o barroquismo seria a potência criadora capaz de nos distinguir frente aos valores europeus que nos conquistaram e constituíram.

Esses tópicos gerais, que mobilizam uma variedade de conceitos em filosofia, servem para abarcar o modo próprio pelo qual Glauber Rocha se interpôs, direta ou indiretamente, no amplo debate sobre o barroco. Assim, os temas elencados conduzem a argumentação do livro por um mosaico de ideias que eu não conseguiria ter organizado de outra maneira. Algumas características formais do texto resultam das soluções que eu precisei encontrar para lidar com a heterogeneidade da bibliografia, cujas fontes são de áreas diversas como a história da arte, a teoria literária ou a própria estética filosófica. Uma das minhas táticas para enfrentar esse desafio foi deixar que a minha voz se misturasse às vozes das minhas referências. Por isso, em certos trechos, eu atuo principalmente como um orquestrador de discursos difusos, e não raro conflituosos, sobre os sentidos do barroco. Essa forma de abordagem me pareceu fiel às características da vida intelectual de Glauber Rocha, um agitador nato que só concebia a originalidade como resultado de misturas e assimilações, praticando um modernismo erudito que hoje infelizmente está fora de moda no Brasil.

Uma questão interessante que me foi dirigida sobre este trabalho interpelou as escolhas de filósofos que compõem a bibliografia. Faltaria reconhecimento a Jean-Paul Sartre, uma vez que o próprio Glauber Rocha era leitor entusiasmado do filósofo francês – e, como se evidencia na parte de análise de *Terra em transe*, o protagonista Paulo Martins expressa algo da angústia existencial que Sartre relacionou à necessidade humana de agir no mundo.

Advirto os leitores para que não tenham a mesma expectativa errada sobre o modo como estudei um artista de cinema a partir da filosofia. Não se trata de escolher este ou aquele filósofo para traçar paralelos e, pretensamente, iluminar o artista com teorias filosóficas. As influências de Glauber Rocha são importantes apenas na medida em que são comestíveis, digeríveis e recriáveis, cedendo lugar a algo novo. O hábito acadêmico se satisfaz quando encontra um teórico ou uma teoria para balizar a interpretação do seu objeto, mas eu teria sido falacioso se apresentasse neste trabalho alguma referência altissonante desse tipo. Saber que Eisenstein exerceu influência sobre o estilo de Glauber Rocha é muito pouco para ver bem os seus filmes, assim como incensar algum filósofo particular seria insuficiente para compreender as ideias mobilizadas pelo discurso do artista.

De todo modo, devo dizer que algumas ênfases que eu dei a autores ou conceitos da filosofia me parecem hoje menos adequadas do que antes, o que decorre do fato de que, no momento da redação do trabalho, eu estava em diálogo frequente com aquelas ideias, e procurei incorporá-las ao estudo como uma maneira de expressar a minha trajetória formativa. Deixo ao leitor a oportunidade de verificar os potenciais e os limites das escolhas que eu fiz, construindo seu próprio julgamento sobre as elaborações teóricas que ofereço no livro.

Quero deixar registrados meus agradecimentos ao orientador da tese, professor Rodrigo Antônio de Paiva Duarte, e a todos os colegas e docentes da UFMG que participaram do percurso que deu cabo na sua realização. A Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Minas Gerais (Fapemig) concedeu-me uma bolsa de doutorado pela qual sou igualmente grato, e eu não poderia deixar de sublinhar a importância do financiamento institucional de pesquisas no Brasil. Agradeço também aos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais da Universidade Federal de Goiás, que endossaram essa publicação e assim a tornaram possível, bem como aos colegas da Universidade Estadual de Goiás, onde trabalhei entre 2012 e 2016. Ao me concederem o benefício de

uma licença parcial das atividades de docente, eles contribuíram significativamente para que eu cruzasse a reta final de escrita da tese. Muito obrigado, ainda, ao meu amigo e revisor Fabrício Cordeiro, pelo cuidadoso trabalho que deu origem à versão definitiva do texto.

De modo especial, agradeço a todos os alunos que conheci em dez anos de docência universitária, sobretudo aos orientandos que compartilham comigo os seus problemas de pesquisa – estes são, de longe, o melhor tipo de problema que se pode ter. Faço menção especial aos alunos que participaram do GEFAT (Grupo de Estudos sobre Forma, Arte e Tecnologia), que idealizei e coordenei no Media Lab da UFG entre 2016 e 2018. Compartilhamos, nesse grupo, o prazer de investigar temas de humanidades e artes em uma perspectiva de genuíno interesse. Nada é mais importante, na universidade, do que esses encontros que só ela possibilita.

Este livro é dedicado a Tarsila Barbacena Oliveira, que um dia poderá descobri-lo como mais uma evidência da minha admiração pela engenhosidade dos artistas modernos.

Goiânia, fevereiro de 2021.

Introdução

Em entrevista a Federico de Cárdenas e René Capriles, em 1969, Glauber Rocha afirma: “Não me agrada o cinema barroco, eu o faço, mas gosto de filmes diferentes do meu”¹. A ideia de um cineasta que se declara possuidor de um gosto diferente daquele que os seus filmes despertam poderia ser considerada, ela mesma, um atraente enigma barroco. No entanto, preferimos tomar esse depoimento como um indício de que o conceito abordado neste trabalho atravessa a obra de Glauber Rocha sem estar limitado a ela, ao mesmo tempo que encontra ali, provavelmente, a realização mais bem-acabada no cenário da cultura brasileira dos anos 1960.

Dadas as condições político-sociais do Brasil e a quase obsessiva procura de Glauber Rocha por uma forma eficaz de expressá-las, o diretor brasileiro se construiu como um artista que abarcava conscientemente os conflitos da realidade, tomando-os como matéria-prima de uma arte autodeclarada revolucionária. Se, para além de um estilo, o barroco é uma condição histórica ligada a indeterminações, crises e possibilidades iminentes de transformação social – essa é a interpretação de José Antonio Maravall em *La cultura del barroco*, de 1975 –, a classificação da obra de Glauber Rocha como barroca pode ser defendida como uma apropriação livre da crítica de cinema que se volta *não apenas* para o estilo do artista, mas também para as circunstâncias sociais que envolveram a sua gestação e transformação entre o final dos anos 1950, nos primeiros filmes de curta-metragem, e o começo dos anos 1980, quando o diretor faleceu em Portugal.

¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 180.

A frase da entrevista de 1969 também sugere que o barroquismo de Glauber Rocha é resultado de circunstâncias que, ao não coincidirem completamente com as preferências do autor, muito embora cristalizadas em suas convicções e opções artísticas, remetem a dados biográficos sondáveis apenas de maneira puramente especulativa. O comportamento vulcânico e as estratégias discursivas embasaram a autoconstrução do artista como uma figura pública ativa na vida política brasileira. De acordo com a tradição de comentadores com a qual este trabalho dialoga, a importância dessa dimensão barroquista na atividade de Glauber Rocha é tão mais aguçada quanto melhor a situamos no momento de crise instaurado pelo golpe militar de 1964. No plano da discussão propriamente filosófica, a fase anterior ao golpe, iniciada nos primeiros contatos e trabalhos dos anos 1950, também é importante para avaliar a poética barroca do artista, sobretudo a sua dimensão política saliente.

Nesse sentido, pensamos que a ocorrência dessa poética é responsável por boa parte da força crítica inerente ao projeto estético de Glauber, destacando os seus filmes, mas sem esquecer-se de produções paralelas como as criações em vídeo para a TV, o romance *Riverão Sussuarana* e as poesias ou exercícios de linguagem dos mais variados escritos. Não menos importantes, os manifestos e textos de caráter teórico, a despeito do descomprometimento do autor com o rigor característico da teoria (que abre possibilidades de interpretação quase infinitas), dão a ver um artista empenhado em pensar as condições e os limites de uma arte crítica. Entre os manifestos *Eztetyka da fome*, de 1965, e *Eztetyka do sonho*, de 1971, não se passam apenas seis anos. Este é o período em que o barroquismo de Glauber Rocha melhor se define e ganha força de propulsão para a produção dos anos 1970. Entre um e outro manifesto, *Terra em transe*, de 1967, constitui um marco para a leitura que propomos neste trabalho.

Muito embora certas abordagens do barroco dissociem a investigação sobre o estilo da investigação sobre a cultura e a psicologia barrocas, acreditamos que essa dissociação não é necessária nem recomendável. Por isso, desenvolveremos o nosso tema em um campo de convergência no

qual as características formais da obra de Glauber Rocha possam ser observadas junto da sua inserção em um determinado contexto cultural, sendo que este contexto justifica e completa o sentido das obras. Em linhas gerais, vamos analisar a obra de Glauber Rocha considerando o significativo impacto de *Terra em transe* em sua carreira, com a alerta de que isso não significa que o seu barroquismo surgiu desavisadamente em 1967, esgotando-se nesse filme. Se *Terra em transe* é a obra-prima que condensa a poética barroca de Glauber, não é menos verdade que isso sinaliza um processo mais amplo, que envolve tópicos como a tarefa de construção de um cinema de autor no Brasil, o fortalecimento dos enlaces de Glauber com a vanguarda europeia durante os anos no exílio (sobretudo com o surrealismo de Buñuel), ou ainda o prestígio que certa literatura latino-americana conquistou no mesmo período, angariando para a ideia de um novo barroco no século XX um sentido particularmente afeito ao trabalho do diretor brasileiro, considerando assim a sua origem, os seus interesses políticos e suas convicções estéticas.

Falamos, aqui, do nascimento do cinema moderno do Brasil. Nele, o cinema barroco de Glauber Rocha veio à tona processualmente, como resposta a uma demanda que tem origem nas ambições do artista como autor de cinema, em um país onde essa forma de expressão artística ainda não era autoral, no mesmo sentido em que o Cinema Novo foi o projeto de uma nova forma de indústria de cinema em um país onde ainda não havia plenamente uma indústria. O barroco em Glauber Rocha pertence ao âmbito da experiência social de uma coletividade em passagem brusca e desestabilizada para uma modernidade que, para o artista, implicava na *devoração* antropofágica do colonizador². Essa experiência social é sentida e alegorizada intensamente na violência carnavalizada dos filmes e textos glauberianos, bem como na suspeita de que um vazio essencial – aquele da alegoria, para Benjamin – deveria preencher a imagem que essa

² Glauber se alinha ao manifesto antropófago de Oswald de Andrade (In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1997) e também utiliza, por vezes, suas metáforas sobre a apropriação da cultura ocidental: o *devorar*, o *comer*, a magia etc.

coletividade produz de si mesma. Glauber vai em busca dela no transe dos rituais revolucionários que encena, criando e recriando personagens que se entregam à possessão no palco labiríntico do barroco cinematográfico.

O retorno do conceito de barroco na estética do século XX abriu inúmeras conjecturas de pesquisa, e talvez este seja um dos campos mais férteis em hipóteses e dissensos na atualidade da área. Pouco desenvolvida nas teorias do cinema, a ideia de um neobarroco latino-americano foi amplamente discutida na teoria literária, aparecendo como conceito, inicialmente, pelas mãos do brasileiro Haroldo de Campos e do cubano Severo Sarduy. Entre a contribuição de Sarduy e a filosofia do barroco de um filósofo contemporâneo como Mario Perniola, analisaremos as questões mais pertinentes para lidar com as propriedades estilísticas dos filmes de Glauber Rocha e suas especulações sobre – nos seus próprios termos – uma arte revolucionária. O potencial teórico do conceito de (neo)barroco em uma sociedade profundamente imagética, como a nossa, aponta para relações sociais que jamais haviam se realizado tão intensamente por meio de imagens, nem por meio de uma evolução e popularização de tecnologias de comunicação tão intensa. Este contexto levou o pesquisador norte-americano Timothy Murray, em seu livro *Digital baroque*, a identificar na época contemporânea um novo paradigma artístico que projeta a ideia de um barroco digital em franco diálogo com as teorias da modernidade.³

Não enfrentaremos tanto o contexto muito atual das reflexões marcadamente deleuzianas de Murray, pois nos interessa, antes, retornar aos anos 1960 e 1970 em um exercício de releitura de algumas teorias de grande repercussão naquelas décadas. Murray ou Perniola, contudo, são exemplos da continuidade possível de uma problematização sobre o barroco que implica, entre outras coisas, uma filosofia da história da arte. Uma vez que este é um trabalho sobre o conceito de barroco particularmente interessado em pensá-lo a partir de uma série de concepções de imagem, aviltamos a hipótese de que o valor paradigmático do barroco

³ Cf. MURRAY, Timothy. *Digital baroque: new media and cinematic folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008.

está ligado às formas de comunicação imagética da modernidade, de modo que o barroco e a modernidade encontram-se, como conceitos teóricos, no seio de um debate vivo e muito longe de ser esgotado.

Por mais diferentes que sejam as perspectivas em jogo, a tendência comum de todos que se ocupam do tema é aproximar a ideia de barroco a uma crítica do classicismo, seja em nome de uma modernidade artística, em termos de rompimento com o estilo clássico, seja em nome da modernização da cultura. Mais recentemente, o barroco apareceu, não raro, como uma alternativa ao conceito questionado de pós-modernidade. Por outro lado, uma vez que este é também um trabalho sobre Glauber Rocha, pretendemos refletir sobre como a sua obra está ligada a este processo tortuoso de reconhecimento da modernidade no espaço singular do Brasil ou da América Latina, observando as alegorias glauberianas como a realização desse reconhecimento em um projeto estético que atribui ao cinema, uma arte das imagens tipicamente moderna, o lugar de destaque que lhe é devido.

Ao gosto literário e filosófico de Vilém Flusser, a modernidade a que nos referimos poderia ser ilustrada pela metáfora de um formigueiro cibernético, um emaranhado de redes que possui nas chamadas imagens técnicas um ponto de partida, prefigurando a constituição enigmática das instituições e relações sociais do presente. O neobarroco contemporâneo designaria, assim, uma saída para além da história, cujo sentido é explorado por Arthur Danto em sua investigação crítica da visão progressiva da arte. O filósofo norte-americano aparecerá no trabalho como um comentarista atual do impacto que determinado tipo de imagem – a da fotografia e do cinema – provocou desde o seu surgimento em meados do século XIX. Essas novas imagens cumpririam a função de referenciar a realidade de tal maneira que ela, a realidade, já não poderia ser adequadamente pensada sem as imagens.

Do ponto de vista de uma teoria social da arte e da comunicação, os anos 1960 seriam a década inaugural para este processo ainda em curso, cujo sentido na discussão do barroco está ligado ao fato de que, como o

demonstra Maravall, a visualidade é uma das características mais determinantes da organização da cultura barroca. Se ela foi uma tendência no século XVII, o seu reaparecimento no século XX é uma evidência a favor dos autores que cogitam o retorno do conceito no domínio cultural. O historiador espanhol foi bastante cauteloso ao alertar para o risco inerente a esse tipo de comparação entre épocas distintas, o que nos parece uma ressalva muito respeitável⁴. No entanto, não poderíamos tratar como uma simples coincidência a paridade entre o dirigismo social da cultura barroca, analisado por Maravall, e a indústria cultural conceituada por Adorno e Horkheimer nos anos 1940. O próprio Adorno desenvolve esse tema, cuidadosamente, em *O abuso do barroco* [*Der mißbrauchte Barock*], texto dos anos 1960 pouco estudado no Brasil.

Vale aqui a interpretação de Affonso Ávila, para quem a cultura contemporânea teria parentesco com o barroco do XVII na medida em que ambos os períodos incitam o problema da relação entre as imagens e a realidade: “O barroco representou um desses períodos de prevalência do visual, como viria a ocorrer mais tarde com o século XX, cuja informação ao nível de *mass media* se efetua preponderantemente no plano ótico, através da televisão, do cinema, da fotografia, do anúncio luminoso, do cartaz”⁵.

Essa linha de reflexão, sobre a qual nos deteremos, levanta uma interessante relação entre a teoria da indústria cultural, a teoria do barroco e a atividade de Glauber Rocha como crítico do modelo hollywoodiano de estúdios no cinema brasileiro. O que melhor explicaria a perspectiva do artista, nesse sentido, é a observação de que tem lugar em seu projeto um impulso originário, uma vontade de intervenção no processo pelo qual a indústria cultural toma para si o papel de produzir as imagens que

⁴ Objeção semelhante pode ser encontrada no campo da história da arte, por exemplo, no alerta de Panofsky (Massachusetts: MIT Press, 1995, p. 20) sobre a considerável confusão que paira sobre o reconhecimento das formas de expressão artística assim que o conceito de barroco é aplicado. Sem desconsiderar a relevância desse alerta, apresentaremos uma perspectiva que dialoga com a história da arte a partir de uma filosofia da história, explorando as possibilidades do conceito de barroco tal como ele tem sido trabalhado na pesquisa em filosofia e cinema.

⁵ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971, p. 198.

significam o mundo. Trata-se antes de uma atitude crítica que nega certa orquestração ideológica em que a representação pela imagem e a procura deliberada por resultados econômicos se misturam e se confundem, estabelecendo um modo artificial de significação da realidade – ou artificioso, quando mergulhado no pastiche das chanchadas, tidas como vilãs por Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*.

No projeto de uma estética barroca para o cinema moderno, não isento de contorcionismos – sobretudo ao vincular o desejo de realidade a um *modus operandi* mais bem definido pela opacidade do simulacro –, notamos o empenho do cinema de Glauber Rocha para realizar uma síntese criativa das questões suscitadas pelo filme, enquanto forma, assim que o cinema veio a se consolidar como uma alternativa proeminente de expressão artística no século XX. Toda a discussão sobre a representação, no Glauber dos anos 1970, arvora-se com base nesse objetivo de encontrar a coerência do meio com a expressão, ou da forma com o conteúdo.

A diferença entre Glauber e os modernos cineastas europeus é uma via de acesso para pensar a modernização brasileira – e, por extensão, a modernização do continente americano, sob a égide de uma defasagem histórica que, para Vilém Flusser, explicaria ao mesmo tempo a fraqueza e a força do chamado barroco mineiro. Enquanto Jean-Luc Godard seguia em rota de colisão para com a ideia de autoria, desejando desconstruir a aura de genialidade que lhe atribuíam desde o aparecimento dos seus filmes, Glauber Rocha nutria-se da convicção de que o autor resguarda uma fortaleza subjetiva de inestimável valor.

Nesse contexto, o sentido crítico que o termo realismo ganhou na Itália dos anos 1940 e 1950 repercutiu fortemente no cinema brasileiro. Como se sabe, desde os filmes de Nelson Pereira dos Santos sobre o Rio de Janeiro, na metade dos anos 1950, o Cinema Novo reconheceu no Neorrealismo italiano uma poderosa referência estética e política. Um pouco além, poderíamos afirmar que, dos movimentos do cinema moderno europeu que deflagraram rupturas com o modelo de estúdios hollywoodiano em diferentes lugares do mundo, o Neorrealismo foi o mais

bem acolhido pelo Cinema Novo brasileiro. Por mais que Glauber Rocha tenha convertido a *politique des auteurs* no método de *Revisão crítica do cinema brasileiro*, a *nouvelle vague* francesa recebeu pontuais e contundentes juízos negativos do diretor brasileiro e de seus colegas⁶.

Da admiração de Glauber pelo cinema barroco de Visconti, já nos anos 1950, ao dissenso com Godard nos anos 1970, quando a *Eztetyka do sonho* firma o seu compromisso com uma *desrazão*, a versão glauberiana do cinema de autor sempre levou em conta a superioridade de um cinema que produzisse uma imagem da realidade latino-americana conectada com a sua cultura e as condições de produção e expressividade que ela determina. A favor ou contra a atribuição de realidade a essa imagem, o discurso estético de Glauber Rocha é uma reflexão constante e exasperada sobre ela.

Defendemos, portanto, que o barroco glauberiano é um artifício que distancia o artista dos fundamentos classicistas geralmente presentes no realismo imagético, dada a origem técnica do cinema nos valores representacionais do Renascimento Italiano. Por esse motivo, o problema da relação entre imagem e realidade deve ser pensado segundo o objetivo de explicar o contraste entre o clássico e o barroco, tema sobre o qual se debruçam autores interessados em compreender o retorno do conceito no século XX. A crise da representação, não sendo a única, é provavelmente a principal das características da ruptura moderna com o classicismo, abrindo um imenso leque de possibilidades para a crítica interessada em compreender as produções neobarrocas do século XX – as obras de Severo Sarduy ou Omar Calabrese são pródigas em lidar com esse leque, fazendo de seu estudo a descoberta de múltiplas vias de classificação e interpretação da arte recente.

⁶ Um exemplo está na entrevista de 1962, registrada no livro de Alex Viany sobre o Cinema Novo, em que Glauber Rocha afirma: “[A *Nouvelle Vague*] é um perigo para os jovens dos países subdesenvolvidos, embora tenha contribuído para o avanço do cinema. Godard e Resnais são respeitáveis, assim como Truffaut. Mas, no fundo, são burgueses, cantam a tristeza desesperada da França e esquecem a redução sartreana, que me parece o mais importante da cultura europeia de hoje” (ROCHA, 1962 apud VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 35).

Em nosso próprio exercício de crítica, observamos em Glauber Rocha a substituição dos princípios clássicos – de um cinema clássico, cujo conceito é objeto de discussão – por um tipo de pragmatismo revolucionário que pretende, antes de tudo, enfeitiçar e dirigir o público para a ação libertadora. Em *Eztetyka do sonho*, Glauber Rocha se dá conta da condição persuasiva das imagens na sociedade de massas a fim de inverter o sinal ideológico do conservadorismo barroco, tendência comum dos artistas latino-americanos que Sarduy compendiou sob o conceito de neobarroco, definindo-o como o barroco da revolução⁷. Não por acaso, o manifesto de 1971 é a rejeição desrealizadora de um pensamento ingênuo sobre a arte revolucionária, passo decisivo de Glauber Rocha para longe da influência do cinema clássico, ocorrido já nos primeiros anos de Cinema Novo, como ele mesmo enfatizaria em 1981. Como observa Emmanuel Plasseraud, “o recurso ao barroco, no cinema, se origina de uma teoria da imagem opaca, que persiste como crítica dos códigos narrativos clássicos em nome do potencial infinito das imagens”⁸. Essa opacidade se faz presente na obra glauberiana.

Por fim, cabe considerar que o erotismo do barroco parece fortalecer-se junto ao peculiar irracionalismo da fase surrealista de Glauber Rocha, produzindo não uma arte comunicativa que se engaja no convencimento ideológico a partir de um discurso racional (sobre, por exemplo, as leis da economia ou a luta de classes), mas sim uma arte expressiva que arrebatava o espectador com a maravilhosa experiência dos mitos originais da sua cultura, em uma experiência revigorada do comum. Essa foi a maneira pela qual o cineasta brasileiro vivenciou o desengano depois do golpe de 1964, mantendo-se um artista revolucionário ao mesmo tempo que elaborava a derrota e a frustração que o exilaram do Brasil.

⁷ SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1404.

⁸ PLASSERAUD, Emmanuel. *Cinéma et imaginaire baroque*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 255.

A causa do real

1.1. Visconti barroco e a política do Neorrealismo

O ano de 1957 seria marcante para o jovem Glauber Rocha, nascido em Vitória da Conquista, no interior da Bahia. Aos 18 anos, perseguindo aspirações artísticas que o mobilizavam desde muito cedo, o futuro líder do Cinema Novo brasileiro passou boa parte daquele ano em outra região do Brasil. Entre Minas Gerais, São Paulo e Rio Janeiro, Glauber visitou lugares e conheceu pessoas que viriam a fazer parte do seu itinerário artístico. Em São Paulo, por exemplo, o artista baiano pôde notar de perto a força iminente do movimento concretista, que logo se converteria em uma visível referência de seu primeiro curta-metragem, *O pátio*, filmado no retorno ao Nordeste e finalizado dois anos depois.

Podemos imaginar, contudo, que poucas coisas tenham se comparado para Glauber, naquele ano, à experiência de participar do *set* de *Rio, Zona Norte*, filme dirigido por Nelson Pereira dos Santos na cidade que lhe empresta o nome. Essa impressão pode ser extraída das menções entusiasmadas a este trabalho, em cartas de Glauber para familiares e amigos, como no licencioso trecho para o poeta Fernando da Rocha Peres: “Nelson é porreta. Foi muito delicado. A equipe também é porreta. É cheia de índios idealistas, é assim que se faz um bom cinema?”¹. Mas podemos ir muito além do impacto inicial, e observar que *Rio, Zona Norte* tornar-se-ia, em pouco tempo, uma obra fundamental para compreender o novo momento

¹ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 85. A pergunta de Glauber é retórica: ele acreditava que sim, aquela era a maneira de se fazer bom cinema.

que se anunciava ao final da década de 1950 na história do cinema brasileiro.

Ao lado de *Rio, 40 graus*, também de Nelson Pereira dos Santos, as duas obras constituíam um significativo passo para o tipo de renovação de práticas e linguagem que o Cinema Novo acarretaria, contando com o reconhecimento do próprio Glauber Rocha em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, seu livro de estreia e elaboração particular de uma história dos autores que o cinema do Brasil já havia admitido. Não por acaso, a propósito, Nelson Pereira se identificaria com o movimento, integrando-o e ocupando, invariavelmente, o papel de um orquestrador mais experiente dos debates que os jovens cinemanovistas protagonizavam em sua inserção na moderna arte brasileira.

Mesmo se tratando de filmes pré-cinemanovistas (ou justamente por sê-los), *Rio, 40 graus* e *Rio, Zona Norte* são tributários de uma concepção do cinema como a realização de uma determinada atitude política diante da realidade, de tal maneira que os filmes eram vistos como constructos estéticos capazes de contrariar o imaginário perpetrado pela inserção estratégica da indústria cultural sobre a cultura brasileira – uma campanha especialmente forte, como em toda a América Latina, durante as décadas da chamada *Good Neighbor Policy* nos EUA. Mais especificamente, em sintonia com o debate político da cultura naquele momento, os filmes de Nelson Pereira já eram pensados em função do declarado objetivo de mostrar uma realidade que as formas do cinema comercial distorciam e evitavam, uma vez que eram pautadas pelo compromisso ideológico com a intenção colonizadora. Dando sequência a essa posição estético-política, o alvo do Cinema Novo, quando organizado e conhecido como tal, constituiu-se claramente em Hollywood e no projeto dos estúdios nacionais que imitavam o seu modelo de negócios.

A contraposição à importação dos padrões de linguagem do filme de mercado típico da lógica industrial hollywoodiana se deu a partir da compreensão de uma potencialidade do cinema que demanda particular atenção teórica, tanto pela problemática ontologia que a sua defesa suscita

como pelas interpretações diversas que já recebeu. Afinal, como pretendiam os cineastas combater as imagens falsas da realidade ao mesmo tempo que criavam novas imagens de cinema? Seria o caso de supô-las – as novas imagens – mais verdadeiras que aquelas? Quais as implicações de uma discussão sobre as imagens em torno de conceitos implícitos (ou às vezes explícitos) de verdade e realidade?

A interessante pesquisa de Mariarosaria Fabris sobre as aproximações entre Nelson Pereira dos Santos e o Neorealismo italiano nos oferece uma explanação concisa do ideal de cinema crítico que inspirou os jovens do Cinema Novo. Para exemplificar esse ideal, Fabris menciona uma crítica que o precursor cineasta dirigiu ao filme *Caiçara* (Adolfo Celi, 1950) em um texto da revista *Fundamentos*, de 1961:

Cinema brasileiro na verdade será aquele que reproduzir na tela a vida, as histórias, as lutas, as aspirações de nossa gente, do litoral ou do interior [...] será aquele que respeitar, ainda que falho inicialmente de técnica e de forma, a verdade e a realidade de nossas vidas e de nossos hábitos, sem preocupação maliciosamente evidente de pôr em relevo costumes que não são nossos e cacoetes que nos estão sendo impingidos pelas múltiplas manipulações desse cosmopolitismo desmoralizante que quer aprofundar entre nós a confusão, a perversão e o espírito de derrota (SANTOS, 1951, apud FABRIS, 1994, p. 65).

As palavras de Nelson Pereira representam bem o espírito geral que envolvia o Cinema Novo. Contra o chamado “cosmopolitismo desmoralizante”, termo com o qual desbanca o pretensão universalismo do filme-produto do modelo de estúdios (defendido pela Companhia Vera Cruz, realizadora de *Caiçara* com vistas a um grande sucesso comercial), a maneira adequada de assegurar a função crítica do cinema viria de um “realismo que não se acha somente na forma”², mas que “está, antes de tudo, no assunto e no seu tratamento”³. Equivocadamente, *Caiçara* teria buscado

² SANTOS, 1951 apud FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p. 66.

³ *Ibid.*

apenas se beneficiar de métodos atribuídos ao Neorrealismo italiano, como a filmagem de cenas externas e o emprego de atores não profissionais.

Todavia, para reproduzir o Neorrealismo como um cinema popular bem-sucedido, não bastava importar profissionais da Itália – algo que a Vera Cruz havia feito. Tampouco seria o caso de aderir à mitologia de um movimento produzido por atores não profissionais – o que, na verdade, teve menos importância para o resultado final dos filmes do que normalmente se propaga.

Nelson Pereira assinalava, refletindo o pano de fundo nacionalista que afeiçoava as lutas culturais da esquerda naqueles anos, que não haveria realismo sem uma posição interessada na realidade; ou seja, que não haveria realismo sem uma imagem que correspondesse verdadeiramente à vida da gente brasileira, mostrando nas telas as suas histórias, lutas e aspirações. A possibilidade de o cinema mostrar, indicar, apontar para a realidade e evidenciá-la sem o véu ideológico do cinema hegemônico era o pressuposto assumido com contundência, em um campo aberto para o conflito entre posturas políticas que seriam, elas sim, acertadas ou não.

A rigor, o que estava em jogo não era apenas a relação entre a imagem e a realidade, mas também, e sobretudo, a maneira pela qual essa relação se constituía. Ao cinema crítico caberia levar a cabo uma representação que inferisse o real, pelos filmes, sem mistificá-lo para o público. Acreditamos que a existência de um princípio como este no Cinema Novo foi um fator que preparou e impulsionou o barroquismo de Glauber Rocha, no sentido de tê-lo levado a se posicionar em nome de uma forma artística na qual a relação entre imagem e realidade seria tão importante quanto a sua capacidade de síntese alegórica.

A menção ao contexto vivido pelo cinema brasileiro no final dos anos 1950, no auge da influência do Neorrealismo, permite vincular a relação entre imagem e realidade à aproximação entre os conceitos de modernidade e barroco, consubstanciando a contribuição da obra glauberiana ao acirrado e dissensual debate que o tema suscitava. A posição de Glauber Rocha reflete a inserção do cinema na crítica e na história da arte, bem

como as formas de apropriação empreendidas por uma linha de autores com quem o brasileiro dialogou diretamente, independente das concordâncias ou discordâncias. Nesse sentido, não é possível abranger um conceito mais específico de barroco em Glauber sem revisitar a construção do discurso sobre o cinema e a realidade nos arredores dos anos 1960, especialmente no que diz respeito a alguns nomes ou tendências que pauperaram o debate com maior densidade e poder de influência.

Um bom ponto de partida são três textos publicados na obra *O século do cinema*, coletânea que reúne escritos diversos, desde a atuação de Glauber Rocha como crítico na Bahia, ainda nos anos 1950, até ensaios inéditos, datilografados, oriundos do espólio que o Tempo Glauber manteve arquivado⁴. O primeiro texto, intitulado *O barroco viscontiano*, foi publicado em 1962 no *Diário de notícias*, jornal de Salvador, e já constava na primeira edição de *O século do cinema*, publicada pouco antes do falecimento do artista. Os demais, *Neo-realismo: inspiração falida* e *Concluindo sobre o Neo-realismo*, apareceram somente na reedição lançada pela editora Cosac Naify em 2006. São dois textos de 1958 que se complementam, haja vista o conteúdo e as indicações do próprio Glauber, embora apenas o primeiro tenha vindo a público, no *Suplemento literário sete dias* do jornal *Vida capixaba*, na capital do Espírito Santo.

O problema central destes artigos é o da relação entre o princípio do realismo cinematográfico e as tendências modernizantes que se manifestavam nos anos 1960 pelas realizações do jovem cinema europeu. No texto de 1962, Glauber Rocha se apresenta como um analista interessado em enfrentar este problema a partir do entendimento de que *Rocco e seus irmãos* (1960), de Luchino Visconti, é um filme moderno e, ao mesmo tempo, um filme realista. Por esse motivo, o cineasta italiano contrariaria a ideia vulgar, motivada por apreciações ligeiras do jovem cinema europeu, segundo a qual as formas do discurso cinematográfico clássico em nenhuma hipótese poderiam ser apropriadas e modificadas por

⁴ O Tempo Glauber, instituto que preservava o espólio de Glauber Rocha, encerrou suas atividades em 2017, e seu acervo principal foi encaminhado para a Cinemateca Brasileira.

inclinações modernizantes, já que ambas seriam vertentes estanques e não relacionáveis.

Para Glauber, que vê a alternativa viscontiana intrínseca à sedução barroca de *Rocco*, temos aqui um exemplo de que a forma convencional da ficção, transportada da literatura para o cinema, pode resultar em novos experimentos estéticos que dão continuidade aos projetos revolucionários de romancistas como Dostoiévski, Stendhal ou Proust. Que Glauber Rocha veja nessa liberdade do barroco realista de Visconti elementos muito próximos de uma sensualidade latina é um indicativo interessante para especular sobre a evolução de seus próprios filmes, haja vista que em 1962, data da redação de *O barroco viscontiano*, o barroquismo ainda não era um aspecto tão ressaltado nos filmes realizados pelo diretor brasileiro.

Rocco teria dado ao cinema a dimensão que o romance possuía na literatura, somando-se a um filme como *Hiroshima mon Amour* (Alain Resnais, 1959), amplamente comentado naqueles anos, como um feito inédito de modernização da temporalidade dramática no cinema narrativo. Para o olhar do crítico Glauber, *Hiroshima* seria um filme novo *no* cinema, embora não fosse novo *para* o cinema: “O romance, por mais tradicional que seja, nunca sofreu a cronologia angustiante do cinema. Quando Resnais rompeu com o tempo cinematográfico vigente, estava apenas fazendo o que o romance já fez desde Proust”⁵. É significativo que a postura de Glauber se justifique com base na novidade que o cinema representava, então, para o público e para a crítica de arte: ambos, impactados pelo frescor da condição de espectadores, acabariam se entusiasmando com novidades que, no fundo, apresentavam-se por um lado como consequência de experiências ficcionais anteriores, e, por outro, como resultados do desespero particular da forma narrativa no filme, “aniquilada não só pelos destinos a que foi levada pela liberdade da palavra como também pela

⁵ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 229.

força comunicativa do cinema, nos planos do ‘social’ e da ‘percepção’⁶. Na comparação com *Hiroshima, Rocco* revela a sua estratégia de inserção no cinema moderno sem abandonar, pelo menos no plano da aparência, as convenções realistas:

Mas se *Hiroshima* vale também porque é um filme que traz para o cinema o novo processo narrativo – um método de conhecimento humano – *Rocco* vale porque desencadeia o conhecimento na linguagem aparentemente tradicional – destruindo ao mesmo tempo a linha comportada da velha cronologia cinematográfica, impondo a linha sinuosa do romance à realização da obra (ROCHA, 2006, p. 230).

O realismo de Visconti significaria não quebrar o tempo *real*, mas sim o tempo *dramático* do filme narrativo, “não sujeitando a forma a uma experiência, mas levando-a como se leva um elemento disciplinado para conhecer sem trapacear”⁷. Por esse motivo, *Rocco* estaria um passo além dos filmes anteriores de Visconti, *Senso*, de 1954, e *Le notti bianche*, de 1957. Enquanto ambos mantinham uma forma operística clássica, o filme de 1960 sobre os cinco irmãos Parondi faz a passagem para o romance moderno da grandeza (e não da experiência formal), espelhando-se tanto em Dostoiévski (*Os irmãos Karamazov*) como em Stendhal ou na mitologia bíblica (Abel e Caim, José e seus irmãos etc.), ressaltando-se o saldo trágico de todos esses exemplos apontados. Em prólogo da edição de 2006 de *O século do cinema*, Ismail Xavier confirma a vinculação entre estes elementos, apreciados por Glauber em Visconti, e a própria obra do diretor brasileiro, marcada pela incorporação ou a invenção de mitologias a serviço de uma intensa alegorização do discurso cinematográfico:

Essa textura barroca de transfiguração da tragédia é o que vemos se expressar no próprio cinema de Glauber diante do teatro da história de que ele buscou, a seu modo, a expressão figurada. Como poucos, ele mobilizou a matriz bíblica e os paradigmas da imaginação popular para projetar a representação da

⁶ *Ibidem*, p. 230.

⁷ *Ibid.*

pobreza em outra escala, definindo um senso de “grandeza” assentado na forma de se conectar as conjunturas históricas a um plano universal de experiência (XAVIER, 2006, p. 20).

Embora em 1962 ainda fosse pouco possível situar a obra de Glauber Rocha na discussão conjunta dos conceitos de barroco, modernidade e identidade cultural latino-americana, a conclusão do artigo sobre o barroco de Visconti pode até surpreender o leitor interessado no tema, uma vez que o elogio de Glauber ao cineasta italiano culmina na observação de que a narrativa ‘cinematográfica’ (as aspas são de Glauber) evolui em *Rocco* a partir da referência do documentário neorrealista, tendo como ponto de chegada uma modulação de certo expressionismo latino – evolução que teria como exemplos as cenas do casamento do personagem Vincenzo, no primeiro caso, e do choro desmedido de Rocco e Simone sobre a cama, no segundo. Nesse passo,

Visconti acrescenta para o cinema latino a condição específica, atinge a *eztéyka* de uma raça e de uma cultura: a explosão passional que se transforma em objeto não porque estouram os planos gerais sonoros – mas porque recusando a lógica acadêmica do sentimento na forma exata – ele comenta estas formas e as critica ao mesmo tempo no virtuosismo de sua arte, este sensualismo latino das artes e dos sentimentos – o que significa toda uma revisão da história artística de nossa cultura básica, criticada sem a intervenção do moralismo mas pela consciência da necessidade revolucionária (ROCHA, 2006, p. 232).

Visconti teria ido, enfim, ao encontro do que caracteriza o barroquismo latino, sugerido acima pela indicação do fator cultural entre a paixão e a sensualidade, cuja formulação artística, alcançada em *Rocco*, implicaria a superação da procura por uma forma exata. Poderíamos notar esse juízo, *en passant*, como um sinal da evolução do próprio Glauber após a experiência vanguardista de *O pátio*, considerando a data de redação do artigo. Mas o principal a ser considerado é o acesso que o texto encaminha à oposição entre formalismo e realismo, muito presente nos debates sobre o sentido político do Neorrealismo italiano. A reflexão termina por chamar

a atenção para a consciência de uma necessidade revolucionária que o projeto viscontiano teria apreendido, uma vez que tal consciência é uma pedra-de-toque ainda mais decisiva no cinema glauberiano. Não por outro motivo, Glauber considera que “a obra cinematográfica de Visconti, em *Rocco*, já pode encontrar, realizada, a condição de retrato da cultura latina”⁸. E mais, mencionando o primeiro filme de Visconti, de 1943: “o que volta de essencialmente barroco em *Rocco* é a determinante da evolução histórico-cultural do Neorrealismo: de *Obsessão* a *Rocco* a sedução da plástica evolui, mas é no barroco que se encontram as características do *retrato latino veritas*”.

Gostaríamos de frisar quão sugestiva é a ideia de Glauber, nesse trecho, segundo a qual o barroco em Visconti é um dado que *volta*, definindo a evolução do princípio neorrealista tal como ele apareceu no plasticismo do movimento italiano. Essa evolução ocorre, também, no adensamento do discurso glauberiano em seus ensaios-manifestos, desde o interesse inicial pelo realismo (que deu forma e consistência à base do Cinema Novo) até as alegorias que o seu discurso nos anos 1970 associou aos propósitos da persuasão e do arrebatamento, efeitos típicos da relação que a arte barroca constrói com o seu público. Como veremos, não se trata necessariamente de abandonar os princípios da forma realista, mas sim de inserir estes princípios no arranjo estético dos efeitos barrocos, meio pelo qual Glauber Rocha continua a tangenciar a hipótese de uma arte revolucionária que realize a identidade cultural do mundo colonizado, fortalecendo o sentido mítico de suas proposições estéticas, mesmo – e sobretudo – após a extrema perturbação decorrente do desengano que *Terra em transe* alegoriza.

⁸ *Ibidem*, p. 232.

1.2. O barroco frente ao classicismo na modernidade

A existência de um cinema moderno é ponto pacífico na literatura historiográfica que se ocupa do tema. No entanto, assim como na literatura voltada para o recorte mais amplo da história da arte, o significado do moderno é objeto de controvérsias e diferentes acepções. Em um trabalho de oito partes publicado na revista *Cahiers du cinéma*, cuja versão em livro foi lançada, inclusive no Brasil, em 2008, Jacques Aumont enfrenta a questão por meio de uma minuciosa descrição de como o conceito ganhou forma na crítica especializada que acompanhou o surgimento dos próprios filmes considerados modernos.

Se para Heinrich Wölfflin a oposição fundamental da história da arte tem no clássico e no barroco dois conceitos antitéticos, uma vez que “o barroco não significa nem a decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente”⁹, também para Aumont a discussão do cinema moderno está ligada, por definição, à conceituação do classicismo e ao emprego dessa denominação na história dos filmes. Sem um classicismo como um elemento que distingue certo tipo de cinema, a ideia de que existem filmes modernos provavelmente tornar-se-ia obsoleta, de modo que a pergunta sobre o sentido e a pertinência deste mesmo classicismo acaba se revelando concomitante à discussão da modernidade. Expressão ainda recente na história das artes visuais, o cinema tem a sua identidade prenunciada na data de nascimento, sendo esta a sua grande singularidade. Pergunta Aumont: “É realmente possível falar de classicismo a propósito de uma prática essencialmente fundada em modernidade, acompanhamento constante da vida moderna?”¹⁰.

Entendida assim, a ideia de um cinema moderno ganha nuances ainda maiores do que aquela que se insinua na necessária distinção entre

⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 17. O livro de 1915 é uma revisão do basilar *Renascença e barroco*, publicado por Wölfflin em 1888.

¹⁰ AUMONT, Jacques. *Moderno? Como o cinema se tornou a mais singular das artes*. Campinas (SP): Papyrus, 2008, p. 34.

o modernismo, como um momento da história da arte, e a modernidade como um momento mais abrangente, que envolve a trajetória do mundo ocidental e sua chegada aos séculos XIX e XX¹¹. Viabilizados pela invenção do cinematógrafo, em 1895, os filmes representam uma das principais portas de entrada para o século XX, assim como para a forma de organização da sociedade que se delineava desde a Revolução Industrial, originando fenômenos como a rápida urbanização que constituiu a sociedade de massas. Nessa conjuntura complexa, a invenção do cinema parece escapar ao esquema hegeliano da história da arte, reconhecido por Aumont na interpretação da crítica francesa de cinema dos anos 1950-60 – justamente aquela que se deparava com os filmes modernos –, embasada na leitura de André Malraux:

O erro de perspectiva pode ser compreendido: ele vem de uma confiança cega demais no modelo hegeliano, popularizado por Malraux em suas grandes sagas aproximativas dos anos 1940 e 1950, segundo o qual *cada arte* deveria conhecer a mesma história, com primitivismo, apogeu clássico e, depois, declínio, maneirismo, barroco, moderno e continuação (AUMONT, 2008, p. 34).

O mesmo cinema resultante da modernização social é percebido pelos críticos citados por Aumont como uma manifestação artística nascente, e, portanto, ainda primitiva, já que posicionada na fase inicial do desenvolvimento da história da arte segundo uma linha hegeliana, ou melhor, hegeliana-malrauxiana. Nomes de peso como Éric Rohmer ou Michel Moullet exemplificam a perspectiva comentada em *Moderno?*, uma vez que ambos tendiam a ver “primitivismo lá onde, a outros olhos, informados de outra maneira, revelava-se uma modernidade”¹². A interpretação guiada pela teleologia hegeliana chegava a colocar lado a lado formas tão diferentes de realização artística como a dos filmes hollywoodianos, em

¹¹ Cf. HARRISSON, Charles. *Modernismo*. São Paulo: Cosac Naify, 2001. A exposição do autor é objetiva e tem grande poder de síntese sobre a distinção moderno e modernidade.

¹² AUMONT, Jacques, op. cit.

sua aclamada Era de Ouro dos anos 1940 e 1950, e a das tragédias gregas, de modo que Chaplin e Sófocles pudessem ser tomados igualmente como frutos de um apogeu do classicismo no cinema e na literatura.

Aumont se refere a essa maneira de interpretar o cinema como uma tentativa de legitimação pouco rigorosa da ideia de classicismo na história dos filmes, assinalando a gratuidade da busca por equivalências entre a marcha histórica da arte cinematográfica e a de artes mais tradicionais e consolidadas como a literatura – o que também se observou em outros cotejos que pretenderam atribuir ao cinema uma vaga dignidade, associando-o ao teatro ou à pintura¹³. A força intrínseca dos filmes hollywoodianos, se “não passava de um padrão”¹⁴, tampouco era insuficiente para definir, ajudada pelo vasto campo de difusão da indústria cultural, um classicismo que efetivamente conquistou notoriedade e firmou-se como referência de repertório e significado histórico, chegando ao ponto de, mais recentemente, tornar-se objeto da “frieza da retrospectiva científica”¹⁵ dos autores da chamada escola cognitivista norte-americana – uma tendência da pesquisa contemporânea à qual, em dissonância com a injusta ironia de Aumont, atribuímos o grande mérito de delinear com inédita precisão as características do cinema clássico como um estilo¹⁶.

De todo modo, a questão levantada por Aumont acaba destacando a possibilidade de uma fundamentação filosófica para o entendimento do cinema como um tipo de produto que está, no mínimo, deslocado de uma história da arte progressiva e universal, tal como Hegel a havia pensado em seus cursos de estética e na filosofia da história. A pergunta de fundo nas objeções de Aumont levanta a suspeita de que o cinema não tem lugar

¹³ Duas obras de Aumont trabalham proveitosamente essa temática e merecem ser indicadas. *O Olho interminável* (São Paulo: Cosac Naify, 2004) apresenta diversos ensaios sobre cinema e pintura, e *O cinema e a encenação* (Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006) conta com uma ótima exposição sobre a relação entre cinema e teatro nas primeiras décadas dos filmes.

¹⁴ AUMONT, Jacques, op. cit., p. 35.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Cf. BORDWELL; STAIGER; THOMPSON. *The classical Hollywood cinema*. New York: Columbia University Press, 1985. Para uma visão geral da escola cognitivista, empenhada desde os anos 1980 em refutar as linhas teóricas predominantes por influência da escola francesa, consultar *Post-theory: reconstructing film studies*, coletânea organizada por David Bordwell e Noël Carroll (Madison: University of Wisconsin Press, 2006).

no esforço explicativo hegeliano, uma vez que este pretende abarcar, numa linha logicamente sequencial de desenvolvimento, as mais diferentes configurações da arte desde a vigência de civilizações há muito distantes do século XX.

A desconfiança quanto à apropriação de Hegel pelos críticos, se correta, indica que o cinema talvez não pertença à mesma ordem de fenômenos artísticos que se desenvolveram segundo o seu sistema, nos momentos simbólico, clássico e romântico, acompanhando a trajetória do *Geist* (Espírito) em direção à liberdade e ao autoconhecimento. No entanto, protegendo a argumentação de Hegel da falta de crédito com que Aumont parece considerá-la, poderíamos rebater o teórico francês com duas hipóteses concorrentes, oriundas de dentro do sistema hegeliano: ou os filmes *não* seriam arte, ou o seriam em um sentido *não histórico*, como manifestações extemporâneas e indiferentes ao fio condutor racional que o filósofo alemão observou na história da humanidade.

Independente de a apropriação de Hegel pela crítica francesa ter sido incoerente ou pouco proveitosa para o entendimento do cinema clássico, a enunciação dessas duas hipóteses parece suficiente para encaminhar uma especulação filosófica sobre os filmes e o lugar que eles ocupam na modernidade. Uma filosofia da história da arte se apresenta ao pensamento contemporâneo como um procedimento teórico importante para lidar com o tema do cinema como arte. O mesmo pode ser dito, acreditamos, sobre a investigação da atualidade do barroco, observando-se que as diferentes filosofias do barroco no século XX se serviram normalmente de uma teoria da história mais ou menos robusta para realizarem-se.

Modernidade-barroco-história. Alcançamos, aqui, uma rede de conceitos que, imbricados, define a retomada da discussão sobre o barroco na estética do século XX. “Que modernidades para qual barroco e qual barroco para quais modernidades?”¹⁷, pergunta Oscar Cornago, adotando o plural para se referir à constituição do moderno nos diferentes discursos

¹⁷ CORNAGO, Oscar. *Barroco y modernidad*. In: *AISTHESIS*, n. 50, 2011, p. 114.

que cercam o tema. Por um lado, temos as interpretações que conferem ao barroco um poder elucidativo acerca da modernidade, uma vez que o seu essencial anticlassicismo teria sido ao mesmo tempo o reflexo e o sinal das transformações sociais que superaram a idade clássica na história do Ocidente. Por outro lado, as interpretações pós-modernas reelaboram o barroco em um discurso sensível aos fragmentos e reciclagens da experiência social mais recente, carente de princípios universalizantes. Em que pese o sobrecarregamento do conceito de pós-moderno, essa é a vertente que melhor assimila o barroco como indício de uma *crise* pela qual as narrativas históricas teriam se desprendido da lógica de representação dos acontecimentos, mergulhando os contemporâneos ainda mais profundamente na urgência de uma filosofia da história. Efetivamente, os problemas levantados pela hipótese da pós-modernidade parecem desdobrar o terceiro conceito da rede que mencionamos acima, confrontando a ideia de uma modernidade barroca: “história, memória, esquecimento: é através dessa tríade que se atravessa a fronteira crítica entre as modalidades modernas ou pós-modernas de retorno do barroco”¹⁸.

Diante das crises das narrativas que o pensamento moderno não conheceu quando Hegel sustentava a racionalidade como um fio condutor da história universal, o filósofo equatoriano Bolívar Echeverría revisita o conceito de barroco inspirado por uma crítica cultural de esquerda para a qual o legado do hegelianismo é bastante familiar, e no entanto pouco adequado, senão sob a égide de um marxismo desenvolvido pela teoria crítica do século XX. Em *La modernidad de lo barroco*, de fato, Echeverría produz um diagnóstico da cultura no capitalismo tardio que tece aproximações constantes entre os séculos XVII e XX, operando como se essa aproximação distendesse a dicotomia entre classicismo e barroco em outra dicotomia, mais fundamental, entre a conservação do *status quo* e a possibilidade – ausente – da revolução:

¹⁸ RUSSO, Vincenzo. *Uma dobra (neo)barroca*. In: *Gragoatá*, Niterói, n. 27, 2º sem. 2009, p. 71.

Nada parece aparentar tão fortemente o nosso curto século XX (1914-1989) ao extenso século XVII que a presença, em ambos, de um fenômeno histórico extremamente particular: a atualidade de um processo de transição perfeitamente maduro, ou diria até passado do ponto, que se mantém no entanto paralisado, pasmado, fechado em um círculo do qual não encontra a maneira de sair (ECHEVERRÍA, 2011, p. 126).

O interesse dessa citação de Echeverría para a interpretação do barroquismo de Glauber Rocha é grande: talvez poucas obras cinematográficas tenham se dedicado a testar tão diretamente o conteúdo dessa citação que a do cineasta brasileiro. Gostaríamos de pontuar mais detidamente, contudo, o elo observado por Echeverría entre a dimensão sociológico-política e a dimensão estética deste universo de questões que sempre aparecem cruzadas na bibliografia sobre o tema, uma vez que o filósofo corrobora a relação entre classicismo e barroco como parte de uma averiguação sobre o estatuto *moderno* que, no nosso caso, envolve essencialmente o cinema. Escreve Echeverría: “Nenhuma definição do barroco pode deixar de ver nele uma modalidade do classicismo, ainda que deva imediatamente insistir no que há de especialmente problemático em ser ‘modalidade de...’”¹⁹. A peculiaridade do ‘classicismo’ barroco consistiria, assim, em uma oposição ao modo pelo qual o classicismo renascentista havia se apropriado do legado da Antiguidade: “O clássico que encontramos na história concreta da arte barroca é sem dúvida a herança do universo greco-romano e suas formas, mas não como se pudesse tê-las captado novamente, e sim como já haviam sido refuncionalizadas pelo classicismo próprio do Renascimento”²⁰.

O envolvimento entre uma filosofia da história de feições hegeliano-marxistas e a filosofia do barroco de Echeverría alcança uma formulação bastante explícita quando o barroco é acrescido como quarto elemento à tríade de gêneros que constituiriam o *ethos* moderno. “Por meio do termo ‘barroco’ está em jogo uma ideia básica: a de que é possível encontrar uma

¹⁹ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era, 2011, p. 83.

²⁰ *Ibid.*

vontade de forma barroca subjacente às características da atividade artística barroca, isto é, do modo barroco de proporcionar oportunidades de experiência estética”²¹. Essa ‘vontade de forma’, assinalada por Echeverría como diferente daquela (‘nietzschiana’) com a qual Riegl e Worringer trabalharam ao estudar o barroco, refere-se ao modo pelo qual a vontade que define o *ethos* de uma época histórica se manifesta, no âmbito da vida humana em que se realizam as atividades de conformação social:

Duas lógicas contraditórias regem a construção do moderno mundo da vida: a lógica da forma concreta ou “natural” do processo de produção/consumo da riqueza social, em um nível, e a lógica de valorização do valor, em outro. Essa contradição, em si mesma insuportável, constitui o *fato capitalista* por excelência. É frente a esse *factum* intolerável que se desprende, de maneira espontânea, um comportamento social determinado, o *ethos* barroco (ECHEVERRÍA, 2011, p. 90).

É interessante constatar, na maneira como Echeverría define o *ethos* barroco²², as convergências e as sutis divergências entre a sua posição e a do escritor e ensaísta cubano Severo Sarduy, enfatizando a especificidade do uso do conceito de barroco no entendimento de manifestações artísticas modernas. Esta é uma preocupação que motivou parte importante da produção intelectual de Sarduy, a quem devemos, por esse motivo, a cunhagem do termo neobarroco²³. Se Echeverría toma partido abertamente pela dissociação entre uma teoria do estilo e a teoria do barroco, de modo a ressaltar o caráter ético da manifestação do barroquismo na modernidade – postura que, ademais, está incorporada ao debate desde as

²¹ Ibidem, p. 89.

²² Cf. essa discussão também em Echeverría (2011).

²³ Sobretudo na teoria literária, convencionou-se indicar Sarduy como o primeiro proponente do conceito, ainda que Haroldo de Campos o tenha registrado no livro *A obra de arte aberta*, de 1955: “nos seus parágrafos finais enunciei, expressamente, o prospecto de um ‘barroco moderno’ ou ‘neobarroco’ (antes, portanto, de Severo Sarduy, querido e admirado amigo [...] Sarduy veio a introduzir o conceito no campo hispano-americano em 1972, sem conhecer o meu texto de 55)” (CAMPOS, Haroldo de. *Barroco, neobarroco, transbarroco*. In: DANIEL, Cláudio. *Jardim de camaleões*. São Paulo: Iluminuras, 2004, p. 15). Todavia, Calabrese, em *A idade neobarroca* (Lisboa: Edições 70, 1999, p. 28), cita o texto *Barocco nell’architettura moderna*, publicado em 1951 pelo crítico de arte italiano Gillo Dorfles, em que o termo já aparece para indicar o desarmônico e o assimétrico como superação da ordem e da simetria da arquitetura clássica.

primeiras críticas à escola suíça celebrizada por Wölfflin –, Sarduy tem um mesmo interesse pelo campo da moral, mas sem negligenciar o conteúdo estético mais específico, referente ao universo das artes, que permeia as conjecturas sobre o problema da atualidade do barroco. Diferente inclusive de autores como Mario Perniola, que se interessam pelos fenômenos estéticos com o predomínio de um ponto de vista filosófico, Sarduy nos convida a pensar o (neo)barroco também como um estilo, construindo uma ponte criativa entre a prática da crítica de arte e a filosofia.

Para Echeverría, o barroco moderno é estendido desde a teoria da arte para designar “todo um projeto de construção do mundo da vida social, justamente no que essa construção tem de atividade conformadora e configuradora”²⁴, não mais se tratando, portanto, de um conceito referente ao “modo artístico de configurar um material”²⁵. Para Sarduy, o debate perpassa de uma só vez a construção das relações em sociedade e a estética como estética aplicada, ou seja, como discussão dos modos artísticos e seus resultados. No percalço dessa morfologia, Sarduy publica em 1975 o ensaio *Barroco*, remetendo-nos à separação entre o clássico e o barroco a fim de resgatar a negatividade do conceito da origem pejorativa que o associava à má qualidade de uma pedra feia e irregular: “à história do barroco poderíamos acrescentar, como um reflexo pontual e inseparável, a história de sua repressão moral, lei que, manifesta ou não, o assinala como um desvio ou anomalia de uma forma precedente, equilibrada e pura, representada pelo clássico”²⁶. As propriedades formais do material chamado de barroco revelam, na história do conceito, apropriações diversas pela crítica.

Sarduy efetivamente se alinha a Echeverría quando chancela a existência de uma tensão mútua entre o clássico e o barroco, embora, também como o filósofo equatoriano, não compreenda essa conjugação ao modo de

²⁴ ECHEVERRÍA, Bolívar, op. cit., p. 90.

²⁵ Ibid.

²⁶ SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1200.

Wölfflin, isto é, como uma relação que comporta estilos completamente diversos que se revezariam na história da arte. Por influência do crítico e historiador Eugenio d’Ors, o escritor cubano assume a tarefa de atenuar a depreciação do barroco, somando à teoria de d’Ors o referencial estruturalista adquirido durante a duradoura permanência em Paris. Nesse sentido, Sarduy aborda a condição de simulacro dos signos barrocos frente ao realismo característico da visão clássica de mundo, devidamente sedimentada nos princípios estilísticos das obras clássicas. A sua abordagem remete, logo se vê, às coordenadas gerais que embasaram a crítica de cinema nos anos em que a qualificação moderna de determinados filmes foi problematizada por eles próprios, rompendo com o cinema clássico. Em ensaio de 1982, intitulado *La simulación*, a ideia de um *neobarroco* se justifica para Sarduy em função

de articular os estatutos e premissas de um novo barroco que ao mesmo tempo integraria a evidência pedagógica das formas antigas, sua legibilidade, sua eficácia informativa, e trataria de atravessá-las, de irradiá-las, de miná-las por sua própria paródia, por este humor e essa intransigência – com frequência culturais – do nosso tempo (SARDUY, 1999, p. 1308).

Se, para d’Ors, o barroco é uma das “constantes históricas que entram na vida universal da Humanidade e em sua uniforme pluralidade, instaurando uma invariabilidade relativa e uma estabilidade ali onde o mais é mudança, contingência, fluir”²⁷, este novo barroco, que Sarduy chama, por exemplo, de furioso, só poderia se erigir “nas margens críticas ou violentas de uma grande superfície – de linguagem, ideologia ou civilização – no espaço ao mesmo tempo lateral e aberto, superposto, excêntrico e *dialetal* da América”²⁸. A integração e a superação das formas antigas, ocorridas simultaneamente, são tratadas por Sarduy de maneira a ressaltar o caráter contraditório da *mise en scène* barroca, comumente

²⁷ D’ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964, p. 68.

²⁸ SARDUY, Severo. *La simulación*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1308.

considerada pelos críticos como um indício de máxima teatralidade, cujo resultado, para a experiência estética, é uma “multiplicidade de leituras que revela, finalmente, mais que um conteúdo fixo e unívoco, um espelho de ambiguidade”²⁹. A baixa comunicabilidade do barroco o faz esquivar àquela vontade de comunicação que definiu o estilo clássico como um convite à experiência inabalável de uma realidade harmônica, linear, fluída e direta:

A figuração, ou a frase clássica, conduzem uma informação utilizando o meio mais simples: sintaxe direta, disposição hierárquica dos personagens e cenografia dos seus gestos destinada a destacar “sem perturbações” o essencial da história, o sentido da parábola; o espetáculo do barroco, ao contrário, retarda, diferencia ao máximo a comunicação do sentido (SARDUY, 1999, p. 1308).

Cenografia dos gestos. Espetáculo. Uma vez que o barroco do século XVII, segundo Maravall, caracterizou-se pelo “preponderante papel que a função ótica adquire em seu âmbito”³⁰, a ênfase de Sarduy na visualidade é significativa, no mínimo como um indício de que perspectivas diferentes sobre o conceito – ou seja, metodologicamente diferentes – podem equiparar-se em conclusões similares não pouco importantes para a compreensão do que é, afinal, o barroco. Para Maravall, como também para Giulio Carlo Argan (2004), até mesmo a projeção da ideia de barroco para além dos limites da cultura europeia dos séculos XVI e XVII é sempre problemática. Sarduy, não obstante, admite a ideia do neobarroco sem considerar a chance de ressalvas muito relevantes, afirmando-se na condição de artista e intelectual latino-americano interessado em pensar as suas circunstâncias.

Ainda que também seja apresentado como uma cosmologia, o neobarroco afigura-se, assim, como uma poética provocada pela colonização do continente americano, repercutindo a releitura de Werner Weisbach

²⁹ Ibid.

³⁰ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*. Madrid: Editorial Ariel, 1975, p. 497.

realizada pelo escritor Lezama Lima, a quem Sarduy considera abertamente um antecessor. Se Weisbach compreendia o barroco europeu do *Seiscentos* como a arte da contrarreforma, Lima havia proposto, em *La expresión americana*, que “para nós o barroco foi uma arte de contraconquista”³¹. A mudança de sinal do conceito tem início na apropriação de Lezama, e o barroco aos poucos vai deixando de denotar práticas culturais conservadoras para firmar um sentido progressista, chancelado mais fortemente por autores dos anos 1980 ao presente – como, de certo modo, no já citado Bolívar Echeverría, mas também em Christine Buci-Glucksmann ou Gilles Deleuze (a força da tradição francesa é destacada, inclusive quando notamos a filiação de Sarduy ao estruturalismo em Paris, e o impacto de certa leitura de Lacan e Bakhtin em suas ideias). Em Lima, segundo a análise de Irlemar Chiampi, já podemos reconhecer que “os modernistas e vanguardistas foram legítimos fundadores – e não epígonos de uma modernidade em seu ocaso”³². Por sua vez, Sarduy vai além do seu declarado antecessor, para quem a ideia de um *neobarroco* ainda não era patente, e atribui ao novo conceito algo mais que um sentido de resistência e originalidade. Ainda nos anos 1970, o autor cubano propunha que o *neobarroco*, tal como sua obra o estudava, era o “barroco da revolução”³³. Sobre essa denominação proclamativa de forte caráter político, vale o comentário preciso de Russo (2009, p. 66):

O barroco tinha sempre funcionado como conceito político, porém, agora e pela primeira vez, o espelho inventado pelos contemporâneos já não reflete os antigos juízos e preconceitos do Neoclassicismo, do Iluminismo, do Romantismo e do Positivismo, mas inverte a acusação feita ao Barroco por ter sido o veículo reacionário irracional e obscurantista da Razão (quando a mesma razão era subversiva) de toda a cultura dirigida das monarquias centralistas e da Igreja.

³¹ LIMA, José Lezama. *La expresión americana*. México: FCE, 2005, p. 91.

³² CHIAMPI, Irlemar. *O moderno e o contramoderno*. In: *Revista da USP*, São Paulo, mar./abr./mai. 1989, p. 121.

³³ SARDUY, Severo. *[Otros ensayos]*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1404.

Entre Lezama Lima e Sarduy, de fato, “o que é decisivo na ‘americanização’ do barroco é a orientação para modernizá-lo através do conceito de arte revolucionária”³⁴. Por esse motivo, semelhante a um centro irradiador do debate nos anos 1960, “a invenção do conceito de neobarroco constitui um momento relevante na história da negatividade e funciona como verdadeira reinvenção do latino-americano como potência”³⁵. Essa inversão ideológica do conservadorismo barroco, comentada acima por Vincenzo Russo, nos habilita a aproximar a concepção de neobarroco de Sarduy à obra de Glauber Rocha, para quem “a *épica*, precedendo e se processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural”³⁶, de modo que “a arte passa a ser, pois, revolução”³⁷. Nessa aproximação, queremos ressaltar as implicações da arquitetura conceitual mobilizada pelo escritor cubano para a análise das opções do artista na construção de seu discurso. Importa-nos principalmente a ideia de que o retorno do barroco no século XX, tratado então como um paradigma da modernidade, “não é apenas uma matriz interpretativa, mas também e sobretudo a postulação de uma maquinaria de imaginação de si mesmo e do mundo”³⁸.

Os diálogos políticos que Glauber Rocha efetivamente travou colocam em causa, a seu próprio modo, a ideia de uma arte revolucionária. Adiante, ao compararmos as posições do brasileiro e as de Jean-Luc Godard na virada dos anos 1960 para os anos 1970, poderemos perceber quão decisiva foi a perspectiva barroca, nesses termos, para que Glauber recusasse a radicalização do discurso desconstrucionista contra o chamado filme industrial, em prol da possibilidade de um novo cinema no Terceiro Mundo. Mas ainda não é preciso avançar até o maio de 1968, data histórica

³⁴ CHIAMPI, Irlemar. *Barroco e modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2010, p. 8.

³⁵ DÍAZ, Valentín. *Severo Sarduy y el método neobarroco*. In: *Confluente*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne Università di Bologna, vol. 2, n. 1, p. 43.

³⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 100.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ DÍAZ, Valentín, *op. cit.*, p. 51.

que determinou os rumos dessa discussão entre o brasileiro e certa crítica francesa. Se o barroco despontou em Glauber Rocha como uma postulação imaginativa, uma crítica da ideologia, não é menos certo que ele se voltou igualmente contra o classicismo como forma estética e modo artístico, e isso vem à tona desde cedo na inclinação glauberiana para os discursos modernos no cinema. Essa assimilação das tensões constitutivas do conceito de barroco, por Glauber Rocha, é o desafio que se apresenta a quem pretende interpretá-lo como um criador barroquista que se manifestou principalmente por meio de uma arte de imagens como o cinema.

Semelhante ao que caracteriza as teorias de Wölfflin ou d’Ors, que tomam o barroco, respectivamente, como um fundamento evolutivo ou uma constante na história, vimos que Glauber Rocha já apreciava o barroquismo de Visconti no final dos anos 1950, observando-o como um dado que volta e configura um verdadeiro retrato da latinidade. Aquela “consciência da necessidade revolucionária”³⁹ que o diretor italiano teria expressado, para Glauber, em *Rocco e seus irmãos*, voltaria, para Sarduy, no próprio cinema glauberiano, cuja linguagem marcada pelas superposições de imagens é mencionada como exemplo de cinema neobarroco no ensaio *El barroco y el neobarroco*, de 1972. Segundo Sarduy (1999, p. 1393):

O campo ideal da condensação é a superposição cinematográfica: superposição de duas ou mais imagens que se condensam em apenas uma – quer dizer, condensação sincrônica –, como é praticada frequentemente por Leopoldo Torre Nilsson, e também superposição de várias sequências, que se fundam em uma única unidade do discurso na memória do espectador – condensação diacrônica –, procedimento frequente em Glauber Rocha.

Para Sarduy, a condensação que o cinema de Glauber Rocha exemplifica é um dos três mecanismos de artificialização da linguagem que, “praticada em alguns textos, e sobretudo em alguns textos da literatura

³⁹ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, p. 232.

latino-americana”⁴⁰, assinala a instância do barroco e o sanciona como “o espaço da superabundância e do desperdício”⁴¹. Abordado como estilo, portanto, o barroco se apresenta em toda a sua dimensão erótica como uma rescisão dos protocolos do classicismo, privilegiando “o *jogo* em oposição à determinação da obra clássica como *trabalho*”⁴². Na artificialização comum a Glauber Rocha – ou a Guimarães Rosa, escritor brasileiro que também é citado por Sarduy –, “o erotismo é examinado como a ruptura total do nível denotativo, direto e natural da linguagem – somático –, como a perversão que implica toda metáfora, toda figura”⁴³.

Importante frisar que a condensação não se refere, para Sarduy, a um simples elemento da linguagem cinematográfica convencionalizada pelas regras da montagem. Trata-se, seja no neobarroco de Leopoldo Torre Nelson ou no de Glauber Rocha, de “um certo tipo deliberadamente estilístico de uso desse procedimento”⁴⁴. A superposição das figuras não é operada em coerência com o valor de encadeamento causal, cuja finalidade seria denotativa, a exemplo do que ocorre na codificação clássica, mas sim em função do valor metafórico do procedimento, estabelecendo uma tensão entre os significantes condensados e dando origem a um novo significado:

Em Rocha não se trata simplesmente de uma variação de seqüências estruturalmente análogas – como ocorre no cinema de Robbe-Grillet – senão da criação de uma tensão entre seqüências muito diferentes e distantes que um índice nos obriga a “conectar”, de modo que elas perdem sua autonomia e não existem para além da fusão bem sucedida (SARDUY, 1999, p. 1393).

Ao servir-se dessa análise estilística para classificar Glauber Rocha como um artista neobarroco, Sarduy apreende uma das principais características herdadas pelo diretor brasileiro de Sergei Eisenstein, cineasta

⁴⁰ SARDUY, Severo. [Otros ensayos]. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1385.

⁴¹ *Ibidem*, p. 1401.

⁴² *Ibidem*, p. 1402.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibidem*, p. 1393.

soviético por quem Glauber nutriu grande apreço durante toda a carreira. Tal apreço é muito perceptível em um texto de 1969, chamado *America nuestra*, em referência ao projeto de roteiro cujo primeiro desenvolvimento havia originado *Terra em transe*, pouco tempo antes. Repleto de menções à situação política na América Latina, e particularmente aos desfechos da Revolução Cubana, o texto apresenta o estado de coisas em relação a este projeto de filme (jamais finalizado) exibindo a verve antropofágica de Glauber: “comerei tranquilo..., Neruda, Astúrias, Alejo, Villar etc. Para vomitar como um vulcão”⁴⁵. Mais adiante no mesmo texto, ao mesmo tempo, Glauber escreve que “*América* deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo”⁴⁶.

A concepção estética do filme, de fato, persegue a ideia eisensteiniana de montagem dialética, tal como o próprio autor russo a nomeou em seus escritos teóricos. Ideia que não se esgota nesse projeto inacabado – ou parcialmente realizado –, explicando antes uma concepção estética mais ampla que aparece invariavelmente nos filmes glauberianos, segundo o próprio diretor: “*Terra em Transe* é um filme dialético. *Antônio das Mortes* é dialético”⁴⁷. Em sintonia com a interpretação posterior de Sarduy, Glauber compreendia em 1969 que “a montagem é uma dialética de estrutura comparada à poesia. Não é o clima, mas a montagem das palavras que são a superestrutura do clima”⁴⁸. Este é provavelmente o motivo pelo qual, ainda se referindo ao projeto de filme sobre a história latino-americana, ele complementa: “*América* deve ser uma montagem épica. Mas quero revisar o próprio Eisenstein: uma épica moderna, produzida por uma cultura critiquéssima mas ainda desconhecida”⁴⁹. A forte ligação do discurso de Glauber a Eisenstein, sobre o procedimento da montagem e o conceito de dialética, se consuma de acordo com o aprofundamento

⁴⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 164.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 165.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 167. *Antônio das Mortes* é o título europeu de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 164.

⁴⁹ *Ibid.*

eisensteiniano das primeiras teorias da relação entre os planos que, também surgida na vanguarda russa, David Bordwell comenta no livro *The cinema of Eisenstein*:

Eisenstein vê o conflito no plano apenas como “potencial montagem”. A montagem dialética opera completamente quando uma imagem é posta em interação com outra. Kuleshov e Pudovkin conceberam a edição como um encadeamento de planos, em semelhança a um “tijolo por tijolo”. Mas Eisenstein afirma que esse encadeamento é simplesmente uma versão fraca do processo mais básico do conflito (BORDWELL, 1993, p. 129).

Chama atenção que a leitura glauberiana da problemática da montagem em Eisenstein oriente-se pela afirmação de uma ‘revisão’ que resulta na proposta de uma montagem épica moderna. Glauber Rocha encontra na assimilação do teatro épico de Brecht o caminho para conciliar a montagem dialética de Eisenstein à expressividade barroca que vislumbra, em sua própria obra, a valorização de uma crítica latino-americana da realidade – a ‘cultura critiquíssima’ mencionada na citação. De modo geral, esse é o tom dos seus escritos naqueles anos imediatamente posteriores ao lançamento de *Terra em transe*. No mesmo texto sobre o projeto de filmagem de *América nuestra*, Glauber avança sempre no sentido de adensar a ideia do épico-didático “em uma falta de complexos rumo a Eisenstein”⁵⁰, ou seja, uma incorporação da influência do cineasta russo – uma devoração – que não se priva de assimilar e dar novos significados à montagem no cinema.

O texto *A revolução é uma eztetyka*, de 1967, é o que mais enfaticamente desenvolve a ideia do cinema épico-didático, tendo sido escrito em tom de manifesto. A ênfase recai sobre a ideia de que o épico e o didático (Eisenstein e Brecht) não poderiam se dissociar, já que “a didática sem a épica gera a informação estéril [...] e a boa consciência nos intelectuais”⁵¹, ao passo que “a épica sem didática gera o romantismo moralista e

⁵⁰ Ibidem, p. 167.

⁵¹ Ibidem, p. 101.

degenera em demagogia histórica”⁵². Se o barroco, na mesma época, firmava-se como um estilo caro ao diretor brasileiro, é significativa a afirmação desse mesmo texto de que “a épica será uma prática poética que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético”⁵³.

Nesse espírito, Glauber levanta uma série de linhas interpretativas do cinema moderno, inclusive declarando-se contrário à aproximação percebida por Jean-Marie Straub entre os cinemas italiano e alemão, uma vez que “o expressionismo não tem muito a ver com barroquismo ou luz/sombra de cenografia”⁵⁴. Fiel à hipótese de que “o exercício dialético do cinema pode gerar as novas formas”⁵⁵, Glauber coloca em perspectiva o cinema narrativo e critica as falsas declarações de modernidade cinematográfica que não conseguem se abster da comunicabilidade clássica – a qual, como vimos em Sarduy, o espetáculo barroco se propõe a perturbar:

O cinema narrativo cria uma estrutura ideal que censura as outras – mínimo de informação e de redundância – a cretinice de quantos artistas que pensam ser modernos porque descobrem o óbvio, quero dizer: descubrem a estrutura da comunicação imperialista e pensam que adotar essa estrutura seja invenção ou modernidade. O cinema que se diz brechtiano cai no mesmo erro: o único brechtiano é Brecht (ROCHA, 2004, p. 168).

A autenticidade antropofágica que Glauber defende explicitamente nesse comentário sobre a impossibilidade de um cinema brechtiano aplica-se ao seu próprio cinema, uma vez que a intenção é pensar e reformular a estrutura do filme narrativo, sem jamais adotá-la com a falsa convicção de que isso pode significar invenção ou modernidade, no sentido da citação acima. A recusa de um cinema imitativo, como imitação das convenções do filme clássico, é uma das tônicas do discurso de Glauber, explicando-se

⁵² Ibid.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibidem, p. 167.

⁵⁵ Ibidem, p. 168.

a partir da força com que esse paradigma condicionava os esforços de regularização da malsucedida produção industrial no país. Essa era uma questão bastante cara aos jovens cineastas do Cinema Novo. “Os apóstolos da comunicação a qualquer preço não refletem sobre isto: em quantos níveis se processa a comunicação, ou, sobretudo, o que é uma verdadeira comunicação”⁵⁶, escrevia Glauber ainda em 1968, a fim de questionar toda pretensão de sustentar o cinema moderno como a conquista de um público por meio de formas convencionais do filme comercial – a discussão era sobre *Selva trágica*, de Roberto Farias, obra fracassada na intenção de se comunicar com um grande público. “O cinema novo confessa que não sabe o que é a verdadeira comunicação, mas se livra da certeza comunicativa do *populismo*, certeza marota, pois, em profundidade, o *populismo* apenas cultiva os ‘valores culturais’ do subdesenvolvimento”⁵⁷.

Outro texto escrito por Glauber em 1969, *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*, é ainda mais enfático na afirmação das transformações pelas quais o cinema brasileiro passava nos anos 1960, aproximando-o à Semana de 1922 e ao nascente tropicalismo. O primeiro como movimento precursor do Cinema Novo, na medida em que representou o “início de uma revolução cultural no Brasil”⁵⁸. O segundo como um movimento contemporâneo ao Cinema Novo, cujo significado poderia ser descrito do seguinte modo:

O tropicalismo, a descoberta antropofágica, foi uma revelação: provocou consciência, uma atitude diante da cultura colonial que não é uma rejeição à cultura ocidental como era no início (e era loucura, porque não temos uma metodologia) [...] É a partir desse momento que nasce uma procura estética nova, e é um fato recente. Agora, “tropicalismo” é um nome que não significa nada, como *cinema novo*. Aquilo que é significativo é o *apporto* dos artistas nessa direção (ROCHA, 2004, p. 151).

⁵⁶ Ibidem, p. 133.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibidem, p. 150.

Este texto de 1969 tem um lugar importante no conjunto de escritos de Glauber Rocha no período, porque antecipa os principais aspectos que vieram à tona na sua classificação como um artista barroco, indicando as possibilidades de interpretação dessa ideia em função da totalidade de sua obra, isto é, desde os primeiros filmes até o comprometimento decisivo com uma *Eztetyka do sonho* nos anos 1970. Mais especificamente, podemos dizer que *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma* lida com a transição definitiva de Glauber para além do engajamento inicial no Cinema Novo, sedimentando as convicções que o autor sistematizaria no manifesto de 1971. Não seria uma má leitura compreender que a modernidade do cinema de Glauber Rocha define-se melhor nesse momento, com o próprio cineasta declarando a superação das fases iniciais em que o Cinema Novo procurava realizar o seu projeto, seja deixando-se influenciar euforicamente pelo Neorrealismo italiano ou pela visão revolucionária ingênua que, como bem notou a famosa e incômoda crítica de Jean-Claude Bernardet ao movimento, nem sempre soube evitar a demagogia, resvalando em uma projeção dos cineastas na forma de uma paternalista “vanguarda da classe média”⁵⁹. Segundo Glauber Rocha (2004, p. 153):

Existem várias fases. O momento da denúncia social, influenciado pelo neorealismo e pelo cinema social americano. O momento da euforia revolucionária, que tinha já limitadas e esquemáticas características populares. O momento, finalmente, da reflexão, da meditação, da procura em profundidade.

Para Glauber, o momento da reflexividade, do distanciamento crítico em relação aos procedimentos do primeiro ideal de um cinema revolucionário – distanciamento tipicamente moderno e modernizador, poderíamos completar – é responsável pelo aprofundamento da autoria,

⁵⁹ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 36 et seq. Vale a pena consultar também o retorno do crítico a este debate, décadas depois, uma vez que a sua intervenção foi bastante influente, repercutindo entre os próprios cineastas do Cinema Novo (BERNARDET, Jean-Claude. *Trajectory of an oscillation*. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert. *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995).

eliminando os “detritos”⁶⁰ da influência vaga que originava filmes de estilos muito diferentes, feitos pelos mesmos cineastas, em prol de referências “mais subjetivas, mais íntimas”⁶¹.

Glauber reconhece que *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, seu filme finalizado naquele ano, representa uma conquista de identidade, determinando com mais precisão o seu universo criativo e seus interlocutores preferenciais – muitos deles registrados no livro *O século do cinema*. O discurso sobre a subjetividade do artista, aqui, chancela a defesa de um cinema brasileiro em que as ações estão voltadas para “criar as tradições de uma indústria na qual o produtor é o autor”⁶², tópico que investigaremos em detalhe na análise de *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Por ora, concluímos no sentido de encontrar, na elaboração das ideias que comentamos acima, uma chave para apreender a assimilação de Eisenstein no barroquismo que, aparecendo implicitamente nos textos em 1969, ganharia contornos definitivos no manifesto *Eztetyka do sonho*.

O ponto fundamental dessa análise diz respeito à maneira pela qual Glauber Rocha considera possível efetivar a procura estética a partir da qual o tropicalismo e o Cinema Novo nasciam como fatos recentes naqueles anos. “É uma procura estético-política que se move debaixo do signo da individualização do inconsciente coletivo, e para isto existe o aproveitamento de elementos típicos da cultura popular utilizados criticamente”⁶³. Em Glauber, essa preocupação com o popular culmina nas noções de mito e ideograma, sendo que o último pode ser interpretado como uma inspiração direta das investigações de Eisenstein, para quem “o princípio da montagem pode ser identificado com o elemento básico da cultura visual japonesa”⁶⁴.

⁶⁰ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 153.

⁶¹ Ibid.

⁶² Ibidem, p. 154.

⁶³ Ibidem, p. 151.

⁶⁴ EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 35.

Relembrando o artifício da condensação diacrônica, pelo qual Severo Sarduy sentencia sobre o neobarroco do cinema de Glauber Rocha, podemos observar a relação muito próxima entre este estilo de montagem e o surgimento do ideograma, no Japão, a partir da fusão dos hieróglifos. Eisenstein comenta esse processo avaliando os hieróglifos mais simples e mais complexos, de modo a concluir que a sua montagem na cultura visual japonesa torna possível que a imagem exprima algo que não poderia, em princípio, representar-se graficamente:

A questão é que a cópula (talvez fosse melhor dizer a combinação) de dois hieróglifos da série mais simples deve ser considerada não como sua soma, mas como seu produto, isto é, como um valor de outra dimensão, outro grau; cada um, separadamente, corresponde a um *objeto*, a um fato, mas sua combinação corresponde a um *conceito*. [...] Pela combinação de duas “descrições” é obtida a representação de algo graficamente indescritível (EISENSTEIN, 2002, p. 36).

Desse modo, nos ideogramas japoneses, a imagem de um cachorro combinada a uma boca pode significar o verbo *latir*, a imagem de uma boca combinada a um pássaro pode significar *cantar*, entre inúmeras combinações que configuram “um meio e um método inevitável em qualquer exposição cinematográfica”⁶⁵. Por isso, ele constitui a base daquilo que o autor russo denomina de cinema intelectual, fundado na montagem como uma ideia que “nasce da colisão de planos independentes – planos até opostos um ao outro: o princípio dramático”⁶⁶. A posição crítica de Eisenstein para com a fórmula de decupagem que Griffith tinha desenvolvido no cinema narrativo dos EUA o levava a compreender a dramatização cinematográfica como uma superação do modelo griffithiano a partir dele mesmo. Se “os brilhantes novos métodos do cinema norte-americano eram vinculados nele [Griffith] a uma profunda emoção da história, à

⁶⁵ Ibid.

⁶⁶ Ibidem, p. 52.

atuação humana, ao riso e lágrimas”⁶⁷, caberia ao cinema russo destacar a montagem da linguagem narrativa e desenvolvê-la no sentido de “adquirir uma personificação orgânica de uma concepção ideológica singular, abarcando todos os elementos, partes, detalhes da obra cinematográfica”⁶⁸.

O poder da teoria eisensteiniana sobre a maneira como Glauber Rocha percebe a fase reflexiva de sua criação artística é muito grande. “O cinema do futuro é ideogramático”⁶⁹, escreve em *Tropicalismo, antropologia, mito, ideograma*. Mais que de uma ciência, a edificação desse cinema do futuro depende de “um processo de conhecimento e de autoconhecimento que investe toda a existência e sua integração com a realidade”⁷⁰. A relação entre a subjetividade do artista e as condições objetivas da realidade dá o tom da iminente condução da obra glauberiana, nos anos 1970, para um tipo particular de surrealismo latino-americano – uma versão barroquista dessa vanguarda – já manifesto em *Terra em transe* e prestes a ser corroborado com a filmagem de *Cabezas cortadas*, na Espanha. Essa assimilação antropofágica do cinema moderno, via Eisenstein, consuma-se na incorporação do mito no discurso crítico que, não recaindo no populismo da comunicabilidade clássica do cinema, viabilizaria a produção do “filme que chega diretamente ao inconsciente coletivo, à disposição mais verdadeira e profunda de um povo”⁷¹. De fato, a ideia de fundo, aqui, é que o tropicalismo é uma espécie de surrealismo para os povos da América Latina:

O mito é o ideograma primário e nos serve, temos necessidade dele para conhecermo-nos e conhecer. A mitologia, qualquer mitologia, é ideogramática e as formas fundamentais de expressão cultural e artística a elas se referem continuamente. Depois poderemos desenvolver outras coisas, mas este é um

⁶⁷ Ibidem, p. 182.

⁶⁸ Ibidem, p. 219.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 153.

⁷⁰ Ibid.

⁷¹ Ibidem, p. 151.

passo fundamental. O surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo (ROCHA, 2004, p. 153).

O cinema ideogramático leva a cabo uma crítica da razão que Glauber Rocha distinguiria melhor alguns anos depois, tanto em seus escritos como em seus filmes. “Enquanto o cinema francês permanecer no domínio da razão ele estará limitado”⁷², escreve o artista brasileiro ainda no final dos anos 1960, provavelmente pensando na querela em que confrontou Jean-Luc Godard sobre o projeto do grupo Dziga Vertov de destruir a forma de representação do cinema narrativo clássico. O antirracionalismo que Glauber Rocha expressa no trecho acima pode ser analisado à luz do comentário de Ismail Xavier (2004, p. 23):

A palavra de ordem aqui reiterada é a da composição do cinema épico-didático como um ritual da anti-razão, contra o teatro-cinema como instituição burguesa, a favor de uma arte em sintonia com o mito popular em uma apropriação material (de corpo, gesto e fala) que é libertadora face ao consenso que a ordem social fabrica.

Para Glauber Rocha, assim como para Sarduy, a lógica barroca da montagem dialética que os ideogramas expressam é o verdadeiro caminho da arte revolucionária: “O cinema ideogramático quer dizer isso: forma desenvolvida e aprofundada da consciência, a própria consciência, em relação direta com a construção das condições revolucionárias”⁷³. Diferente do classicismo, que oferece ao espectador uma ideia acabada na interpretação realista de atores que representam “a cópia dos resultados de sentimentos”⁷⁴, conta aqui “a capacidade de fazer estes sentimentos surgirem, se desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador”⁷⁵. Na épica-didática glauberiana, a projeção de um cinema ideogramático repercute o distanciamento que Brecht

⁷² Ibidem, p. 153-4.

⁷³ Ibidem, p. 153.

⁷⁴ EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990, p. 21.

⁷⁵ Ibid.

tomou em relação ao aristotelismo, concebendo o teatro épico como uma fratura no *pathos* da fascinação catártica do drama clássico:

Nós precisamos de um tipo de teatro que não apenas libere os sentimentos, percepções e impulsos possíveis por dentro do campo histórico particular das relações humanas em que as ações ganham lugar, mas que empregue e encoraje aqueles pensamentos e sentimentos que ajudam a transformar este próprio campo (BRECHT, 1964, p. 190).

Assim, o tema da consciência aparece como um forte indício do princípio eisensteiniano segundo o qual, na montagem dialética, “a série de ideias é montada, na percepção e na consciência, como uma imagem total, que acumula os elementos isolados”⁷⁶. A emotividade peculiar do barroco, que Glauber Rocha apreenderia em 1971 com a afirmação de que a arte revolucionária é uma mágica capaz de produzir feitiços, significa em suas reflexões estéticas uma elaboração peculiar do erotismo verificado por Severo Sarduy na montagem dos filmes neobarrocos. Desse modo, trata-se de repreender a vontade de realidade do classicismo em nome de um cinema de efeitos – mas não de um cinema desinteressado pelo real –, cujo sentido de ser moderno está na investigação do lugar do espectador e da realidade na experiência estética. Para dizer com Eisenstein, “uma obra de arte, entendida dinamicamente, é apenas este processo de organizar imagens no sentimento e na mente do espectador”⁷⁷. Glauber Rocha concordava com essa tese e procurou realizá-la no chamado surrealismo tropicalista que, na realidade, confundia-se com a própria formação social latino-americana.

1.3. O barroco na crise moderna da representação

A filosofia da arte se deparou no último século com o problema do realismo imagético, impactada pela presença cada vez mais ostensiva das

⁷⁶ Ibidem, p. 20.

⁷⁷ Ibid.

imagens. Essa presença não se limita ao universo dos produtos da arte, fazendo-se valer, também, nas formas de sensibilidade e cognição mais cotidianas do mundo contemporâneo. Nesse contexto, o filósofo e crítico norte-americano Arthur Danto produziu uma reflexão atualizadora sobre a conhecida tese do fim da arte defendida por Hegel no século XIX. Embora apenas tangencie o conceito de imagem, mergulhando-o nos problemas mais amplos a respeito da contemporaneidade artística, Danto contribuiu para a discussão sobre o cinema e a modernidade que, como vimos na seção anterior, foi enfrentada por André Malraux e os críticos da *Cahiers du cinéma* nos anos 1950.

Em certo sentido, o pensamento de Danto não apenas revigora e dá continuidade à filosofia da história de Hegel, estendendo-a para um período que o filósofo alemão não teve a oportunidade de conhecer, como também questiona o que haveria de *sui generis* no surgimento do cinema e da fotografia ao final do século XIX, de modo a colocar em perspectiva a apreensão filosófica do impacto dessas formas de expressão no projeto da modernidade artística. Temos, assim, uma teoria geral da arte contemporânea que destina às imagens fotográfica e cinematográfica um lugar de especial importância para a caracterização do presente como um momento que o filósofo denomina de pós-histórico. No contexto da discussão sobre o barroco, acreditamos que a teoria pós-histórica de Danto nos remete ao conceito de *retombée*, empregado por Severo Sarduy para explicar a temporalidade específica da imaginação barroca:

retombée: causalidade acrónica,
isomorfia no contígua,
o,
consequencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe.
(SARDUY, 1999, p. 1196).

Este poema que abre o ensaio *Barroco* indica a correspondência entre os conceitos de *retombée* e a ideia de simulação, que, a nosso ver, é a principal categoria apresentada por Sarduy como contribuição a uma teoria da

imagem no debate sobre o retorno do barroco no século XX. A reflexão do autor cubano traz à tona o esforço de explicar “a relação entre a ciência e a arte do século XVII e do XX”⁷⁸, correlacionando as transformações paradigmáticas ocorridas nas duas épocas. Se a revolução cosmológica de Kepler, sobre a órbita elíptica dos planetas, viu-se acompanhada da retórica barroca, com o significante descrevendo uma órbita em torno de outro significante ausente ou excluído, o paradigma do Big Bang, ao sustentar a expansão contínua do universo, encontrou sua companhia no neobarroco do século XX, uma vez que este “*recai* em obras descentradas, ou que estão em expansão significativa, assim como o estado contínuo (do hidrogênio) *recai* no texto com matéria fonética sem sustentação semântica”⁷⁹.

Essa perda de sustentação semântica, essencialmente anticlássica, reveste o conceito de simulação com a ideia de que os efeitos do discurso barroco são mais importantes que o realismo, como se observa no exemplo fundamental do travestismo, mencionado por Sarduy como uma pulsão de simulacro que não representa: “mais que aparentados à essência do modelo, e à sua reconstituição pontual, respeitosa, os fenômenos pelos quais nos interessamos – sobretudo no caso do travestismo sexual humano – parecem obstinados na produção de seu *efeito*”⁸⁰. *Retombée* e simulação demarcam, portanto, o barroco como uma contemporaneidade pós-histórica, uma versão da modernidade decorrida de uma “reversão do platonismo em escala ascendente, desde o mimetismo até a pintura barroca”⁸¹, uma problemática nietzschiana que, assumida por Deleuze, aparece também em Sarduy⁸². Em vez da linearidade histórica determinada por um elo causal entre os acontecimentos, estamos diante da

⁷⁸ CHIAMPI, Irlemar. *La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno*. In: *Criterios*, La Habana, n. 32, 1994, p. 180.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ SARDUY, Severo. *La simulación*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1270-1.

⁸¹ *Ibidem*, p. 1270.

⁸² Cf. DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Perspectiva/Edusp (Editora da Universidade de São Paulo) 1974, p. 259-80.

“consequência de algo que ainda não se produziu”⁸³. Em vez do progressivo desenvolvimento do Espírito que se manifesta em representações, encontramos uma “isomorfia não contígua”⁸⁴, “parecida com algo que ainda não existe”⁸⁵.

Nesse ínterim, a teoria de Arthur Danto sobre o fim da história da arte nos interessa não apenas como um diálogo com a apropriação do hegelianismo por André Malraux na crítica de cinema francesa, como visto, mas também pelo que ela esclarece da interpretação da modernidade barroca em função dos princípios criativos que regem as possibilidades estéticas na arte atual – e particularmente no cinema. Referimo-nos, antes de tudo, aos tipos de discursos fundados em ‘efeitos’ que, à diferença da tradição clássica, a condição moderna passa a admitir como um meio de superar a representação – ou o platonismo, ou o hegelianismo, ou, ainda, certa ideia de história da arte, na medida em que tais construções teóricas sustentam a ocorrência de uma relação fundamental entre a ideia da coisa e a coisa representada em uma obra de arte.

Desse modo, a maquinaria imaginativa do barroco, no caso de Glauber Rocha, transcende o classicismo indo ao encontro do que está fora do discurso racional-finalístico sobre a realidade e a história. A diferença entre imitação e simulação é fundamental para entender esse movimento, que em filosofia da arte representa uma busca por alternativas ao paradigma clássico da *imitatio* ou *mimesis*. Assim que o discurso de Glauber Rocha se manifesta, na *Eztetyka do sonho* de 1975, em torno de ideias como persuasão, eficácia, intervenção etc., o artista se posiciona finalmente nas adjacências de uma intensa atividade do imaginário que, sem pretender imitar, simula a revolução.

Para compreender essa passagem, que tem no barroquismo de *Terra em transe* um ponto de consolidação, reencontramos em Danto,

⁸³ SARDUY, Severo. *Barroco*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1196.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.*

inicialmente, os traços essenciais de uma concepção teórica da imagem que se fundamenta no estudo das técnicas de representação em prol da conquista gradual de realismo imagético. A tônica do Neorrealismo italiano sobre a importância de o cinema manter um discurso revelador e engajado sobre a realidade pode ser refletido aqui. Esse discurso a favor do realismo reflete uma conjuntura bastante ampla de usos e interpretações da câmera de filmar, desde a sua origem em 1895, de modo que os argumentos levantados por Danto poderiam ser tomados como uma sobrevida do debate neorrealista no contexto da crítica da arte contemporânea (pós-Duchamp). Danto está focado justamente nesse objeto, e para abordar os seus argumentos diretamente precisamos antes recuperar um pouco do que Hegel definiu como as linhas gerais do chamado fim história da arte ainda no século XIX.

Na terminologia hegeliana, a vida do Espírito é o fator que verdadeiramente conta para a elevação dos fenômenos artísticos em direção à autoconsciência, de modo que a arte, junto da religião revelada e da própria filosofia, constitui um dos momentos do processo idealista que dá a conhecer o absoluto pelo pensamento. O âmbito espiritual torna plausível a menção ao fim da arte quando o concebe como um momento decisivo deste desenvolvimento lógico, e não propriamente como um momento factual ou meramente cronológico. A ideia de fim, assim, remete à realização do conceito de arte, não podendo ser confundida com uma interrupção do movimento dos acontecimentos. Danto declara-se constantemente um essencialista em matéria de arte, argumentando numa linha bastante próxima de Hegel, ainda que não se possa dizer que um hegelianismo *stricto sensu* presida completamente a sua filosofia.

Frente ao problema da imagem e da realidade, Danto atribui ao conceito de *mimesis* uma função mais destacada do que Hegel lhe atribuiu em seu sistema. Para o filósofo norte-americano, a *mimesis* é responsável por ancorar o desenvolvimento da arte em seu período histórico, contrastando com passagens da obra de Hegel que apontam o prestígio apenas discreto da *mimesis* no sistema hegeliano. Nos *Cursos de estética*, em um exemplo

bastante conhecido, o filósofo alemão chega a considerar o *trompe l'oeil* de Zêuxis – artista grego que teria pintado cachos de uva tão verossímeis que os pássaros tentavam bicá-los – como um *baixo efeito*, uma utilização da técnica artística que não merecia elogios, pois era apenas ilusionista e, por isso, incapaz de levar a cabo a arte como transformação da natureza a partir do componente espiritual. Nessa crítica ao engano dos sentidos, Hegel repercute o platonismo, considerando que apenas a ideia possui universalidade concreta, e, por isso, é a ela que o espírito se prende quando se manifesta na arte.

Um pouco sobre a diferença entre Platão e Hegel pode ser mencionado em favor de um maior detalhamento da posição hegeliana apropriada por Danto. O filósofo alemão observava que o conceito de ideia universal em Platão não teria ultrapassado a condição de uma verdade não realizada, ou seja, “a ideia platônica ainda não é ela mesma o verdadeiramente concreto, pois, apreendida em seu conceito e em sua universalidade, ela já vale como o verdadeiro”⁸⁶. Restrita, portanto, ao insuficiente em si da universalidade não realizada, “ela ainda não se efetivou e não é em sua efetividade o verdadeiro por si mesmo”⁸⁷. O conceito puramente abstrato é sempre incompleto, para Hegel, uma vez que, “assim como o conceito sem sua objetividade não é verdadeiramente o conceito, também a ideia sem sua efetividade e fora dela não é verdadeiramente ideia”⁸⁸.

A saída da ideia para o real, e por isso para o seu verdadeiro conceito e universalidade, tem lugar na arte sempre que o interesse da idealidade formal não está ligado ao conteúdo, mas sim à satisfação que uma representação nos proporciona ao exteriorizar-se, ou seja, ao ser abarcada pelo espírito. Entendida como produto de uma habilidade artística orientada pelo propósito de imitação da realidade, a *mimesis* não se consumaria

⁸⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. São Paulo: Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 2001, p. 155.

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Ibid.*

artisticamente, para Hegel, no simples efeito ilusionista, muito característico do *trompe l'oeil*, de ludibriar os sentidos. Falta a ela a possibilidade de circular entre a natureza e o espiritual, insuflando a representação com alguma forma de superação do tipo de naturalismo que encontramos no pensamento grego⁸⁹. A crítica de Hegel à *mimesis*, nesses termos, é acompanhada de uma crítica ao belo natural tal como ele vinha sendo compreendido na estética, sobretudo a partir da *Crítica da faculdade de julgar* de Kant. O belo é um atributo exclusivo da arte, segundo Hegel, consistindo no aparecimento sensível da ideia:

Nessa idealidade formal da arte, porém, não é o próprio conteúdo que principalmente nos chama a atenção, mas a satisfação do produzir espiritual. A exposição deve aqui aparecer natural, mas não deve aparecer nela a naturalidade enquanto tal, e sim o poético e ideal em sentido formal é o fazer [*machen*], a eliminação justamente da materialidade sensível e das condições exteriores. Alegramo-nos com uma manifestação que deve aparecer como se a natureza a houvesse produzida, quando de fato ela é uma produção do espírito, sem os meios daquela: os objetos não nos deleitam porque são de tal modo naturais, mas porque são feitos [*gemacht*] tão naturalmente (HEGEL, 2001, p. 175-6).

Hegel não teve tempo bastante para apreciar o naturalismo das imagens em movimento que a ilusão do cinema conseguiu realizar na virada do século XIX para o século XX, e então compará-las com as saborosas uvas de Zéuxis. Coube a Arthur Danto, em certo sentido, avançar essa discussão, mas desprovido do sentimento idealista que recusava, em Hegel, a materialidade desprovida de espírito. Tampouco a beleza permanece em Danto como uma qualidade característica da arte, como indica o seu rico e intenso diálogo com o neokantismo de Clement Greenberg. No contexto da disputa entre Kant e Hegel na história da filosofia, a escola greenberguiana, hoje em dia representada pela revista norte-americana *The new criterion*, apresenta-se para Danto como uma alternativa pouco atenta à

⁸⁹ Cf. OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970. Destaco especialmente o capítulo *O naturalismo I: o naturalismo grego e renascentista*.

singularidade da arte contemporânea. Nesse sentido, a filiação a Hegel parece reforçar o compromisso de Danto com a possibilidade de uma crítica de arte na atualidade, reposicionando a disputa iluminista dos filósofos alemães⁹⁰.

Tendo em conta esse panorama, o recurso ao conceito de *mimesis* é mais bem compreendido, em Danto, se destacamos o papel da filosofia da história de Hegel como a fonte de uma concepção progressiva das manifestações artísticas, de maneira que, em um determinado ponto, a própria arte se vê acometida pelo fato de que não é mais possível a progressão. Em que pese o fim da arte ocorrer, nesse sentido, como um acontecimento do século XX que estabelece o período contemporâneo pela superação da alta modernidade, Danto se mostra de acordo com Hegel a respeito do fator que determinaria o fim daquela progressão, impossibilitando a gestação de uma narrativa, isto é, da narrativa que é a própria história da arte. Este fator é a autoconsciência, como podemos ver no trecho abaixo de *Transfiguração do lugar-comum*, livro publicado por Danto em 1981:

A arte é praticamente uma confirmação da teoria da história de Hegel, segundo a qual o Espírito está destinado a tornar-se consciente de si. Ela reproduziu esse curso especulativo da história tornando-se autoconsciente – a consciência da arte sendo arte sob uma forma reflexiva comparável à da filosofia, que é ela própria consciência da filosofia (DANTO, 2010, p. 102).

Danto insiste na ressalva de que o fim da arte não pode ser lido *ipsis litteris*, como nas primeiras páginas de *After the end of art*, obra de 1997 em que comenta o destino polêmico de seu artigo na coletânea *The death of art*, organizada por Berel Lang, em 1984: “eu estava escrevendo sobre uma forma de narrativa que, assim eu pensava, havia objetivamente se completado na história da arte, e era essa narrativa, pareceu-me, que havia

⁹⁰ É interessante acompanhar essa discussão na crítica norte-americana. Em *After the end of art*, Danto critica a continuidade do projeto greenberguiano na *The new criterion* editada por Hilton Kramer, avaliando que, no presente, “é uma prática ruim de crítica desmerecer trabalhos como artisticamente ruins por falta de boas qualidades estéticas, no sentido de Greenberg” (Princeton: Princeton University Press, 1998, p. 86). Falecido em 2013, o legado de Danto foi questionado mais uma vez na revista por um texto bastante contundente (*But is it art?*, março de 2014), hoje editada por Roger Kimball, em substituição a Kramer (que nunca foi publicado no Brasil), falecido em 2012.

chegado a um fim”⁹¹. Considerar a lógica causal da narratividade como a própria chance de uma história da arte é por certo uma das dimensões mais hegelianas de Danto, para quem as obras continuariam a ser feitas – como de fato continuaram –, mas “sem o benefício da narrativa legitimadora, na qual fosse vista como a próxima etapa da história”⁹².

Em vez de alinhar a autoconsciência à tese idealista da vida do espírito, Danto indica um novo estado de coisas em que arte e filosofia estão imbricadas essencialmente. Essa simbiose desautorizaria a intenção de dizer o que é a arte, como tanto desejaram os vanguardistas em seus inúmeros manifestos de ruptura, a não ser que isso signifique encontrar na própria arte uma redefinição constante das suas possibilidades de ser. “Se é impossível formular uma definição de arte”, escreve Danto, é porque “na medida mesmo em que as fronteiras entre a filosofia da arte e a arte foram dissolvidas tampouco é possível dar uma definição da filosofia da arte, ou da filosofia propriamente dita”⁹³.

A presença de um método de investigação filosófica preocupado com definições, herdado da virada linguística de Wittgenstein, indica a formação analítica que Danto inevitavelmente preserva ao se aproximar de Hegel nos trabalhos que comentamos. Em última instância, a autoconsciência significa uma extrema abertura para as mais diferentes possibilidades de que qualquer coisa se candidate, legitimamente, a ser obra de arte. Este foi um tópico que teve forte repercussão no âmbito da estética analítica durante o século XX, desenvolvendo-se de maneira consideravelmente autônoma em relação aos temas privilegiados pela estética produzida pela chamada filosofia continental.

Para Danto, a contemporaneidade acolheu um princípio de pluralismo como a pedra-de-toque da arte. Não é que a tarefa de definir a arte seja dispensável, mas sim que ela se assimila à própria atividade filosófica. Em outras palavras, a condição de existência das obras, na era chamada

⁹¹ DANTO, Arthur. *After the end of art*, p. 4.

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Idem.* *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 103.

por Danto de pós-histórica, implica em lidar com a necessidade de atribuir um significado a ela, sem que nenhum parâmetro externo às próprias obras possa determinar essa atribuição. Se a obra se dá a si mesma a sua definição, definindo o significado filosófico da arte e mobilizando uma determinada filosofia como elemento central da sua apreciação, as distinções tradicionais entre filosofia e arte estão, para Danto, colocadas em suspeita. De certo modo, arte e filosofia são duas faces de uma mesma atividade de caráter ontológico, e essa marca é distintiva da contemporaneidade artística e filosófica em que estamos todos envolvidos.

A argumentação básica de Danto sobre o fim da história da arte nos oferece um ponto de vista novo sobre o hegelianismo de certa crítica de cinema francesa, comentado no ensaio de Jacques Aumont sobre a modernidade do cinema. A pergunta pelas condições de definição de um cinema moderno pode ser confrontada com a discussão pela qual Danto investiga a própria constituição da modernidade artística, propondo o termo pós-história como um melhoramento da ideia demasiado vaga de contemporaneidade. Diferente da arte moderna, a arte produzida neste período inaugurado pelo fim das narrativas históricas “nada tem contra a arte do passado, nenhum sentimento de que o passado seja algo de que é preciso se libertar e mesmo nenhum sentimento de que tudo seja completamente diferente”⁹⁴.

Assim, o que distingue o pré-moderno do moderno e do contemporâneo, para Danto, diz respeito à ocorrência, ou não, de uma continuidade, de um elo entre, por um lado, o que se tem como a arte anteriormente realizada e, por outro, o que se apresenta na atualidade para negá-la e superá-la. Na pós-história, o fim deste sentido de encadeamento e progressão, percebido a partir da avaliação das próprias obras, torna inviável a ideia de que o presente é uma *reação* ao passado. Não se trata mais de arte histórica, inserida em um fio condutor logicamente ativo, mas sim de arte *pós-histórica*. Nada é *mais* recomendável que qualquer outra coisa,

⁹⁴ DANTO, Arthur, op. cit., p. 5.

em arte, para que uma proposta artística seja legitimada como sendo efetivamente artística. Logo, nada pode vir a ser uma ruptura no sentido forte do termo. Essa é uma diferença considerável para com o discurso das vanguardas, quando a arte moderna promovia constantes rupturas com o padrão artístico, os cânones, a tradição. Uma vez que o padrão já não existe, como se poderia subvertê-lo?

Nesse quadro conceitual, a ideia de modernidade artística adquire a aparência de uma idade tensa, marcada por crises e pela urgência da transição. De fato, modernas são as obras que despontaram na mediação entre a história e a pós-história, anunciando a superação do sentido progressivo da arte, bem como a sua conseqüente derrocada. Se a arte moderna propõe a sua própria diferença em relação à tradição como uma *raison d'être*, o fim da narrativa histórica demonstra que essa razão foi antes de tudo a chegada de uma consciência que precisaria esclarecer-se para si mesmo, como o fez, de fato, a segunda metade do século XX. Para Danto, o grande artista a ilustrar a culminância desse processo é Andy Warhol, com a exposição de suas *Brillo boxes* em New York.

Em seu diálogo com Greenberg, tido por Danto como o grande narrador do modernismo, o filósofo norte-americano indica as matrizes filosóficas que melhor nos auxiliam a caracterizar o moderno, centralizando o conceito de *mimesis* no processo, e é aqui que finalmente encontramos a fotografia e o cinema: “A passagem da arte ‘pré-modernista’ para a arte modernista, se concordamos com Greenberg, foi a passagem das características miméticas para as características não miméticas da pintura”⁹⁵. Ao contrário do que Greenberg acreditava, porém, Danto sublinha que é insuficiente ver aí um inédito *status* de abstração e não objetividade que a pintura teria pleiteado e atingido. É a representação, tão essencial para a arte pré-moderna, que se vê desafiada em seu protagonismo pela arte moderna. O papel da consciência nesse desafio, lembrando Hegel, é crucial:

⁹⁵ Ibidem, p. 12.

[o modernismo] é marcado por uma ascensão a um novo nível de consciência, que se reflete na pintura como um tipo de descontinuidade, quase como se enfatizasse que a representação mimética se tornou menos importante do que algum tipo de reflexão sobre os meios e o método de apresentação (DANTO, 1998, p. 12).

Essa descontinuidade, responsável por deslocar a arte da representação para a reflexão sobre a própria representação, coloca em causa as suas condições de possibilidade, limites e meios, e encontra paralelos muito interessantes na filosofia moderna. Afinal, os filósofos modernos deram um passo semelhante *para dentro* das suas pretensões de conhecer o mundo. Danto procura ser exato na maneira como descreve esse paralelismo. Seja na arte ou na filosofia, os autores que promoveram tal inflexão não foram correspondidos necessariamente por seus contemporâneos. O tempo de desenvolvimento das ideias não acompanha as datas dos calendários. Não por acaso, filósofos que viveram na mesma época de Descartes ou Kant acabaram suprimidos pela história da filosofia, uma vez que conceberam sistemas e questões esquivas ao espírito do seu tempo. A despeito de também produzirem filosofia nos séculos XVII e XVIII, tais autores seguiram à parte das diretrizes epistemológicas e críticas que as filosofias cartesiana e kantiana cunharam àquela época.

Do mesmo modo, voltando a atenção para a arte, podemos visitar museus com exposições de pintores que viveram no auge do modernismo e, no entanto, não fizeram pinturas modernistas. Não há lugar para esses desvios na narrativa da história da arte, e estaríamos autorizados, por exemplo, a dizer, com Greenberg, que algo como o surrealismo “aconteceu, mas não foi parte significativa do progresso”⁹⁶. Para usar ainda uma categoria que o próprio Greenberg não apreciava muito, é possível dizer que, no mesmo passo em que o expressionismo abstrato transportava o *Zeitgeist* das vanguardas para os EUA, o surrealismo se via impedido de ser, efetivamente, uma arte histórica.

⁹⁶ Ibidem, p. 13.

Proposições desse tipo, que permitem ou impedem a entrada das obras na história da arte, explicam, para Danto, o modo pelo qual a identidade artística esteve ligada a um senso de continuidade e progresso que o modernismo e a arte posterior terminariam por esgotar na filosofia da história. A história da arte por si mesma realizou a sua filosofia, já que as obras reivindicaram a reflexão sobre o seu *ser* como um elemento intrínseco. Não é outra, afinal, a provocação de Andy Warhol com as *Brillo boxes*. O passo para dentro que filósofos como Descartes e Kant propuseram é mais bem apropriado à análise da história da arte quando nos permite entender que o modernismo é a ocasião em que “as próprias condições de representação vieram ao centro, de tal maneira que a arte de certo modo tornou-se o seu próprio assunto”⁹⁷.

Quando Descartes suspende todas as certezas e pondera que “não basta, antes de começar a reconstruir a casa onde se mora, derrubá-la ou prover-se de materiais e arquitetos [...], mas cumpre também ter-se provido de outra qualquer onde a gente possa alojar-se”⁹⁸, o que está em questão não é somente a assombrosa necessidade de uma moral provisória que mantenha o autor inserido na realidade que ele mesmo havia esvaziado de verdade, mas também a necessidade – igualmente assombrosa no contexto escolástico em que o filósofo se formou – de proteger a filosofia como um conhecimento possível do mundo, na ocasião em que a percepção da realidade é contestada radicalmente desde o *cogito*. A metáfora cartesiana nos chama atenção se atentarmos devidamente para a sua correspondência com o aparelho cognitivo, responsável pela representação do mundo, e a desdobrarmos de acordo com a sugestão de Danto. Qual seria, afinal, o elemento que estabeleceu um paradigma evolutivo capaz de fundamentar a história da arte pré-moderna? De que modo a estética barroca se contrapõe a esse paradigma?

⁹⁷ Ibidem, p. 12.

⁹⁸ DESCARTES, René. *Obra escolhida*. São Paulo: DIFEL (Difusão Europeia do Livro), 1962, p. 59.

1.4. Sobre a vocação mimética do cinema

Fotografia e cinema teriam participado da superação da história da arte na medida em que modificaram o leque de alternativas para que a *mimesis* plástica das obras pré-modernas se realizasse, marcando a passagem do século XIX para o século XX como o início tanto da modernidade como da preparação para a pós-história. Quanto ao cinema, propriamente, Arthur Danto atribui aos filmes uma espécie de vocação mimética, situando-os no limiar entre a possibilidade e a impossibilidade das narrativas. Vejamos, a seguir, de que modo o filósofo norte-americano argumenta a esse respeito.

Danto propõe o conceito de equivalência ótica como fator de diferenciação entre as obras que se ocuparam com a representação do mundo, tal como ele se apresentava aos sentidos, e as obras que, questionando o lugar dos pré-modernos no processo de representação, ocuparam-se dos próprios meios da arte como tema e matéria da invenção artística e da elaboração estilística. A casa de Descartes poderia ser descrita como aquele lugar que se mantém relativamente neutro na arte histórica representativa, como se os artistas observassem e reproduzissem inequivocamente o mundo por meio de janelas transparentes. Os modernos já não se satisfazem com essa janela, seja quando falamos de filosofia ou quando falamos de arte.

Projetadas sobre o modernismo artístico, as artes produzidas a partir da técnica fotográfica de registro, desde o século XIX, situam-se com exatidão no argumento de Danto. Assim como em boa parte das teorias do cinema, sobretudo das que tiveram maior respaldo e ressonância entre os anos 1950 e 1970 – compreendendo, curiosamente, o auge e o fim do alto modernismo nas artes –, a fotografia e o cinema despontam como herdeiros da habilidade mimética de realizar a representação. É para nomear essa habilidade que Danto eleva a equivalência ótica ao posto de paradigma, permitindo-nos observar nas fotografias e nos filmes um resquício vivo da arte histórica assim que cotejamos os meios particulares pelos

quais, tanto nelas como nessa, um impulso mimético se verifica como indissociável do fazer artístico.

Danto não se debruça longamente nesse cotejo, optando antes por discutir as teses sobre o fim da narrativa histórica com ênfase na trajetória das artes plásticas que, de resto, são o objeto de estudo principal de sua atividade filosófica e crítica. Em *The philosophical disenfranchisement of art*, entretanto, são bastante construtivas as proposições a respeito da imagem fotográfica, e, mais ainda, do cinema. Elas deixam em aberto a hipótese de trabalho sobre o desenvolvimento dos filmes, uma vez que estes se confirmaram rapidamente como um tipo de produto da sociedade de massas que expõe com grande competência as transformações vividas pela modernidade. Se é do nosso interesse compreender como o cinema poderia ser chamado de moderno (e barroco), ou em que sentido ele poderia ser chamado de clássico, Danto nos expõe a uma ambiguidade que parece confirmar a hipótese de Jacques Aumont: o cinematógrafo deu origem a uma arte extraordinariamente singular.

Ao mesmo tempo que os filmes realizam mecanicamente a equivalência ótica, aprimorando técnicas que dependem da habilidade humana e ajudando a encerrar a etapa histórica em que os artistas perseguiram o realismo, toda arte fundada nas imagens produzidas mecanicamente tem diante de si a possibilidade de acentuar ou rejeitar essa equivalência. Essa possibilidade está disponível no funcionamento de um artefato, a câmera, que funciona como se ela tivesse internalizado a própria *mimesis*.

A exposição dessa tese, por Danto, acena para o fato de que o conceito de equivalência ótica, ao lidar com a representação do espaço (porque aqui se trata, antes de tudo, do mundo visível) não pode ser tratado como uma simples convenção, pelo menos não mais do que os próprios sentidos humanos já o seriam. A adoção dessa representação como um parâmetro válido e usual na arte, por sua vez, admite ser tratada como convenção: “O que *pode* vir a ser matéria de convenção é a decisão cultural de fazer

imagens que se pareçam com aquilo a partir de que são feitas”⁹⁹. A *mimesis* possui, para Danto, uma objetividade que atravessa as fronteiras culturais e paira sobre elas, dizendo respeito, antes, ao aparelho perceptual humano, à capacidade de ver e perceber-se no espaço.

De fato, a ideia de uma progressão intrínseca da história da arte não poderia ser defendida se a possibilidade de representá-la com um grau ascendente de precisão e fidelidade estivesse submetida às mesmas convenções que determinam a sua relevância numa cultura. Essas devem ser duas coisas distintas. Na transformação dos meios representativos, somada a uma apreciação minuciosa da história da arte, a precisão e a fidelidade podem ser apreendidas na diferença entre os atos de inferir ou mostrar alguma coisa. A *perspectiva artificialis* é um bom exemplo, já que a sua descoberta e aprimoramento desde o Renascimento Italiano tornou possível “perceber, tão diretamente quanto nós percebemos na realidade, quão longe um objeto está localizado em relação a quem o vê, bem como a localização dos demais objetos”¹⁰⁰. Veremos adiante, em Severo Sarduy, que a perspectiva é atacada pela ascensão do neobarroco, o qual prefere a anamorfose como estratégia de representação, dissolvendo o realismo. Por ora, para finalizar a exposição sobre a teoria de Arthur Danto, vejamos de que modo o filósofo situa a perspectiva em relação com a fotografia e o cinema, já que estas são expressões que se servem de técnicas herdadas diretamente do princípio da equivalência ótica.

Essa discussão começa pela relação entre a perspectiva e a cultura. A simulação de uma percepção objetiva do real, porque resultada de um aparelho cognitivo resguardado das adaptações culturais, é o que justificaria o aparecimento e o aproveitamento da própria *perspectiva artificialis* em um artista como o pintor japonês Hokusai – o que não atribui à sua arte, produzida entre os séculos XVIII e XIX, aspectos ocidentais. “O imperativo cultural para substituir a inferência pela percepção direta implica um

⁹⁹ DANTO, Arthur. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 90.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 92.

esforço contínuo para transformar o meio de representação, se o progresso que esse imperativo define deve continuar”¹⁰¹. A adoção da perspectiva linear não teria sido, portanto, uma necessidade da cultura ocidental, mas sim uma demanda do progresso da arte. Paralelamente, poderíamos complementar, a adoção de princípios ilusionistas típicos do cinema clássico hollywoodiano, comparáveis ao que a perspectiva representou para a pintura, não teria sido *per se* uma demanda da cultura imperialista norte-americana (como uma teoria da ideologia típica dos anos 1960 poderia concluir), ainda que essa demanda pudesse ter servido a determinados propósitos políticos.

Um dos tópicos presentes na teoria do barroco, como veremos na reflexão do crítico e ensaísta francês André Bazin, é o da apreensão do movimento na representação imagética. Para Danto, se os meios técnicos não permitem a um artista mostrar aquilo que ele pretende mostrar em sua obra, é necessário recorrer a inferências, como no exemplo do *David* de Bernini, cuja curvatura corporal deixa evidente que se trata de uma cena registrada durante o movimento do modelo. A estátua leva a essa inferência pela disposição do corpo de David, que parece captado pelo escultor no exato momento em que cumpria o esforço de arremessar uma pedra. Limites como estes são superados pelas transformações do *medium*, e é evidente que, para um cineasta, a representação do movimento não poderia ser objeto de inferência nenhuma, uma vez que ela é a própria condição do cinema. Do mesmo modo, a estaticidade só pode ser característica objetiva de um filme, e não de uma escultura, sendo antes a condição de possibilidade desta, ou seja, a técnica específica da estatuária.

O exemplo do cinema, mais que o da fotografia, aparece no texto de Danto para diferenciar o desenvolvimento da efetiva transformação dos *media*, acrescentando um detalhe qualitativo a esse mecanismo de progressão que justifica a história da arte, ao mesmo tempo que já insere os

¹⁰¹ Ibidem, p. 91.

filmes no conjunto das artes representativas, o que não é pouca coisa diante das questões envolvidas na relação entre imagem e realidade:

A mudança da cinematografia preto e branco para a colorida e da abertura espacial elementar para a representação estereoscópica podem ser consideradas desenvolvimento, enquanto a adição do som pode ser considerada transformação no *medium* (DANTO, 1986, p. 92).

Passível de transformações e desenvolvimentos, como outros *media* que o antecederam, o cinema é incluído no momento de exacerbação da linha evolutiva da história da arte. Por isso mesmo, Danto observa que, assim como em outros *media*, os primeiros filmes também acarretaram a recorrente conexão interna entre o assunto e a nova tecnologia, de tal maneira que a conquista da representação do movimento exerceu, de início, um fascínio grande o suficiente para se bastar a si mesmo, ofertado a uma audiência ansiosa pelo novo. Nos primeiros filmes realizados pelos irmãos Lumière, “os temas escolhidos exibiam o movimento pela graça do próprio movimento”¹⁰², e a audiência via coisas como “multidões saindo de dentro das fábricas, ou o tráfego na Place de l’Opera, ou trens, ou galhos repletos de folhas por cima das cabeças que faziam piquenique no Bois de Boulogne”¹⁰³. Estes primeiros filmes, por vezes considerados peças nascentes do gênero documentário, antecipavam o fato de que “o cinema nos lançou no espaço virtual, trivialmente, uma vez que as experiências de estar em uma montanha-russa ou em um avião girando no ar têm sérias limitações”¹⁰⁴.

Compreendemos melhor a interpretação de Danto se observamos a rápida passagem daqueles primeiros filmes para o cinema narrativo. O mero fascínio da percepção direta do movimento condenaria o cinema ao fracasso, já que a realidade pode ser vista por si mesma, e a simples reprodução da visão jamais chegaria a constituir um atrativo duradouro,

¹⁰² Ibidem, p. 96.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Ibid.

sempre que a técnica pura já não contivesse o frescor das experiências inéditas dos irmãos Lumière. Em vista disso, a narratividade fez a passagem da *mimesis* para a *diégesis*, evitando que a arte do cinematógrafo morresse “por diminuição do entusiasmo”¹⁰⁵. O desenvolvimento das estratégias cinematográficas viria a determinar a narratividade para combater esse risco, e, segundo Danto, a chave para melhor elucidar o papel que o cinema acabou adquirindo na história da arte pode ser encontrada aqui:

Por volta de 1905, praticamente todas as estratégias cinematográficas desde então empregadas já haviam sido descobertas, e foi exatamente aí que pintores e escultores começaram a perguntar, se apenas por meio de suas próprias ações, o que poderia ser feito por eles, agora que a tocha da história da arte havia sido tomada, de fato, por outras tecnologias (DANTO, 1986, p. 99-100).

Podemos nos queixar do fato de que Danto não aprofunda essa análise na direção de como o cinema superou, pouco a pouco, o realismo apenas suficiente dos primeiros filmes até chegar à poderosa *diégesis* que caracteriza a versão narrativa que viria a difundir-se em todo o mundo. Há uma pendência no conceito de *mimesis* quando aplicado assim ao cinema, no sentido de surgir, no horizonte da teoria, a pergunta sobre quais foram as soluções derivadas do cinematográfico para a produção de uma arte do real, uma arte que se eleva do forte senso de realismo por trás da ideia de uma técnica recebedora da tocha da história da arte, isto é, do desenvolvimento da equivalência ótica.

Se a passagem da história para a pós-história da arte teve no cinema um deflagrador, de algum modo externo, do momento de transição chamado modernismo, a consolidação da narratividade, bem como das suas rejeições em variados casos, no começo do século XX, pode ser apreciada de maneira proveitosa à luz da filosofia da história de Danto. A tese do filósofo norte-americano reflete não apenas em linhas de pesquisa sobre o cinema clássico, estimuladas no presente por pesquisadores como David

¹⁰⁵ Ibidem, p. 97.

Bordwell e Noël Carroll¹⁰⁶, mas também em pesquisas de historiadores dos primeiros filmes como Tom Gunning, cuja obra é referência para estudos atuais das primeiras décadas do cinematógrafo. Para Gunning, as *vistas* dos irmãos Lumière, assim como as várias *gags*, ou mesmo os filmes cômico-fantásticos de Georges Méliès, constituem um cinema de natureza bastante diversa daquele que viria a se delinear em torno das definições de gêneros como documentário ou ficção¹⁰⁷. As atrações no cinema duram de 1895 a meados de 1906 e 1907, e a narratividade não se desenvolve porque os criadores de filmes não estão, de fato, direcionados para ela¹⁰⁸. Do mesmo modo, em um texto de 1966 que discute as diferentes acepções de cinema moderno, Christian Metz já concluía a sua argumentação numa linha de convergência com Arthur Danto. Talvez ela até surpreenda o leitor atual pela notória abertura para especulações no sentido a que nos referimos aqui:

Assim que o cinema se encontrou com a narratividade – encontro cujas consequências são, senão infinitas, pelo menos ainda não encerradas –, ficou claro que ele sobrepôs à mensagem analógica um conjunto secundário de construções codificadas, um além da imagem que só foi conquistado paulatinamente (graças a Griffith principalmente) e que, embora atendesse inicialmente ao desejo de tornar a estória mais viva, de evitar o fluxo incômodo monótono, de conotar enfim, nem por isso deixou de provocar a multiplicação das possibilidades da denotação e a articulação da mensagem mais literal dos filmes que conhecemos (METZ, 2006, p. 215).

As ideias de Metz estão registradas no artigo *O cinema moderno e a narração*, de 1966, em que a pergunta central da discussão semiológica

¹⁰⁶ Carroll, em particular, dialoga diretamente com Danto. Entre as publicações que poderíamos destacar, chama a atenção o capítulo sobre arte e representação de *Philosophy of art: a contemporary introduction* (Londres/New York: Routledge, 1999), cuja linha argumentativa sobre a relação entre as imagens e a realidade, do ponto de vista de uma teoria naturalista (contra a tese do convencionalismo), movimenta ideias semelhantes às que Danto utiliza para desvincular a possibilidade da equivalência ótica de variáveis culturais.

¹⁰⁷ Cf. ELSAESSER, Thomas. *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.

¹⁰⁸ O desenvolvimento da narratividade, por sua vez, pode ser creditado aos anos de 1906 a 1915, possuindo em Griffith uma figura de notável importância, tanto pela orquestração do modelo industrial que se ampliaria até o formato hollywoodiano, como pelo estabelecimento de normas narrativas cujas bases prosperam ainda hoje.

proposta pelo autor francês incide justamente sobre o conceito de cinema moderno e a dificuldade em defini-lo como um tipo de discurso não narrativo. Por meio das propostas de Danto, acreditamos que essa discussão pode encontrar uma interessante fundamentação filosófica que não trata apenas das especificidades do discurso cinematográfico, mas também do sentido amplo do seu aparecimento nas histórias da arte e da representação. O ‘além da imagem’ mencionado por Metz como a inserção da narrativa na história do cinema pode ser objeto de atenção de uma filosofia da arte interessada em entender até que ponto os filmes estavam efetivamente destinados a entrarem nessa etapa tão importante do seu progresso como forma expressiva, e que acabou os transformando em um meio narrativo típico de uma época em que, na história da arte, supostamente, chegaram ao fim as grandes narrativas.

A tese da equivalência ótica parece assinalar que o classicismo cinematográfico deve ser entendido, antes de tudo, como uma filiação natural dos filmes a certo realismo plástico. Há uma ideia de *mimesis* vinculada a esse realismo, sempre que se trata de sublinhar a conquista do cinematógrafo como um fator muito significativo para as técnicas de produção artística. Seja em Hollywood, onde a codificação do cinema ilusionista atingiu uma normatividade extrema pelo caráter industrial, seja nos cinemas modernos em que a postura crítica diante da realidade requer uma crença no potencial crítico da própria representação, não é outra coisa senão uma ideia de *mimesis* que a imagem realista dos filmes acaba levando a cabo. Entre os cinemas modernos que mencionamos aqui, podemos considerar tanto o Neorrealismo italiano como o próprio Cinema Novo brasileiro. Independente de um cineasta como Glauber Rocha centralizar no efeito da representação o seu processo criativo, essa representação ainda é uma representação mimética da realidade. Temos assim dois níveis de discussão: um deles diz respeito ao potencial estético do *medium* relacionado à sua constituição técnica intrínseca, e o outro diz respeito aos usos desse potencial em cinematografias particulares, clássicas ou modernas.

Isso sugere que a contraposição entre o cinema clássico e o cinema moderno em razão de um discurso sobre a *mimesis* pode ser menos significativa do que geralmente parece para a discussão estética no cinema, uma vez que o *medium* cinematográfico traz à tona o principal elemento que define a arte pré-moderna, avalizando aquele impulso mimético que deu origem e forçou o desenvolvimento da narratividade. Esse impulso, fundado na equivalência ótica, é convocado todas as vezes que um ideal de realismo determina a experiência com o filme, como nas bonitas palavras de Fellini a respeito do movimento italiano:

Não existia mais um mundo na tela iluminada da sala escura e, fora dela, um outro, heterogêneo, separado por uma clara descontinuidade, oceano e abismo. A sala escura desaparecia, a tela era uma lente de aumento que focalizava o cotidiano de fora, obrigada a se fixar naquilo sobre o que o olho nu tende a passar sem prestar atenção (FELLINI, 2000, p. 19-20).

Seguramente, a ideia básica de que o classicismo cinematográfico é caracterizado pela intenção de realizar a equivalência ótica não é suficiente para diferenciá-lo do cinema moderno. Os filmes são constructos estéticos bastante diversos se comparados às obras imagéticas que Danto leva em consideração na abordagem filosófica da história da arte. Nessa diferença, que não deixou de ser notada pelo filósofo, os filmes revelam-se portadores de uma tecnologia mais complexa do que jamais havia existido em toda a era pré-moderna da arte. Podemos ressaltar, por exemplo, que o esforço histórico dos pintores para aprimorarem e dominarem a técnica da *perspectiva artificialis* foi substituído pelo ato de apertar o botão da câmera, fato notado e distinguido tanto por autores que chancelam o realismo como seus adversários mais enérgicos. O desenvolvimento da narratividade, bem como a disseminação do padrão hollywoodiano pelo mundo, permitiu aos cineastas, cada vez mais, realizarem a *mimesis* não somente no plano imagético, mas também no sonoro, intensificando a impressão de realidade.

Na *Dialética do esclarecimento*, em meados dos anos 1940, Adorno e Horkheimer afirmavam que “a vida não deve mais, tendencialmente,

deixar-se distinguir do filme sonoro”¹⁰⁹. Talvez Danto forneça elementos para pensar esse juízo e averiguar melhor as suas ressonâncias na trajetória da arte. Na indústria cultural, “os sentidos já estão condicionados pelo aparelho perceptual antes que a percepção ocorra, o cidadão vê *a priori* o mundo como a matéria com a qual ele o produz para si próprio”¹¹⁰. Assim, uma história da evolução técnica dos filmes poderia trabalhar com a hipótese de que o horizonte da indústria cultural é o da indiferenciação sensível entre a experiência oferecida pelos seus produtos e a plena inserção dos indivíduos na sociedade. Há mesmo uma tentadora possibilidade de interpretar essa ideia à luz da fala de Fellini que reproduzimos há pouco, como se o diretor italiano estivesse se referindo a um dos desígnios ideológicos da indústria cultural:

Quanto maior a perfeição com que suas técnicas duplicam os objetos empíricos, mais fácil se torna hoje obter a ilusão de que o mundo exterior é o prolongamento sem ruptura do mundo que se descobre no filme (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Muito além dos anos 1940, quando Adorno e Horkheimer escreveram o trecho acima sobre Hollywood, as inovações técnicas da indústria cultural parecem caminhar no sentido de confirmar a busca do prolongamento, agora em um contexto de sistematização muito mais densa que inclui frentes tão diversas como a TV – que passou por sua própria Era de Ouro e ainda é carro-chefe no Brasil –, os games ou a internet. A força comercial dos filmes em 3D, mais recentemente, pode ser outro capítulo da trajetória da equivalência ótica na pós-história da arte.¹¹¹

Poderíamos perguntar, uma vez que, aparentemente, a equivalência ótica deixou a arte para entrar na indústria cultural, se a história que resta

¹⁰⁹ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006, p. 104.

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 76.

¹¹¹ Penso que muita coisa mudou desde que esse trecho foi redigido, e hoje é mais difícil afirmar que a televisão é o carro-chefe de uma assim chamada indústria cultural no Brasil. Tampouco o cinema 3D me parece hoje ter papel tão central como o que lhe foi atribuído. No entanto, deixei o parágrafo intacto durante a revisão, para que o leitor avalie por si só o alcance do argumento.

a ser contada não seria a história da própria indústria cultural. No limite, provocaríamos a hipótese de que uma aproximação aos destinos impostos à equivalência ótica pelas mãos dos artistas do cinema (mas poderia ser também da fotografia, da arte do vídeo, ou ainda outras artes visuais) parece mostrar tantas alternativas que uma das características mais importantes da arte moderna, a autoconsciência da representação, encontra-se incluída no projeto de numerosos artistas. Os próprios Neorrealismo italiano e Cinema Novo brasileiro lançaram mão de uma perspectiva sobre a realidade que não poderia ser explicada *apenas* com a ideia de uma *mimesis* tardia que outras artes representativas teriam deixado como legado estético para os filmes.

Glauber Rocha na disputa sobre a ideologia

2.1. Bazin e o realismo como redenção do barroco

Em 1969, ao avaliar o cinema moderno e as contribuições do Cinema Novo e do tropicalismo para a constituição de um peculiar surrealismo que representasse o povo latino-americano, Glauber Rocha criticou a racionalidade do cinema francês destacando a atuação de André Bazin e eximindo-o de alguma responsabilidade nesse sentido: “A inteligência da crítica francesa, se bem que esnobe e por vezes acadêmica, tem salvo o cinema de uma mediocridade maior”¹. Ao mesmo tempo, a crítica “pseudomarxista”² – que, para Glauber, ligava-se à escola da revista italiana *Cinema Nuovo*, influenciada por Lukács e Gramsci –, havia prejudicado o cinema na Itália. “Bazin é muito mais inteligente que Guido Aristarco, embora Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni sejam italianos”³. O bom cinema italiano e a boa crítica francesa contrastavam com a enganada crítica italiana e o frágil cinema francês. Provocativamente, Glauber ajuíza no texto que, entre os franceses, “a excelente crítica de Bazin formou apenas Godard – embora Truffaut pudesse ser um grande cineasta se fizesse psicanálise”⁴.

Mais que uma reiteração um tanto ácida sobre como o Neorealismo possui peso maior para o Cinema Novo brasileiro que os filmes da *nouvelle vague*, a provocação de Glauber acena para a importância de André Bazin

¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 153.

² Ibid.

³ Ibid.

⁴ Ibid.

na construção do discurso do cinema moderno, transcendendo os limites das realizações francesa – e chegando, por certo, também no Brasil. De fato, Bazin consolidou-se na história do cinema como crítico e teórico com atuação fundamental nos anos 1950 e 1960, tanto para a interpretação e divulgação do Neorealismo italiano pelo mundo, como na fundação da revista *Cahiers du cinéma*, da qual foi chefe por anos.

Data do final dos anos 1940 o seu estudo *Ontologia da imagem fotográfica*, uma abordagem histórica – e também filosófica – das imagens fotográfica e cinematográfica. Na forma de um breve ensaio de estética, Bazin edifica a sua interpretação do aparecimento dessas novas qualidades de imagem a partir das artes plásticas, encontrando a origem mais remota do realismo cinematográfico na prática do embalsamamento no Egito antigo. O respeito de Glauber Rocha por André Bazin não é fortuito. A leitura de Bazin nos interessa porque a sua teoria do cinema não apenas converge com uma série de hipóteses ligadas à tese da progressão histórica das artes pelo aprimoramento da equivalência ótica, como também aborda a oposição entre o clássico e o moderno levando em conta o conceito de barroco. Embora não se refira diretamente ao problema de uma história da arte, Bazin pode ser visto como um precursor no debate que Arthur Danto viria a fomentar, décadas depois da sua crítica ontológica do cinema.

O extenso período histórico analisado pelo teórico francês em *Ontologia da imagem fotográfica* é abordado como se lhe fosse possível aplicar um olhar psicanalítico e, a partir dele, investigar o que há de mais significativo no inconsciente das formas artísticas históricas. O ponto de chegada dessa análise, talvez não sem alguma surpresa, é a invenção da fotografia no século XIX. Bazin considera esse momento um dos mais significativos para a história recente da civilização.

A bem da verdade, o recurso de Bazin à psicanálise pode ser entendido como uma metáfora, humorada e elucidativa, em vez de propriamente um esforço teórico para desenvolver uma metodologia psicanalítica de análise da história da arte. O crítico francês afirma que uma ontologia da imagem fotográfica é a chance de descobrir um suposto

complexo de múmia. Este teria a função de substituir o complexo de Édipo no esquema conceitual que o artigo utiliza para retornar à civilização egípcia e compreender o seu legado. Trata-se de tomar o sentido religioso da mumificação como o primeiro momento de uma batalha psicológica do homem contra o poder corrosivo do tempo.

Ao lado dos sarcófagos, onde as múmias egípcias preservavam os corpos para “salvar o ser pela aparência”⁵, eram colocadas estatuetas de argila como um elemento provedor de segurança, que evitaria as violações do sepulcro. Se, por infelicidade, a múmia fosse danificada, essas estatuetas poderiam substituir o corpo do morto. Desse modo, a relação entre o modelo e a sua representação esculpida em terracota era de essencial equivalência ontológica, uma vez que a salvaguarda da exterioridade visível garantiria uma bem-sucedida ascensão do faraó ao destino espiritual.

Para Bazin, essa batalha psicológica teria continuado após o fim da civilização egípcia, superando a função mágica do embalsamamento assim que deu origem às artes plásticas, em um processo cuja força de evidência é ponto pacífico para os pesquisadores. As conhecidas pinturas de Luis XIV por Charles Le Brun, por exemplo, deixam ver que, no século XVII, o objetivo da criação plástica já não passava pela suposição mágica de uma correspondência ontológica. Tais retratos em que o rei aparece com o semblante sereno e resoluto, investido de um destemor muito conveniente para os monarcas absolutistas – tanto que Le Brun era encarregado da tarefa de disseminar essa imagem, sendo o pintor oficial do reino –, possuíam um novo objetivo: salvar o modelo do esquecimento. Diferente de uma operação mágica, como no Egito, os modelos pintados refletiam o pensamento lógico que havia se instalado no Ocidente, bem como a transformação da arte em uma atividade mimética distinta da ritualística religiosa. A identidade ontológica do retrato e da vida do modelo não é mais admitida pelos homens como um objeto de crença. Em vez disso,

⁵ BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma?*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1990, p. 9.

“nós admitimos que este [o retrato] nos ajuda a recordar aquela [a vida do modelo], e assim a salvá-la de uma segunda morte espiritual”⁶.

Em *Ontologia da imagem fotográfica* é o próprio nascimento da representação que se faz objeto de análise de André Bazin, mobilizando motivações e demandas que lançam luz sobre a ideia de equivalência ótica, proposta por Arthur Danto, pela função sociológica ou psicológica que ela pode assumir. A batalha contra o tempo continua, mas em novos termos. A destruição da memória, e não da aparência, torna-se a adversária da luta do homem contra o tempo e pela conservação de si mesmo. O que importa é, assim, “a criação de um universo ideal à imagem do real e dotado de um destino temporal autônomo”⁷. Bazin não economiza o conceito de realismo para se referir a esse momento, quando a arte parece receber, ao preço de abandonar as suas funções religiosas, um primeiro e incipiente sopro de independência. Tal sopro teria sido mal percebido em uma célebre frase de Pascal, que o autor comenta e reformula no seguinte trecho:

“Que vaidade a pintura”, se por trás de nossa absurda admiração não se apresentar a primitiva necessidade de superar o tempo pela perenidade da forma! Se a história das artes plásticas não é somente a da sua estética, mas antes a da sua psicologia, ela é essencialmente a história da semelhança, ou, se o quisermos, do realismo (BAZIN, 1990, p. 10).

A entrada de Bazin na discussão do realismo, numa chave que o aproxima das considerações anteriores sobre as razões do modernismo, vem a ser confirmada quando o teórico francês avalia que “a fotografia e o cinema situados nessas perspectivas sociológicas explicariam muito naturalmente a grande crise espiritual e técnica da pintura moderna originada em meados do século passado”⁸. Tendo em mente o século XIX, Bazin certamente não discordaria de Danto, para quem Van Gogh ou Gauguin teriam sido verdadeiramente os primeiros pintores modernistas.

⁶ Ibidem, p. 10.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

Entretanto, é especialmente interessante, em nossa leitura, que a análise de Bazin incorra em uma consideração da história da arte que situa o barroco como um momento limite, antecedendo o surgimento das imagens mecânicas, de tal maneira que aquela “obsessão do realismo”⁹, verificada na humanidade pelo menos desde as manifestações proto-artísticas no ritual do embalsamamento, teria se internalizado no realismo plástico a partir do Renascimento (no que se destaca, naturalmente, o advento da *perspectiva artificialis*), e adquirido no barroco, enfim, uma forma dramática capaz de sugerir a vida em meio a uma imobilidade torturada¹⁰:

Uma vez que a perspectiva resolveu o problema das formas, mas não o do movimento, o realismo dever-se-ia prolongar naturalmente em busca da expressão dramática no instante, um modo de quarta dimensão psíquica capaz de sugerir a vida pela imobilidade torturada da arte barroca (BAZIN, 1990, p. 11).

Depois da invenção da perspectiva, para Bazin, a pintura encontrou-se em um dilema. Por um lado, ela se deparava com a inclinação estética pela qual se pode simbolizar as formas do modelo representado, resultando em uma arte que leva consigo as marcas da realidade espiritual do artista, e, por esse motivo, uma arte que está além (ou aquém) da referência objetiva da realidade. Por outro lado, a pintura se deparava com o desejo de duplicar o mundo, espelhando-o na obra como a ilusão de uma realidade imitada, apta a atender os anseios psicológicos que há muito tempo – ou desde sempre – acompanham a experiência da vida humana.

A partir do século XV, definitivamente distante da arte medieval, os pintores se viram impelidos a essa segunda função, forjando uma necessidade mimética que Bazin avalia como meramente mental e distante do que há de propriamente estético na arte. Há uma forte convicção no teórico

⁹ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰ Bazin cita um trecho muito significativo de André Malraux, extraído da revista *Verve*, infelizmente sem a menção bibliográfica, que orienta a sua própria interpretação do barroco: “O cinema não é outra coisa que o aspecto mais evoluído do realismo plástico, cujo princípio apareceu durante o Renascimento e atingiu sua expressão limite na pintura barroca” (MALRAUX apud BAZIN, 1990, p. 10).

francês quanto ao mal-entendido que toda essa circunstância estabelece a respeito do realismo, sendo imperativo fazer a distinção entre “o estético e o psicológico, entre o verdadeiro realismo, que é a necessidade de exprimir a significação de uma só vez concreta e essencial do mundo, e o pseudo-realismo do *trompe l’oeil* (ou do *trompe-l’esprit*) que se satisfaz com a ilusão das formas”¹¹. De certo modo, Hegel se faz presente nas entrelinhas do argumento, uma vez que a expressão é afirmada por Bazin como um requisito para que a *mimesis* não incorra em uma simples reprodução das formas sensíveis apreendidas na experiência da realidade.

Por esse motivo, tratando-se o barroco de um auge tumultuoso da confusão entre um verdadeiro e um falso realismo, a fotografia e o cinema podem ser entendidos como a sua redenção¹², liberando as artes plásticas da obsessão mimética. Importante notar que isso não ocorre, segundo Bazin, por conta das qualidades materiais imediatas da fotografia. Quando Joseph Nicéphore Niépce resolveu satisfatoriamente a antiga ambição de fixar as imagens em uma superfície, houve um longo caminho até o melhoramento da técnica fotográfica e sua efetiva popularização, de modo que a fotografia pudesse alcançar, por exemplo, o mesmo domínio sobre a representação das cores que a pintura mais avançada do século XIX já detinha. O fator psicológico da busca por satisfação com um duplo da realidade é o que realmente ocasionou, na análise baziniana, o rápido impacto da fotografia no universo da pintura¹³.

A baixa qualidade mimética das primeiras fotografias, sobretudo se comparadas com as que conhecemos hoje, não era, portanto, um empecilho. Bazin observa que a imperfeição inicial é apenas um detalhe em face da grande mudança de condições que a técnica estabeleceu na história da representação: a exclusão da subjetividade humana do processo de

¹¹ BAZIN, André, op. cit., p. 12.

¹² Este é o termo exato usado por Bazin, valendo a nota de que uma terminologia cristã não é algo eventual em seus escritos, mas sim uma característica que não deixa de acenar para aspectos importantes da sua reflexão.

¹³ Uma boa exposição desse impacto pode ser lida em Dubois (1993), no capítulo *Da verossimilhança ao índice*, em que o autor, de assumida filiação a Bazin, elabora uma *Pequena retrospectiva histórica sobre a questão do realismo na fotografia*.

produção das imagens. Ora, quanto ao afã de duplicar o real, Bazin escreve que “a solução não estava no resultado, mas na gênese”¹⁴. A palavra crise não é apenas força de expressão, quando o fundador da *Cahiers du cinéma* a emprega para comentar a pintura do final do século XIX. Ela é a indicação de que o desemprego do pintor imitativo aparecia como consequência inevitável da evolução das técnicas de produção de imagens naquele momento da história da arte.

A passagem da pintura barroca para a fotografia teria sido, antes de tudo, a emergência de um método pelo qual as imagens do real poderiam vir à tona automaticamente, com a própria realidade depositando os seus sinais no material artístico, e não mais por meio da atuação de alguém que, dominando o *chiaroscuro* e as demais nuances do *métier*, exerceria a sua habilidade artística na tela. Independente de como se apresenta a imagem fotográfica, ela é o modelo, no sentido de que se origina *dele* como um rastro, uma realização da luz solar. Essa contiguidade física estabeleceu um elo inédito entre o modelo natural e sua representação na imagem artística. “A personalidade do fotógrafo não entra em jogo para além da escolha, da orientação, da pedagogia do fenômeno”¹⁵, e a fotografia acaba sendo a primeira arte em que a ausência do homem, e não a sua presença, constitui um dado essencial da apreciação.

Em vez de forjar a eternidade para combater a marcha destrutiva do tempo, como o faziam as estatuetas de terracota e as múmias egípcias, ou, de outra maneira, os retratos do monarca na França absolutista, a fotografia embalsama o próprio tempo, paralisando-o no registro instantâneo que Philippe Dubois chamaria, com precisão, de um golpe na realidade: “qualquer fotografia é um golpe (uma jogada), e qualquer ato (de tomada ou de olhar para a imagem) é uma tentativa de fazer uma jogada (dar um golpe)”¹⁶. Por sua vez, no inspirado ensaio que dedicou ao tema, Roland

¹⁴ BAZIN, André, op. cit., p. 12.

¹⁵ Ibidem, p. 13.

¹⁶ DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico*. Campinas (SP): Papirus, 1993, p. 162.

Barthes preferiu definir este golpe como sendo “uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte”¹⁷.

Nesse ponto, o trecho do clássico livro de Barthes, que se autodenominava um realista, merece observação à parte. *La chambre claire* compreende a fotografia de tal modo que seria indevido considerá-la arte. Ela constituiria um novo tipo de imagem, cuja singularidade está em sintonia com os atributos identificados por Bazin, sendo uma representação que modifica o sentido de imitar a realidade na arte propriamente dita. Para Barthes, não apenas a imagem fotográfica pode ser questionada como não-arte, mas também a sua natureza objetiva nos força a reconhecer que ela *não é uma cópia*, mas uma emanção do próprio real. “De um ponto de vista fenomenológico”, ressalta o autor, “na fotografia, o poder de autenticação se antecipa ao poder de representação”¹⁸. O predomínio dessa autenticidade, atestada pela marca da natureza no material fotográfico, é o elemento que realmente conta para entender a libertadora novidade que a fotografia trouxe à tona no universo das artes representacionais até então existentes.

Arte ou magia, no sentido de Barthes, as determinações dadas por Bazin à fotografia podem ser notadas ainda hoje, uma vez que os usos das imagens com finalidade ilusionista parecem não esgotados, mesmo em contextos de vasta manipulação digital. E se a fotografia se diferencia da pintura em razão de sua objetividade intrínseca, o cinema vai além, continuando essa objetividade no tempo. A ideia de um instante paralisado pelo golpe fotográfico já não é suficiente, de modo que a imagem fotográfica, em movimento, apreende também a duração do modelo, cumprindo o papel de uma “múmia da transformação”¹⁹. Nesses termos, Bazin compreende os filmes como desdobramentos diretos das fotografias, uma vez que eles obedecem à ontologia que as inscrevem na história da civilização. É por não se contentar com a imobilidade das coisas, petrificadas

¹⁷ BARTHES, Roland. *La chambre claire*. Paris: Le Seuil, 1980, p.138.

¹⁸ *Ibidem*, p. 139.

¹⁹ BAZIN, André, *op. cit.*, p. 14.

na imagem fotográfica, que o cinema dá um novo passo e “desprende [délivré] a arte barroca de sua catalepsia convulsiva”²⁰.

A maneira pela qual Bazin relaciona o surgimento das imagens mecânicas ao aparecimento da modernidade artística permite-nos, mais uma vez, aproximá-lo de Arthur Danto. A caracterização baziniana da história da arte, culminando no barroco, aprecia-o na condição de um estilo, ao modo de Heinrich Wölfflin, mas não como uma categoria oposta ao Renascimento. Por um lado, Bazin não conduz a uma análise das transformações do século XX no mesmo sentido que a pós-história de Danto viria a conduzir. Mas, por outro lado, a sua concepção de ausência da subjetividade no processo de criação das imagens fotográficas vai ao encontro das metáforas que, no filósofo norte-americano, vinculam o discurso filosófico ao artístico, e definem a arte moderna como o momento da autorreflexividade e do recuo da representação para as suas próprias condições de possibilidade.

No mesmo passo em que a fotografia e o cinema apropriaram-se da representação realista, atribuída a ambos como uma tarefa inerente às suas condições técnicas – ao *modus operandi* das câmeras, que existem justamente para produzirem tais imagens –, a pintura pôde acolher, como manifestação artística válida, a carga de subjetividade que o paradigma representacional relegava a um segundo plano, uma vez que a *mimesis* plástica retinha o papel de fio condutor da história, e, portanto, de orientadora do significado e do desenvolvimento temporal da arte.

Arthur Danto reconhece essa circunstância quando comenta a publicação de *Estetica come scienza dell'espressione*, de Benedetto Croce, em 1902, como um acontecimento simultâneo à ascensão do modernismo, e cujo significado pode ser associado à perda de referência que impunha à arte – e, naturalmente, à crítica e à história – a necessidade de revisar os seus fundamentos. Mais precisamente, Danto vê na proposta do conceito de expressão, por Croce, um esforço no sentido de explicar a arte em uma

²⁰ Ibid.

etapa na qual os pintores haviam deixado de representar, sem que um motivo absolutamente claro para isso tivesse sido anunciado.

Nesse sentido, que inclui a possibilidade de existirem critérios para definir o que é uma obra de arte, a expressão artística desponta como um golpe a mais na linearidade histórica, preparando a pós-história. “Uma vez que Croce supõe que a arte é um tipo de linguagem, e que a linguagem é uma forma de comunicação, a comunicação do sentimento será bem-sucedida na medida que a obra puder mostrar qual é o objeto diante do qual o sentimento é expresso”²¹. Fora do eixo da equivalência ótica, contudo, a arte como expressão é relativa, no máximo, ao sentimento do artista. Se fosse o caso de desejarmos contar sobre ela uma narrativa, procedendo ao modo de Clement Greenberg, a teoria da expressão nos obrigaria a transformar a história em uma profusão de biografias, e assim procuraria, na vida de cada artista, a fundação de novos critérios pelos quais as obras pudessem ser medidas e avaliadas.

O resultado, como sabido, foi o adensamento da expressividade no sentido de um afastamento cada vez maior da *mimesis* em seu sentido estritamente figurativo, com as obras aderindo abertamente ao abstracionismo. Há mesmo uma constante ampliação do grau de abstração, uma processual retirada da arte do universo figurativo em direção às formas puras, aos elementos materiais anteriores à representação ou mesmo ao conceito subjacente à existência de qualquer expressividade. Sem dúvida, para Danto, essa instabilidade gerada pela teoria da expressão, antes uma instabilidade oriunda propriamente da arte moderna, deu vazão ao curso pelo qual

os objetos se tornaram cada vez menos reconhecíveis e finalmente desapareceram por completo no Expressionismo Abstrato, que significava muito evidentemente a necessidade de sentimentos sem objetos para a interpretação da obra genuinamente expressionista: alegria, depressão, excitação generalizada etc. (DANTO, 1986, p. 103).

²¹ DANTO, Arthur. *The philosophical disenfranchisement of art*, p. 101-2.

É interessante constatar, mesmo que apenas como um ensejo, as linhas de interpretação convergentes que também operam com o conceito de realismo no âmbito da filosofia, em autores igualmente sensíveis à ascensão do modernismo em sua própria época. Há o caso *sui generis* do libelo que Ortega y Gasset dedicou ao tema, em 1925, com o sugestivo título *La deshumanización del arte*. O filósofo espanhol foi um dos primeiros a empreender, assim como Barthes na fotografia, o que ele denominou de fenomenologia da nova arte: uma tática argumentativa que deveria iluminar o “fato indubitável de uma nova sensibilidade estética” no momento em que ela estava irrompendo na história da arte. “Diante da pluralidade de direções especiais e de obras individuais”, escreve Ortega y Gasset, “essa sensibilidade representa o modo genérico e o manancial destas”²².

Por sustentar um conceito ‘antropológico’ de vida que dialogava com o existencialismo francês e a fenomenologia heideggeriana, Ortega y Gasset encontrou nas obras modernistas uma espécie de purificação dos prazeres com a arte, no sentido de eles se tornarem “sentimentos especificamente estéticos”²³. Orientadas para o não figurativismo abstracionista, as obras deixavam de abordar o espectador em função de conteúdos relativos às experiências comuns da vida social – sendo estas as experiências propriamente humanas, uma vez que despontam como uma primeira realidade no exercício fenomenológico. Na arte moderna,

muito em vez de o pintor ir mais ou menos torpemente até a realidade, vê-se que ele foi contra ela. Propôs-se decididamente a deformá-la, romper com o seu aspecto humano, desumanizá-la. Com as coisas representadas no quadro tradicional podíamos ilusoriamente conviver. Pela *Gioconda* se apaixonaram muitos ingleses. Com as coisas representadas no quadro novo é impossível a convivência: ao extirpar o seu aspecto de realidade vivida, o pintor desfez o elo e cortou as amarras [derrubou a ponte e queimou os navios/*ha cortado el puente y quemado las naves*] que poderiam transportar-nos ao nosso mundo habitual (ORTEGA Y GASSET, 1970, p. 34-5).

²² ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1970, p. 33.

²³ *Ibidem*, p. 35.

Infelizmente, o filósofo espanhol não enfrentou o tema da participação das imagens mecânicas na formação dessas novas condições da arte, e tampouco das suas possibilidades técnicas diante da nova sensibilidade que se delineava. Contudo, a compreensão orteguiana de que as vanguardas despertam uma flagrante jovialidade é significativa se pensamos que os cinemas novos em diversos lugares do mundo, ao assumirem uma identidade modernizante, fizeram-se muito conhecidos também pelo nome de ‘jovem cinema’. De fato, a invenção do cinema é comentada *en passant* por Ortega y Gasset, que encontra no esporte a metáfora mais eficaz para esclarecer a direção que a arte do século XX anunciava: “O triunfo do esporte significa a vitória dos valores da juventude sobre os valores da senilidade. O mesmo acontece com o cinematógrafo, que é, por excelência, arte corporal”²⁴.

2.2. Um Glauber baziniano

Mesmo sem desenvolver a ideia, é notável a aproximação que Ortega y Gasset propõe entre o filme e a dimensão física exuberante das práticas esportivas. Nela, o cinema pode ser deduzido como uma forma de arte especialmente ligada ao mundo visível, cuja percepção e apreciação se dão inteiramente na exterioridade, confirmando a vocação do cinema para a *mímesis*. Essa vocação comporta o movimento – tão característico de todos os esportes – como a própria essência do cinematógrafo. Não é outra, afinal, a percepção de André Bazin ao se referir ao filme como a redenção do barroco, um estilo inconsolavelmente movediço, cuja agonia intrínseca parece ligada ao ocaso de contorcer-se para superar a imobilidade.

‘Arte corporal’, ‘redenção do barroco’, receptor da ‘tocha da história da arte’: o cinema, partindo da fotografia e levando consigo o seu automatismo essencial, adquire indubitavelmente um lugar importante nas interpretações filosóficas que, como vimos, perguntam-se pelo destino da

²⁴ Ibidem, p. 64.

arte, e da própria estética, no século XX. Há um *corpus* comum de questões, tratadas sob diferentes pontos de vista, cuja consequência se faz notar no debate crítico que ambientou a produção de filmes nos anos 1960, mesmo quando indiretamente, alcançando o Cinema Novo e possuindo em Glauber Rocha um articulador ativo dos conceitos que mais influíram o contexto brasileiro. Tendo em vista a participação de Bazin nos bastidores do cinema moderno, não há dúvidas de que as suas proposições compuseram um arcabouço de especial importância para muitos artistas, determinando trajetórias criativas e também itinerários críticos, mesmo que o seu interesse em associar a teoria da imagem fotográfica ao estilo de alguns cineastas – como Renoir, Rossellini ou Welles – não possa ser considerado livre de problemas²⁵.

Inspirado em Malraux, Bazin efetivamente viu no cinema, por um lado, a potencialização definitiva de um elemento, o realismo plástico, que já estava no barroco do século XVII como uma herança da *perspectiva artificialis* – a ponto de o estilo tremer pela vontade de transcender o material e realizar o movimento –, e, por outro lado, um ponto final para o dilema da representação, que liberta a arte de um secular incômodo, uma vez que consuma a *mimesis* psicológica mecanicamente.

Se o conceito de realismo, definido assim por Bazin, é invariavelmente abordado em função da ideia de que a imagem é capaz de revelar o real, as suas constantes menções ao barroco, todavia, não encontram o mesmo desdobramento em grande parte dos trabalhos dedicados ao crítico francês. Estes se interessam geralmente pelo conceito de realismo *tout court*, mirando as convenções de linguagem que podem ser associadas ao embasamento ontológico das proposições de Bazin. Um exemplo frequente desse modo de interpretar a teoria realista baziniana é a ênfase na defesa do plano-sequência contra o uso expressivo da montagem, que gerou uma conhecida separação entre duas vertentes canônicas da teoria

²⁵ Cf. THOMSOM-JONES, Ketherine. *Aesthetics & Film*. London/New York: Continuum, 2008, p. 18-23, passim.

clássica do cinema: a dos realistas, alinhados a Bazin, e a dos teóricos da montagem, alinhados a Serguei Eisenstein.

Nessa disputa, ainda que não tivesse sido exatamente um adepto de Bazin, mas antes um admirador entusiasmado de Eisenstein, Glauber Rocha pode ser considerado uma das exceções que se integra ao cinema moderno realizando a vocação da imagem fotográfica no registro da expressão limite que o barroco significava para o teórico francês. É necessário explicar bem o que estamos afirmando, uma vez que o próprio Glauber Rocha não foi sempre elogioso à linha crítica defendida por André Bazin. Em entrevista para *Il messaggero* em 1969, por exemplo, o brasileiro afirma que “o cinema sofreu dois desastres: a crítica fenomenológica francesa (Bazin), e a crítica marxista inspirada em Lukács”²⁶.

Como entender isso? Na condição de modernista, Glauber produziu à luz da autoconsciência e da reflexividade que Danto verifica na superação do paradigma da equivalência ótica – e nisso optou pela incorporação de Brecht ao cinema brasileiro, não encontrando muitos pares em seu caminho. Como um artista das imagens de cinema, entretanto, deteve a herança daquela equivalência como seu fundamento, não no sentido de usar a câmera de filmar para simplesmente conferir à realidade plástica uma representação mais bem feita do que aquela que a pintura havia conquistado historicamente, mas sim no sentido de levar ao esgotamento o princípio, válido tanto para pintores como para cineastas realistas, de que há uma passagem possível, um trânsito possível entre a realidade empírica e a realidade que a obra nos oferece na experiência estética. Essa passagem, esse trânsito, é justamente a matriz do conceito de *mímesis* que interessa a Bazin, quando este distingue o verdadeiro realismo da mera satisfação pela posse de um duplo. Acreditamos que a saturação do falso realismo é que justifica a recusa da crítica fenomenológica baziniana por Glauber Rocha, que a vê carregada de idealismo. Mas, de fato, o verdadeiro realismo, entendido como uma emanção do real pela imagem, não é

²⁶ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, p. 275.

alheio aos interesses do artista brasileiro quando ele pensa e produz cinema sobre a realidade do Brasil.

Queremos dizer que, no barroquismo glauberiano, prosperou a possibilidade de uma imagem desencarregada do transporte mimético de conteúdos entre planos diferentes da realidade, e isso abriu caminho para um cinema que se deixa afetar pelo real, e finalmente o propaga como um efeito, um arrebatamento, uma interpelação dos espectadores do filme. Assim, a assimilação do barroco por Glauber Rocha realçou a expressividade da agudeza, do artifício e da persuasão, baseando-se em um tipo de imagem que podemos associar ao conceito de simulacro, e assim pensá-la junto de filósofos como Mario Perniola ou Gilles Deleuze: “o simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista”²⁷. Não se trata, portanto, da *mimesis* que balança entre duas dimensões, variando da realidade para a representação, mas sim de uma incorporação das diferentes dimensões da realidade em uma imagem que não quer reproduzir o real, mas sim afetar o espectador por meio dele.

Ao final dos anos 1960, em todo caso, a possibilidade de operar com o realismo, para Glauber Rocha, já passava por uma forma de consciência crítica da maneira pela qual os filmes da indústria cultural dão vazão a um impulso representativo convencionado sobre aquilo que chamamos, no capítulo anterior, de vocação mimética do cinema. Convém notar, assim, a importância de tratar do conceito de *mimesis* para além da zona de transitividade que põe em relação as características plásticas de uma obra e as características físicas do mundo visível.

Glauber Rocha assevera essa posição ao comentar a experiência do cinema no Brasil: “muito mais próximos econômica e culturalmente dos Estados Unidos do que da Europa, os nossos espectadores têm uma imagem da vida através do cinema americano”²⁸. A situação sugerida ganha

²⁷ DELEUZE, Gilles. *A lógica do sentido*, p. 264.

²⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 128.

um aspecto alarmante, pois não é apenas pelo cinema americano que essas imagens se disseminam e se naturalizam no cotidiano. “Todos os filmes brasileiros que fazem sucesso são aqueles que, mesmo abordando temas nacionais, o fazem utilizando uma técnica e uma arte imitadas do americano”.²⁹ O reconhecimento da realidade pelo público de cinema, fundado na força intrínseca do realismo plástico do *medium*, é visto como um processo que envolve também fatores ideológicos relativos à expansão interessada da cultura norte-americana pelo mundo.

Em *O Cinema Novo e a aventura da criação*, texto de 1968 bastante completo sobre o problema central do realismo e as tomadas de posicionamento que ele exige, Glauber Rocha comenta o filme brasileiro *O cangaceiro*, de Lima Barreto, como um exemplo de mistificação da realidade que afastaria o espectador de suas circunstâncias sociais. O filme representa uma modulação do gênero industrial *western* no Brasil, elevando as características estilístico-formais do gênero a um patamar absoluto, e, no entanto, seu conteúdo aborda a vida do sertanejo nordestino em meio às relações de poder que deram motivo ao fenômeno do cangaço. Haveria aí uma contradição flagrante entre a forma e o conteúdo do filme, pois a expressão da vida brasileira exigiria um estilo construído a partir dela mesma, ainda que este recebesse a influência do *western* americano. Glauber Rocha acredita que, ao desinteressar-se pela riqueza estética inerente à cultura do sertão, o filme de Lima Barreto

deturpa a raiz social do fenômeno e usa apenas os símbolos para servir à intriga de *western*: chapéus grandes, paisagem agressiva, armas e cavalos (quando se sabe, por exemplo, que cangaceiros andavam raramente a cavalo), música e danças folclóricas (ROCHA, 2004, p. 128).

O que está em jogo nesse trecho não é, antes de tudo, a verossimilhança do cangaço representado no filme, embora não deixe de sê-lo, o que acena para o tema controverso da relação entre a imagem e a realidade.

²⁹ Ibid.

Ao postulado da objetividade da câmera de filmar, a crítica de Glauber Rocha propõe que apenas uma forma de autoconsciência tipicamente moderna poderia inserir a intenção reflexiva na técnica de produção das imagens. O fato de que essa autoconsciência tenha sido buscada pelo brasileiro na ruptura brechtiana com a ilusão teatral é um dado que completa o argumento. Nos produtos alinhados ao modelo do cinema hollywoodiano, como *O cangaceiro*, Glauber acusa que “em nenhum momento a câmera se detêm para analisar”³⁰, de modo que ela “apenas mostra os personagens, sem conflito mais profundo, que se movimentam uns atrás dos outros”³¹.

A conclusão deste texto é muito esclarecedora, se levamos em conta a concepção do cinema como herdeiro da *mimesis* plástica, realizador por excelência de uma representação realista. Para Glauber, em face de como os filmes imitativos lidam com a realidade, torna-se patente que “esse realismo, como se vê, é irreal”³². Referindo-se a *O cangaceiro*, o alvo mais profundo de Glauber é a suposição de uma objetividade na imagem que, quando oriunda de perspectivas ingênuas, acabaria se rendendo a um condicionamento do imaginário pelas imagens correntes, conformando-se assim ao sentido ideológico dos filmes industriais – fator que não está presente na perspectiva ontológica de André Bazin, muito embora o debate da crítica francesa naqueles anos tenha sido bastante acirrado em relação ao papel da cultura norte-americana e seu poder de expansão por intermédio dos filmes hollywoodianos³³.

São ilustrativas, sobre isso, duas menções de Glauber Rocha a André Bazin, especialmente em vista da distância temporal entre elas (a primeira de 1965, e a segunda, de 1974). Citando indiretamente o teórico francês,

³⁰ Ibid.

³¹ Ibid.

³² Ibidem, p. 129.

³³ Cf. item *Os ‘jovens turcos’ são antivermelhos e neoforalistas*, em que Antoine de Baecque (São Paulo: Cosac Naify, 2010, p. 206-17, *passim*) comenta a discordância de Bazin quanto ao antiamericanismo do comunista Georges Sadoul, cuja *Histoire générale du cinéma* consta entre as obras mais importantes, naquela época, para a sistematização da história do cinema na França.

na primeira vez, Glauber comenta o texto do colega Gustavo Dahl no livro *Cinema Novo/Cinema Moderno* (que viria a ser publicado no ano seguinte). Glauber Rocha não economiza afirmações incisivas, como a de que “o debate deve chegar ao problema da realidade”³⁴. Discorrendo sobre o argumento cinematográfico, Dahl teria demonstrado, segundo Glauber, que o esgotamento das possibilidades de linguagem e pesquisa do cinema levava o filme do âmbito da estética para o âmbito da ética. Essa ideia repercute tanto nos textos como nas obras do Cinema Novo brasileiro, e, até certo ponto, traduz a recusa da imitação dos filmes norte-americanos praticada em obras como *O cangaceiro*.

Notamos, aqui, o impacto do Neorealismo italiano, pela proposição de um compromisso moral do cineasta com o Brasil. Este impacto é percebido na medida em que os diretores cinemanovistas “rejeitaram com muita veemência a forma como as produções da Vera Cruz enfocavam e representavam a realidade nacional”³⁵, e destacaram, por exemplo, “que o português utilizado nas películas da produtora paulista não era a língua falada pelo povo brasileiro, e que os negros somente apareciam em papéis subalternos e estereotipados”³⁶. Como sugerido há pouco, a elaboração deste realismo próprio à atuação do Cinema Novo é baseada em uma espécie de princípio pelo qual o filme deve deixar-se afetar perante a realidade que exhibe. Não é mais uma imagem imitativa que pode dar conta desse processo de representação realista, mas sim uma imagem afetiva que consiga apreender o real como fonte de reconhecimento subjetivo do espectador. A imagem imitativa toma o mundo como objeto ao duplicá-lo e representá-lo para o olhar passivo do espectador. A imagem afetiva, por sua vez, age sobre o espectador ao mesmo tempo que este lança sobre ela um olhar que também é ativo e participante, em uma relação semelhante à que ocorre entre o homem e o próprio mundo.

³⁴ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 76.

³⁵ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005, p. 92.

³⁶ Ibid.

Podemos observar esse mecanismo em operação nos filmes de Glauber Rocha, sempre que eles proporcionam uma imagem do povo brasileiro. Marcando a estreia do diretor em longas-metragens, *Barra-vento* (1963) já traz a força da cultura afro-brasileira que indica a sua presença constitutiva na nossa cultura. Ainda que o filme inteiro possa ser compreendido por essa chave de leitura, poderíamos destacar, no que se refere à definição do estilo por Glauber, a longa cena de dança de roda e luta de capoeira que fecha a terceira sequência do filme³⁷. Em nada refletindo a demanda do estilo clássico por uma ação contínua que aproveita as cenas apenas na medida que elas levam adiante a causalidade narrativa, essa sequência assimila os movimentos dos personagens ao ritmo do filme, como se nenhuma distância existisse entre a imagem e os corpos, isto é, entre o filme e a tradição cultural referida nas imagens.



³⁷ De acordo com a segmentação de sequências definida no livro *Roteiros do Terceyro Mundo* (ROCHA, Glauber. Organização de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985).



Imagens 01 a 06 – Em *Barravento*, primeiro longa-metragem de Glauber Rocha, em 1962. A narrativa se detém sobre as cenas de dança e luta da comunidade fictícia de Buraquinho.

A imersão se dá também pelo som, uma vez que a musicalidade que anima os personagens, dominando a banda sonora, envolve o espectador em uma experiência que bem poderia ser considerada, ao gosto da semiologia de Barthes ou da ontologia de Bazin, um registro da própria realidade. Não um registro imitativo, como esperamos ter demonstrado, mas sim um registrado por afetação, por contiguidade física, ou seja, um registro que realiza a imagem cinematográfica como uma extensão da própria realidade a se propagar indefinidamente. A possibilidade de Glauber Rocha ser associado ao bazinianismo está baseada nessa percepção das imagens do povo brasileiro produzidas pelo artista.

Outros exemplos desse *deixar-se afetar* pelo real ocorrem em filmes ainda mais distanciados do esquema dramático da narratividade clássica. Em *Deus e o diabo na terra do sol* a literatura de cordel, característica da cultura nordestina, é responsável por dar forma à narração *over* cantada do início ao fim. Nesse sentido, Glauber Rocha tem em alta conta a passagem do artigo de Gustavo Dahl em que ele “fala sobre um problema colocado por André Bazin a respeito da imagem”³⁸. Trata-se de um notável aceno positivo para a teoria realista do crítico francês, que é, no entanto, muito pouco comentado na fortuna crítica de Glauber Rocha:

Um diretor que acredita na realidade, que pretende filmar um fato – falo de cinema de ficção – no local em que se passou a verdadeira ação, com ou sem

³⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 75.

atores, mas dentro de uma cenografia viva, captando ou não esse som, mas captando o som fundamental desse lugar, o som que mais representa, e as cores e os elementos, está fazendo um filme de verdade (ROCHA, 2002, p. 75).

Importante ressaltar que esse diretor, categoricamente associado por Glauber Rocha aos integrantes do Cinema Novo – sendo um sentimento ético que os identificava –, “é um diretor que acredita na realidade, e não na imagem”, ou seja, é um diretor “que não vai para o estúdio fazer uma imagem forjada, num cenário forjado, acrescentando dados de alienação”³⁹. Nesse momento, portanto, trata-se de argumentar que há, entre a realidade e a imagem, uma continuidade, uma conexão, mas ela não pode se realizar como simples resultado. O que a garante é antes o processo, o encontro, o reconhecimento sensível das características e exigências do próprio real. Contrariar esse princípio, para Glauber Rocha, é tender a uma forma de alienação, dando voltas no entorno daquilo que deveria se apresentar ao mesmo tempo como o centro, a origem e o ponto de chegada da experiência estética.

Por isso, compreendemos a segunda menção de Glauber Rocha a André Bazin, em 1974, como a avaliação de que o legado do teórico francês deixa escapar o que haveria de dialético neste processo: “Bazin é um homem que deu grande contribuição para o estudo do fenômeno cinematográfico, mas nunca analisou o processo dialético da construção cinematográfica”⁴⁰. Percebendo-o com um olhar moderno, Glauber Rocha propõe que o cinema dê aquele passo para trás que Danto destacou como um traço comum aos modernismos artísticos. Trata-se de problematizar a representação como representação – o que é diferente de problematizar a sua verossimilhança, ou seja, de pensar a obra pelo resultado, pelo bom ou mau acabamento da representação, pela competência ou incompetência ao representar. Em parte, essa intenção de mover-se para fora da representação e tomá-la como objeto de crítica é comparável ao gesto de

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibidem, p. 272.

subtrair o espectador da condição de usurpação do esquematismo, discutida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do esclarecimento*. Trata-se, enfim, de questionar o papel de um sujeito abstrato que teria se associado à câmera no cinema clássico, como veremos na exposição da teoria do dispositivo, de Jean-Louis Baudry, autor paradigmático da vertente crítica que rompeu com o realismo de maneira radical no momento em que o cinema moderno surgiu. Glauber Rocha, a seu próprio modo, promoveu essa ruptura por outra via, realizando, segundo seus próprios termos, um cinema surreal-tropicalista que investigamos neste trabalho como uma forma de expressão barroca.

Podemos ler a posição de Glauber Rocha a partir das referências acima, que, de resto, estarão presentes adiante na construção de um quadro de referência sobre cinema e ideologia que contava com o respaldo de grande parte do debate intelectual dos anos 1960 e 1970. Se o sentido ideológico do ajustamento do espectador vem a ser determinado em um momento lógico anterior ao ato da espectadorialidade, e por isso pertence ao domínio da produção, é na própria realidade, então, que o caráter ideológico do filme se determinaria. Isto é motivo para que somente uma ética dos artistas de cinema poderia resolver o problema da política nos filmes. Essa é a resposta glauberiana ao problema da relação do filme com a realidade, quando a ênfase das questões estéticas do Cinema Novo ainda se definia em torno da unidade do movimento, antes do golpe militar de 1964. Por um lado, Glauber Rocha reconhece a importância do real como matéria-prima do cinema, e por isso determina a necessidade de representá-lo. Por outro lado, os filmes saem para a rua e são impactados pelo fato de que esta coisa, a realidade, é mais poderosa e desafiadora do que uma representação cinematográfica convencional poderia ser.

Já depois do golpe militar, a engenhosidade cênica de um filme como *Câncer* (1968-72) parece contagiada pela ambiguidade que se impõe aos cineastas interessados no real. O filme opera no limite entre a apreensão da experiência da realidade e a sua asfixia pelo plano: os dados históricos vão se imiscuindo na interpretação farsesca de atores com que Glauber

Rocha gostava de trabalhar. Tudo espontâneo, feito ali, diante da câmera. Enquanto muitos diziam que filmar em cores e de maneira espetacular era o caminho certo para o cinema⁴¹, Glauber Rocha insistiu no formato preto e branco, fazendo deste filme uma “experiência técnica quanto ao problema da resistência do plano cinematográfico à duração”⁴². Vale dar crédito à hipótese de que o cineasta nunca havia sido tão baziniano: *Câncer* testa o plano-sequência que o grande respeito de Bazin pela realidade havia popularizado como um princípio da linguagem cinematográfica. O limite das encenações, quando a duração do plano se torna insuportável em cada cena, sinaliza a necessidade de o cineasta transcender o realismo. Essa é a propulsão que, segundo acreditamos, consolidou o estilo de Glauber Rocha nas alegorias barrocas que ele jamais deixaria de fazer no cinema; uma opção estilística que supre a apreensão do real com a livre simulação, e abarca as dificuldades de representar a realidade com a elaboração criativa de uma totalidade ao mesmo tempo penetrante e fugidia.

Nesses termos, podemos dizer que Glauber Rocha é ligeiramente baziniano, mas também um crítico que põe em suspeita o realismo como ideologia. O discurso sobre a ética é o que poderia sustentar a coerência do artista neste nível de intensidade criativa, que recusa a simples distinção entre a imagem e o real para equilibrar-se na fronteira de ambos. Há um esforço no sentido de colocar em cena uma consciência da operacionalidade da indústria cultural, que fica bastante clara se consideramos a ausência de reflexividade da câmera que nunca se detém para analisar, como no filme *O cangaceiro*. Como veremos na discussão sobre *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber Rocha sustentou desde muito cedo que o cinema é profundamente arraigado na industrialização da cultura, sendo, por isso, uma forma de arte coletiva que depende de uma situação econômica complexa, em vários aspectos distinta da relação que havia

⁴¹ Cf. VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002, p. 145 et seq.

⁴² ROCHA, 1999 apud PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas (SP): Papyrus, 1996, p. 253.

entre os modos de produção artística do passado e a cultura que recebia o conteúdo produzido.

No primeiro momento de organização do Cinema Novo, para além da obra específica de Glauber Rocha, a modernização da linguagem não implica, ainda, uma desrealização da imagem, nem mesmo no sentido das vanguardas artísticas ou cinematográficas propriamente ditas⁴³. O que ocorre é uma contestação abrangente da maneira pela qual os filmes se põem a representar a realidade brasileira. Que os escritos de Glauber Rocha se prestem a denunciar a falsidade das imagens americanizadas e a urgente demanda de que os filmes as substituam por imagens verdadeiras da vida brasileira é um exemplo de como a discussão das possibilidades artísticas do cinema em um meio de pronunciado interesse pela crítica social era pautada por ideias como as de verdade, correspondência, fidelidade, contiguidade etc. Todos são termos que indicam a compreensão, muito familiar a teóricos como Arthur Danto, da imagem fotográfica como resultado de um poder gerador de determinada figuração mimética do mundo; e esta, por sua vez, aparece como sendo capaz de intervir, positiva ou negativamente, em questões de ordem política, chancelando ou distorcendo o acesso dos espectadores à realidade.

Em todo caso, a consciência do real, diferenciadora do artista crítico, para Glauber Rocha, dependeria antes da condição de autoria que da configuração específica do *medium* cinematográfico. Esse é um ponto de peso para a atitude do artista brasileiro quanto aos problemas aqui levantados, uma vez que evita confundi-lo com um cineasta que pretendeu, simplesmente, trocar o sinal das imagens realistas tidas como falsas e insurgir-se contra elas. Que as imagens pretendam ser realistas, ou não, é sempre um aspecto menor diante da consciência do artista – o que talvez explique a inusitada confluência de André Bazin e Serguei Eisenstein em Glauber Rocha. Por um lado, a busca do real; por outro lado, a montagem dialética. A

⁴³ Não podemos deixar de lembrar que os primeiros curtas-metragens de Glauber Rocha apresentam aspectos formais da vanguarda, especialmente a notável inspiração concretista ocasionada pela força dessa vertente na literatura brasileira da época.

ocorrência ou não da consciência da realidade é o que melhor resolveria a reflexividade do filme. Se esta está ausente, o diretor é um artesão, um funcionário da indústria. Mas se está presente, temos um autor no sentido específico que o termo adquiria na apropriação glauberiana da famosa *politique* lançada nas páginas da revista *Cahiers du cinéma*.

Acreditar na realidade do que se vê, afinal, é mais decisivo do que acreditar na imagem. Sobre este problema, gostaríamos de encerrar esta seção com um artigo pouco citado de Glauber Rocha, integrante da mesma obra-manifesto de 1966 em que Gustavo Dahl discorreu sobre o argumento cinematográfico. Embora muito interessante, esse texto não foi incluído na coletânea *Revolução do Cinema Novo*. Com o título direto e sucinto de *O diretor (ou o autor)*, trata-se de um diálogo de Glauber Rocha com o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, notório incentivador do cinema brasileiro e autor do clássico estudo *Cinema brasileiro: trajetória no subdesenvolvimento*.

Paulo Emílio havia publicado um artigo com o título *Artesãos e autores* no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1961, na forma de comentário crítico à *politique des auteurs* da *nouvelle vague* francesa. Neste texto que repercutiu nos debates de cinema dos anos 1960, o crítico notou que o conceito de autoria deveria se estender para toda a equipe de produção de um filme, dado o caráter eminentemente coletivo da criação cinematográfica. A ideia de artesanato, em contraste com um trabalho autoral, significaria que “o artesão, mesmo quando possui autoridade no esquema da produção, é um homem com profundo espírito de equipe, modesto participante de uma obra de expressão coletiva, ao contrário do autor, que procura sempre dar relevo à sua personalidade”⁴⁴.

Essa discussão sobre o alcance das ações do diretor na definição de um cinema de autor é retomada por Glauber Rocha no seu próprio artigo em 1966. Ele reforça a ideia de uma expressividade possível dos autores, tomando a ideia de autoria no sentido mais forte da palavra, isto é, como

⁴⁴ SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Artesãos e autores*. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981, p. 334.

indicadora de uma personalidade que se sobressai, não se dissolvendo na equipe nem se aparelhando com os produtores, mas sim sendo assumida pelo diretor com todas as consequências que o ato pode originar. Glauber Rocha chega a conceituar que, na ocasião em que “o próprio diretor assume os encargos de produtor estamos diante de um fenômeno novo na indústria cinematográfica: o cinema independente, aquele também chamado cinema de autor”⁴⁵. Desse modo, a produção industrial em cinema aparece como o meio pelo qual a possibilidade de expressão autoral é suprimida em nome de um direcionamento das forças criativas para o sucesso do empreendimento-filme. A convergência entre produção, direção e autoria, resultando em sucesso comercial, seria, no fundo, um acontecimento de extrema raridade no cinema. Para Glauber, “essa exceção, entre poucas, chama-se Charles Chaplin”⁴⁶.

A existência de companhias brasileiras de filmes aparentadas aos grandes estúdios hollywoodianos, mas de razoável sucesso e falência inevitável, mesmo nos exemplos mais bem-sucedidos da Atlântida e da Vera Cruz, motivou Glauber Rocha a assumir a defesa de um cinema possível fora da lógica produtiva da referência norte-americana. No núcleo do artigo *O diretor (ou o autor)* desponta a tese do compromisso do cineasta com a realidade. Ela é apresentada como um elemento fundamental para clarificar a aplicação da ideia de autoria no cinema brasileiro. No trecho da citação abaixo, observamos em Glauber Rocha a disposição de fazer uma espécie de manifesto em seu texto, rearticulando os conceitos que Paulo Emílio Salles Gomes havia proposto em 1961:

Godard, que ultrapassou pela vivência e pela pesquisa, todos os labirintos da estética, voltou a filmar modernamente como Lumière porque estava pulando da estética para a realidade. A melhor estética, então, é aquela do real. E quem olha a realidade, pensa sobre ela. O cineasta que pensa a realidade é o autor cinematográfico. O diretor, radicalizando a diferença, é o artesão, é aquele que

⁴⁵ ROCHA, Glauber, *O diretor (ou o autor)*. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Cinema Moderno/Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed. S.A., 1966, p. 40.

⁴⁶ *Ibid.*

não tem ética, ficou no formalismo ou no comercialismo. Perdeu a posição de câmera, perdeu o sentido do cinema. Falamos, novamente e generalizando, do cinema industrial (ROCHA, 1966, p. 44).

A lembrança de Jean-Luc Godard, a essa altura da carreira de Glauber Rocha, é significativa e curiosa, quando sabemos que os caminhos perseguidos pelo brasileiro o distanciariam do colega francês a ponto de tornar essa distância uma alegoria, como veremos melhor adiante. Em meados de 1966, contudo, no auge das movimentações criativas e políticas que conduziriam ao Cinema Novo, o apreço de Glauber Rocha por uma ‘não-estética’ parece indicar, na verdade, que o comprometimento ético do artista com a realidade era a estética emergente que interessava ao projeto dos jovens cineastas brasileiros. Em face da diferença entre o que a produção industrial exige dos artistas e o que seus anseios expressivos gostariam de realizar, essa ética generalista e provocativa leva a conclusões como a de que, “para ser independente, um diretor precisa ser o seu próprio produtor, ou encontrar produtores dispostos a arriscar dinheiro em troca de pensamento”⁴⁷.

Glauber jamais abandonaria essa pretensão ambígua de recusar a estética, mantendo simpatia pela ideia de pular para fora dela. O ato comportaria a liberação de um pensamento cinematográfico que os autores, por serem autores, reivindicariam. A associação entre autoria e pensamento também aponta para a defesa do cinema de ruptura como rota de fuga em relação à prática cinematográfica mecanizada, que se descola do mundo e passa a nutrir-se de seus códigos internos e receitas imperfeitas de sucesso, como no exemplo de *O cangaceiro*, criticado por Glauber Rocha sete anos depois. Se não há uma desrealização da imagem como estratégia crítica nos anos 1960, o mesmo não pode ser dito sobre a ideia da autoconsciência, por meio da qual Glauber resgata a outra dimensão do modernismo na história da arte, justificando o projeto de um cinema moderno. O artigo-manifesto *O diretor (ou o autor)* também toca

⁴⁷ Ibidem, p. 45.

nesse ponto, fazendo-o por meio da discussão sobre os dois elementos básicos do cinema – tempo e espaço –, em conformidade com a singularíssima orientação estética de Glauber Rocha para uma ‘não-estética’, ou antiestética, se o preferirmos.

Deve-se levar em conta, aqui, a diferença entre literatura e cinema, pois ela expõe a influência da famosa polêmica que François Truffaut motivou ao publicar o artigo *Une certaine tendance du cinéma français* na *Cahiers du cinéma* número 31, em 1954. O artigo foi responsável pelo lançamento da *politique des auteurs*, com base em uma consideração bastante crítica de Truffaut em relação aos filmes franceses realizados a partir de adaptações literárias. Para ele, a tradição literária era mal representada no cinema, cabendo a pouquíssimos cineastas o papel de distinguir as condições expressivas específicas de cada *métier*. Tomando como alvo preferencial o roteirista Jean Aurenche, Truffaut chega a afirmar que “o talento, certamente, não tem a ver com a fidelidade, mas não concebo adaptação válida que não seja escrita por um homem de cinema”⁴⁸.

Glauber Rocha modificou a tese de Truffaut ao defender “que um criador cinematográfico não precisa, para tanto, ser autor do argumento, e, quando o é, desrespeita tanto seu próprio argumento quanto desrespeita o dos outros”⁴⁹. Não haveria meio termo entre não alterar a obra literária original, por não ser capaz de fazer algo à altura, e alterá-la por ser capaz de fazê-lo. Nos dois casos, o que era uma obra de determinada natureza se torna outra coisa bem diversa: da escrita para a imagem e o som do cinema há um desnível que não se poderia evitar.

O tema dos roteiros adaptados era especialmente forte e decisivo na polêmica do cinema moderno contra o modelo de estúdios, uma vez que a produção industrial atribuía ao diretor, em geral, o papel de mero executor contratado do roteiro já escrito. A possibilidade de transformar obras literárias em filmes de sucesso era rotineiramente cogitada e perseguida pelos

⁴⁸ TRUFFAUT, François. *Une certaine tendance du cinéma français*. In: *Cahiers du cinéma*. Paris: Editions de l’Etoile, n. 31, jan. 1954, p. 20.

⁴⁹ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 46.

produtores. Quando a *nouvelle vague* reagia a esse método e concebia o diretor como autor de cinema, tornava-se possível que eles fossem também os autores de seus roteiros. Independente disso, Glauber Rocha observa, em 1966, que o elemento literário “é sempre uma espécie de sentido sobre a realidade que se desdobra em análise mórbida do detalhe, o que se opõe ao cinematográfico propriamente dito”⁵⁰. Isso reforça a tese de que o cinema é decidido no processo, na ocasião da filmagem, quando “o diretor começa verdadeiramente a criar sobre o texto dialogado”⁵¹.

O artigo *O diretor (ou o autor)* dá vazão a uma análise da relação entre a imagem e a escrita que aponta para a centralidade das imagens nos problemas da estética do século XX. Usando como exemplo uma comparação da descrição literária do olhar de um personagem e sua respectiva versão cinematográfica, Glauber Rocha interpõe que a sustentação de qualquer pretensão de equivalência entre literatura e cinema é impossível, já que “a imagem possui uma carga de informações diversa daquelas da palavra”⁵². Mesmo assim, “é a própria palavra que ganha no cinema moderno a sua condição cinematográfica”⁵³. A ressalva é interessante, pois sugere que as palavras, no cinema moderno, seriam elementos expressivos de uma nova linguagem. As palavras não seriam acessórias, mas órgãos constitutivos da linguagem moderna no cinema. No cinema há “o momento de detalhe ou de silêncio que torna a imagem arbitrária e nula”⁵⁴, insinuando o problema essencial das adaptações que tanto François Truffaut como Glauber Rocha questionavam com pontos de vista diferentes, mas concatenados.

A peculiar aproximação de Glauber Rocha a André Bazin condiciona o seu flerte com o realismo, extraindo dos pressupostos acima, sobre a escrita e as imagens, uma conclusão que tanto reafirma a confiança no

⁵⁰ Ibidem, p. 48.

⁵¹ Ibid.

⁵² Ibidem, p. 48-9.

⁵³ Ibidem, p. 49.

⁵⁴ Ibid.

potencial de verdade das imagens, típica da teoria de Bazin, como também vincula esse potencial a criações que elevam ao primeiro plano a discussão da linguagem – nesse sentido, vale recordar que o último parágrafo do famoso ensaio de Bazin termina com a frase “por outro lado, o cinema é uma linguagem”⁵⁵. Conciliando o interesse pela realidade com o grande apreço que mantinha por Eisenstein, Glauber Rocha se dá conta de que a gratuidade das imagens, a sua possível apropriação arbitrária por uma vontade de fazer literatura com a câmera, faz com que o cinema “deixe de ser a fundação de uma verdade pela imagem para ser a diluição da verdade pelo espírito literário”⁵⁶. O autor de cinema deve filmar justamente para combater essa diluição.

De fato, a visualidade dos filmes acarreta um tipo particular de comunicação que, desejando ser expressiva e artística, deve ser entendida como outra linguagem. Acreditamos que Glauber já é barroco nessa análise, por admitir que a expressividade é possibilidade artística condicionada pelas imagens. No barroquismo da obra glauberiana, há mesmo uma espécie de convocação para o privilégio da ação contida nos signos imagéticos, o que é bastante fiel ao espírito imaginativo exuberante da cultura barroca, notada por vários intérpretes do conceito, inclusive do chamado barroco histórico europeu. “Os homens do barroco”, afirma José Antonio Maravall, “sabem que a visão direta das coisas importa muito. Dela depende que se estimulem movimentos de afecção, adesão e entrega”⁵⁷. Um comentário de Glauber Rocha à adaptação do livro *O processo*, de Franz Kafka, por Orson Welles, oferece um bom exemplo de como era o seu olhar a respeito deste tema:

O problema, se mais agravado, é que o século XX é especificamente visual e já os autores mais importantes dos últimos anos, como Kafka, estão mais comprometidos com a ação do que com a descrição. O erro de Orson Welles em *O processo* foi justamente o de carregar de estilo literário um autor por

⁵⁵ BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma?*, p. 17.

⁵⁶ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 49.

⁵⁷ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*, p. 500.

demais despido de vícios literários do século passado, quando adequadamente a literatura era um instrumento por excelência de comunicação (ROCHA, 1966, p. 49).

A linguagem buscada pelo cinema de Glauber Rocha deveria levar em conta que a palavra, sendo carga literária, é possivelmente também uma carga ideológica para os discursos artísticos. Assim como na pintura barroca, marcada pelas grossas pinceladas que produzem manchas distantes da pictorialidade clássica, as imagens sobrecarregadas de Glauber Rocha parecem decorrer “do interesse do Barroco em conseguir uma via mais adequada de penetração no real, assegurando sua captação direcionada”⁵⁸. Enquanto as imagens revelam um espaço no mundo, cabe às palavras discutir as contradições desse mesmo mundo: “A palavra é a última consciência do cinema – mas para que ela atue será sempre necessário a exposição da primeira consciência que é a imagem”⁵⁹.

Verificamos em Glauber Rocha, de fato, a intenção de hierarquizar os componentes da linguagem audiovisual, posicionando, entre as imagens e as palavras, os ruídos e as músicas. Nesse passo, outro aspecto de sua obra que remete ao barroquismo vem da busca pela eficácia, pelo efeito da experiência estética. Essa busca é sublinhada na hipótese, declarada pelo autor, de que a hierarquia dos elementos manipulados pelo cineasta se desfaz conforme o impacto produzido pelo filme. Em muitos casos, ruídos e músicas podem “dispensar a interferência da palavra, assim como a própria imagem, nos momentos de total plenitude do cinema, pode dispensar música, ruídos e palavras”⁶⁰.

Não são absolutas as relações entre os componentes da linguagem, senão no sentido de que todos existem em função da plenitude da experiência, e da possibilidade de o filme estabelecer, com o espectador, uma relação de expressividade que se funda, de um lado, na verdade que uma

⁵⁸ *Ibidem*, p. 513.

⁵⁹ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 50.

⁶⁰ *Ibid.*

imagem pode estabelecer, e, de outro, na consciência do diretor. Glauber Rocha faz, assim, uma elegia do tempo no filme, propondo que o ritmo é uma manifestação da consciência do diretor-autor: “O ritmo é o tempo que leva o diretor para narrar, descrever, observar ou analisar um determinado momento. É a partir deste tempo que se revela a seleção do mundo para o autor. É o seu amor, e sua política”⁶¹.

2.3. Glauber contra Godard: *politique des auteurs* no Brasil

Uma jovem francesa está interessada em participar de um filme político. Contemplativa, ela vem caminhando por uma estrada de chão no meio da natureza. Um lugar qualquer, que poderia ser muitos lugares. A alegoria alude a uma Europa particular, historicamente situada, como um contexto de experiências radicais e ruidosas que possuem no maio de 1968 a sua data emblemática e fantasmal. Alegoria na forma de uma imagem de cinema: é por estar caminhando na direção da câmera, diletante, que a jovem parece afastada demais dos espectadores. Todavia, já sabemos que outro personagem a aguarda no primeiro plano. O encontro demarcará uma encruzilhada, uma vez que a estrada tem seu limite, bifurcando-se, e a jovem deverá tomar uma decisão. O novo personagem está disposto a ajudá-la, volumoso na tela, como um espectro entre o espírito absorto e desviante.

Glauber Rocha, imóvel e de braços abertos, aguarda a chegada da jovem, cantarolando uma canção tropicalista (*Divino maravilhoso*, de Caetano Veloso). Sua posição em cena lembra a do cangaceiro Corisco, personagem de *Deus e o diabo na terra do sol*, logo antes de desfalecer sob o ataque do matador Antônio das Mortes.

⁶¹ Ibid.



Imagens 07 a 10 - A convite de Godard, Glauber Rocha participa de uma cena de *Le vent d'est*, realizado pelo grupo Dziga Vertov em 1970. Na encruzilhada, o caminho apontado pelo diretor brasileiro para um cinema do Terceiro Mundo diverge daquele que a desconstrução buscava na Europa.

A presença do cineasta brasileiro nesta cena de *Le vent d'est* (1970), filme errante do grupo Dziga Vertov, não pretende interferir no destino fictício da jovem personagem mais que no destino de todos os que se envolviam na realização da própria obra. A pergunta sobre o caminho a seguir tem um fundo ontológico que põe em questão o próprio cinema. Artistas e espectadores equivalem-se diante da dúvida que a imagem suscita. A jovem militante explica o problema para o diretor latino-americano: Qual é o caminho do cinema revolucionário? Como filmar para preparar uma transformação que teria no cinema um dos motivos de não acontecer? Como a câmera poderia se apropriar das condições histórico-sociais se ela está filmando e refletindo essas mesmas condições? Envolvidos com essas perguntas, no final da década de 1960, Jean-Luc Godard e Jean-Pierre Gorin se propuseram a criar um filme como quem praticava o suicídio. O cinema é um fato. A revolução, não. O cinema não pode ser, mas, não

sendo, já é. Conclusão: é preciso acabar com o cinema. Glauber não pensava assim, como atesta sua entrevista para a *Cahiers du cinéma* em 1969:

Falei sobre isso com Godard, que me disse: “Vocês, brasileiros, devem destruir o cinema”. Eu não concordo. Vocês, na França, na Itália, podem destruí-lo. Mas nós ainda o estamos construindo em todos os níveis, na linguagem, na estética, na técnica... (ROCHA, 2004, p. 201-2)

Ao discordar de Godard, Glauber Rocha demarca o território ideológico que o Cinema Novo brasileiro pretendia conquistar em sua luta independente contra o cinema imperialista – para reproduzir, assim, a designação do modelo hollywoodiano que ocorre tanto nos filmes do Grupo Dziga Vertov como na obra de Glauber Rocha. Os braços abertos de Glauber Rocha em *Le vent d’est* acabaram registrando, na história do cinema moderno, um momento significativo para o projeto de ruptura com o padrão de produção e o estilo do filme clássico. Glauber e Godard foram impactados pelo encontro em 1968, cada um a seu modo⁶². Pela via de uma politização do discurso que procurava a orientação adequada para um cinema crítico da ideologia, os braços abertos de Glauber Rocha, no meio do caminho em *Le vent d’est*, apontam os dilemas do cineasta que, representando a si mesmo, interioriza os elementos que

antecipam e inauguram a fase desconstrutiva de seu cinema, em que Glauber se põe em cena de modo mais ostensivo (em seus filmes como nos outros), invade com a voz e o corpo as ficções que cria, adota estruturas narrativas mais abertas, inventa uma versão original do filme-ensaio, exaltada e calorosa (bastante diferente das versões mais “frias” e racionalistas de Marker, Kluge, Farocki ou mesmo Godard) (SILVA, 2007, p. 60).

Que esse impacto venha do dissenso, e não de um consenso com Godard, chama a atenção de quem procura classificar o tipo de resposta que

⁶² Em recente e rara entrevista para a *Canon professional network*, por ocasião do lançamento de seu filme *Adieu au langage* (2014), Godard recorda de Glauber Rocha como um dos cineastas com quem compartilhou a experiência de filmar no auge do cinema moderno. O episódio 1-B de *Histoire(s) du cinéma*, provavelmente a produção mais importante de Godard nos anos 1990, também é dedicado a Glauber.

o Cinema Novo brasileiro deu à implantação de uma indústria cultural no Brasil. O posicionamento de Glauber é sinal explícito das diferenças entre as perspectivas europeia e latino-americana a respeito das questões que este conceito trouxe, desde a sua criação por Adorno e Horkheimer nos anos 1940. Em cena, o brasileiro assume a função de alegoria do Terceiro Mundo e, de fato, responde por este contexto que é tão diferente da realidade europeia. Ismail Xavier resume o dissenso dos dois cineastas do seguinte modo:

Após uma década de mútuo apoio, o conflito entre os dois cineastas se dá justamente no momento em que Godard, mobilizado no projeto de desconstrução, vê nas propostas de Glauber para a “edificação do cinema do Terceiro Mundo” um recuo industrialista (economicista) e uma conciliação com o conceito burguês de representação. Ao mesmo tempo em que Glauber vê na desconstrução um mergulho em especulações filosóficas sem saída, totalmente afastado dos problemas do Terceiro Mundo (XAVIER, 2005b, p. 169).

James Roy MacBean, por sua vez, em artigo de 1971 na revista inglesa *Sight and sound*, escreve:

Para Rocha, a presente crise intelectual na Europa Ocidental sobre a utilidade da arte é sem sentido e politicamente negativa. Ele vê o artista europeu – melhor exemplificado por Godard – como tendo se colocado em um beco sem saída, e conclui que, no que diz respeito ao cinema, o Terceiro Mundo pode ser o único lugar onde um artista ainda pode fazer filmes de forma frutífera (MACBEAN, 2005, p. 61).

O senso de urgência de Glauber Rocha em face da necessidade de construir o cinema no Terceiro Mundo é contrastado pelo aparente nihilismo de Jean-Luc Godard, uma vez que, naquele momento, o debate crítico sobre o cinema na França ganhava efetivamente um aspecto radical. As tendências mais extremas, à esquerda do debate, como é o caso do Grupo Dziga Vertov, ancoravam suas apostas em uma rejeição do cinema como aparato ideológico. Esta é uma posição que vem tipicamente das teorias críticas produzidas nas décadas de 1960 e 1970, como a chamada

teoria do dispositivo, de Jean-Louis Baudry, sobre a qual trataremos em detalhes. O dissenso sobre a radicalização é comentado na continuidade da avaliação de MacBean sobre o encontro em *Le vent d'est*:

Godard, por outro lado, censura Rocha por sua “mentalidade de produtor”, por pensar demais nos chamados termos práticos de produção, distribuição, mercados etc., assim perpetuando as estruturas capitalistas do cinema, levando-as ao Terceiro Mundo – e negligenciando, no processo, questões teóricas urgentes que precisam ser consideradas se o cinema do Terceiro Mundo pretende evitar a simples repetição dos erros ideológicos do cinema ocidental (MACBEAN, 2005, p. 61).

O momento histórico vivido por Glauber Rocha e Jean-Luc Godard em 1968 forçava a intersecção entre os acontecimentos e a reflexão sistemática sobre eles. O cinema de Godard talvez tenha exposto com incomparável argúcia esse contexto. Acreditamos que a sugestão godardiana de destruir o cinema confirma *Le vent d'est* como um filme irrealizado, uma manifestação de arte política que se autorefuta, plena de interrogações, e vê nessa estratégia o meio possível de ganhar a existência social almejada. A reflexividade do cinema moderno inclui a reflexão sobre a modernidade. Essa tensão que problematiza as possibilidades da arte revelava-se uma dimensão incontornável da realidade que o maio de 1968 trazia à tona. Na teoria e na arte crítica não poderia ser diferente. O Terceiro Mundo, contudo, não é a Europa. Glauber Rocha comenta a sua dissonância com Jean-Luc Godard no livro *O século do cinema*, quando rememora a ocasião da filmagem de *Le vent d'est*:

Eu entendo Godard. Um cineasta europeu, francês, é lógico que se ponha o problema de destruir o cinema. Mas nós não podemos destruir aquilo que não existe. E colocar nesses termos o problema sectário é, portanto, errado. Nós estamos em uma fase de liberação nacional que passa também pelo cinema, e o relacionamento com o público popular é fundamental (ROCHA, 2006, p. 152).

A diferença de perspectiva poderia ser explicada a partir das teorias que reverberam nas obras de Glauber Rocha e Godard naquele período. Conhecido pelo arsenal de citações que seus filmes exibem, o cineasta francês os alimentava constantemente da reflexão sobre a crise das sociedades capitalistas na modernidade. Poderíamos lembrar de *La chinoise* (1967), quando os personagens comparam as teses de Mao-Tse Tung e Karl Marx, antecipando a inspiração maoísta que daria o tom da sua breve experiência no Grupo Dziga Vertov. Em *British sounds* (1969), já na parceria de Godard com Gorin, vemos um plano-sequência da linha de montagem de uma fábrica de automóveis, enquanto ouvimos a narração de trechos de *O capital* pela voz *off*. Depois de terminada a parceria, em 1974, *Ici et ailleurs* apresenta um Godard interessado em questionar o alcance dos discursos críticos que o cinema é capaz de veicular, optando por problematizar a imagem e aprofundar a autorreflexão.

Não faltou a Glauber Rocha, por sua vez, disposição para ligar-se ao debate intelectual que o entusiasmava desde a juventude⁶³, a exemplo da sua apropriação do pensamento sartreano em alguns dos seus textos, bem como em personagens como Paulo Martins, protagonista de *Terra em transe*, cujo “trajeto pendular descreve uma dialética particular, pois ele encarna o conceito de ambiguidade tal como pensado pelo existencialismo marxista de Jean-Paul Sartre”⁶⁴.

No mesmo sentido, podemos compreender *Deus e o diabo na terra do sol* como uma versão antropofágica da luta de classes, dialogando com a ampla influência do marxismo na formação intelectual do Brasil, com o personagem Antônio das Mortes sendo “o deflagrador de antíteses que Glauber e a geração revolucionária queriam, das contradições que provocariam a consciência realmente política e o levante do povo brasileiro”⁶⁵. Também é notória a atração de Glauber pelas questões teóricas abertas

⁶³ Cf. GOMES, José Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 27-86.

⁶⁴ MACHADO JR., Rubens. *Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha*. In: *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 8, n. 1, jan./jun. 2005, p. 73.

⁶⁵ TOLENTINO, Célia. *O cineasta e a revolução*. In: MAZZEO, Antonio Carlos; LAGOA, Maria Izabel (Orgs.). *Corações Vermelhas: os comunistas brasileiros no século XX*. São Paulo: Cortez, 2003, p. 222.

pela psicanálise, como no diálogo com o surrealismo de Luis Buñuel, culminando no manifesto *Eztetyka do sonho*, pouco mais de dez anos após o filme de 1964. Na mesma época, chama atenção a imagem de uma sociedade burguesa em ruínas pela sangrenta disputa entre um pai e um filho, no filme *Claro*, de 1975. A encenação brechtiana dessa sequência modula o complexo de Édipo na forma de uma tragédia bufa italiana.

Em todo caso, acreditamos que a melhor maneira de problematizar a participação de Glauber Rocha no debate sobre a crítica da ideologia é analisar aquilo que Ismail Xavier denomina de um ‘reco industrialista (economicista)’ que o diretor brasileiro teria sustentado em meados de 1968, motivando o dissenso com Godard. Em *Revisão crítica do cinema brasileiro*, Glauber efetivamente postula um projeto de edificação do cinema brasileiro que não censura a industrialização *per se*, mas sim as condições nas quais ela se dava no país. Por isso, neste livro que incorpora o conceito de cinema de autor à história dos filmes brasileiros, podemos ler frases como:

A missão única dos autores brasileiros, se é que subsistem como classe, é lutar contra a indústria antes que ela se consolide em bases profundas. Daqui o cinema tem de ser encarado de uma ótica universal; aleijar a dialética é escolher a sombra do oportunismo inconsequente (ROCHA, 2003, p. 40).

Ao mesmo tempo, Glauber Rocha confirma que não está distante do ideário desenvolvimentista de certa esquerda com a qual mantinha contato, cuja apropriação de Marx, na interpretação da realidade brasileira, colocou a tarefa de desenvolver o capitalismo no país como uma etapa anterior e necessária para a revolução socialista. Esse pano de fundo ampara a percepção de Glauber sobre o atraso da indústria brasileira, que seria, portanto, um reflexo de tantas outras modernizações atrasadas no país. Todavia, ele acrescenta o conceito de autoria ao problema, diferenciando a indústria de cinema *stricto sensu* daquela que seria uma indústria de autores, isto é, uma forma de produção de filmes orientada pela

“possibilidade de o cinema ser a cultura por excelência”⁶⁶ no Brasil. Esta ideia possivelmente foi buscada por Glauber Rocha na famosa afirmação de André Bazin de que o *western* constitui o cinema norte-americano por excelência. Segundo Glauber Rocha (2003, p. 40):

A indústria do autor, síntese dessa nova dialética da história do cinema, é um grande capítulo futuro. No Brasil, vivendo a pré-história, essa dialética se precipita. Não há outro problema senão este: na medida que o cinema de autor é um cinema político e na medida que o cinema comercial reflete as ideias evasivas do capitalismo reformista, os problemas da nossa indústria, em nosso atual período histórico, são iguais a todos os outros que vivem as demais classes produtoras e trabalhadoras do Brasil.

Destaquemos dois pontos nas questões levantadas até aqui. Primeiramente, a esperança de que o cinema viesse a ser importante para a cultura brasileira, a partir de uma indústria comandada pela ideia de autoria, e não por propósitos comerciais, concilia-se ao barroquismo que Glauber Rocha manifestaria dali em diante, quando a história do cinema no Brasil, narrada no livro *Revisão crítica do cinema brasileiro*, passaria a ser produzida pelos próprios cineastas-autores do Cinema Novo.

Há uma relação muito interessante entre o apelo por uma cultura industrial e a formação da cultura barroca. Segundo José Antonio Maravall, em seu estudo sobre a cultura dos séculos XVI e XVII na Europa, “o barroco funcionou como uma verdadeira antecipação da indústria cultural, inclusive pela produção de artigos reproduzíveis de massa, de quadros *kitsch*, de livros e peças de teatro destinadas ao consumo popular”⁶⁷.

Uma inversão do barroco como forma de produção cultural para o cinema brasileiro reorientaria os efeitos do estilo no sentido de afirmar os valores próprios do mundo colonizado pela Europa, o que talvez explique a resistência de Glauber Rocha às ideias de Godard. O brasileiro não via a possibilidade de lutar contra a indústria, a não ser mantendo-se dentro

⁶⁶ ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 39-40.

⁶⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. *O barroco ontem e hoje*. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Escolas Literárias no Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: ABL, 2004, p. 6.

dela. Essa estratégia confronta o que Glauber Rocha chamava de ‘cinema comercial’, corroborando que, “por paradoxal que possa parecer, talvez o caso do cinema seja uma via privilegiada para a reconsideração das relações entre a arte emancipada e a indústria cultural”⁶⁸. Esta frase do pesquisador Mateus Araújo Silva é fundamental para entender o tratamento do conceito de ideologia no cinema por Glauber Rocha, enquadrando com a devida justeza as suas contribuições ao debate dos anos 1960 e 1970.

Seguimos, assim, a avaliação de Silva em seu estudo sobre as contribuições de Theodor Adorno para a teoria do cinema. A abordagem nos parece relevante ao perguntar pela possibilidade de o conceito de indústria cultural ser apropriado de maneira mais categórica no debate sobre o cinema moderno. Esta é uma questão pouco percebida nas habituais leituras da teoria crítica da indústria cultural, as quais, geralmente, assimilam apenas a parcela negativa que condenava o cinema como um todo em meados dos anos 1940 e 1950. Este olhar incisivo para os filmes estava de fato presente nos primeiros trabalhos dessa tradição de pensamento, mas não é tudo que ela tem a dizer sobre a complexa relação entre as ideias e os produtos culturais na cultura do século XX.

Se a teoria crítica da Escola de Frankfurt suspeitou da qualidade artística do cinema quando o conceito surgiu, não é menos verdade que uma nova perspectiva despontou nas revisões que o próprio Theodor Adorno realizou nos anos 1960, momento em que os filmes modernos surgiram, inclusive na própria Alemanha. As consequências teóricas desse novo ciclo da indústria cultural são menos exploradas do que poderiam pelos investigadores de estética que se interessam por filme, e acreditamos que o espírito barroco da defesa glauberiana de uma indústria de autores é capaz de oferecer, sobre isso, uma contribuição pertinente. Silva chama atenção para uma tensão constitutiva que vale a pena ser destacada aqui:

⁶⁸ SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema*. In: *Novos estudos Cebrap*, edição 54, São Paulo, p. 114-26, jul, 1999, p. 126.

Se concedermos ao cinema, na esteira do vislumbre e do aceno finais de Adorno, o estatuto de arte, então será impraticável a separação absoluta entre as duas esferas, pois talvez não haja sequer um filme digno do estatuto de arte que não esteja ao mesmo tempo e de uma certa forma enredado nos meandros da indústria cultural. Talvez seja mais adequado pensarmos a relação entre um certo cinema que é arte autônoma e a indústria cultural não como uma exclusão recíproca, mas como uma tensão constitutiva (SILVA, 1999, p. 126).

Pensando na hipótese de que essa tensão constitutiva é o que de fato caracteriza a relação entre artistas como Glauber Rocha e a indústria cultural, abordaremos a seguir os dois pontos que ressaltamos na apresentação do problema. Ao apresentarmos o conteúdo ‘do vislumbre e do aceno finais’ de Adorno nos anos 1960, trataremos do problema da relação entre o cinema e a ideologia segundo a convicção glauberiana de que “o produto revolucionário deve ser para as grandes salas, mas o filme deve ser radical também do ponto de vista ideológico e formal”⁶⁹. Acreditamos que, ao dialogar com Walter Benjamin e Siegfried Kracauer, Theodor Adorno participou involuntariamente da conversa entre Glauber Rocha e Jean-Luc Godard. A nosso ver, isso significa também que Glauber Rocha conseguiu traduzir, no Brasil, a ideia de que uma crítica da indústria cultural passa por uma tomada de posição diante da “fórmula que faz filmes idealistas com temas políticos, usando a estrutura e meios do cinema americano, os dramas psicológicos, o ator estereotipado etc”⁷⁰.

Contra este cinema idealista, a apropriação do barroco por Glauber Rocha lida com alguns dos tópicos principais que entraram no debate da teoria crítica da indústria cultural, desde a concepção de um potencial realismo inerente à câmera de filmar, como já observado, até a ideia de que a condição ideológica da experiência cinematográfica está ligada a uma teoria da subjetividade, o que separa o cinema ilusionista da alternativa épico-didática que Glauber Rocha defendia. Assim, a relação propositiva entre o artista brasileiro e André Bazin se resolve melhor, ganhando o

⁶⁹ ROCHA, Glauber, *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2003., p. 300.

⁷⁰ *Ibid.*

aspecto de uma busca por alternativas segundo a qual “o artista deve incorporar o imaginário (místico), ponto vital da pobreza, para poder produzir os signos da luta correlatos à emoção estimulante e reveladora”⁷¹. Mais uma vez, o efeito é fundamental, e as imagens da realidade são pensadas não em função de um realismo formal, mas sim de uma espécie de realismo de efeitos, que se modularia mais ao final dos anos 1970 na fase surrealista de Glauber Rocha.

De certo modo, portanto, o suposto realismo do artista brasileiro seria apenas uma passagem para o surrealismo que verdadeiramente caracteriza o seu estilo nos filmes mais maduros. A revelação do imaginário místico e popular substituiria o realismo revelatório baziniano, mantendo no horizonte o interesse essencial pela verdade que a imagem pode produzir. Glauber Rocha afirmaria em 1975 que “o cinema clássico é o exercício da solidão fascinada pela mágica da técnica”⁷². O filme é um constructo estético determinado pela constante relação entre essa solidão subjetiva e a objetividade da técnica que a fascina. Vejamos, nas seções que seguem, o modo pelo qual a reflexão estética sobre a indústria cultural e o barroco pode nos ajudar a entender melhor essa evolução estilística e reflexiva do cinema de Glauber Rocha.

2.4. Indústria cultural e cinema

Diante da possibilidade de que o cinema seja considerado uma arte emancipada, tornou-se muito conhecida a distinção entre um Theodor Adorno pessimista e um Walter Benjamin otimista. Embora os rótulos sempre digam pouco, eles não deixam de identificar corretamente as posições expressas em textos disseminados dos dois autores, normalmente lembrados pelas citações mais comuns de suas obras. Benjamin escreveu o marcante artigo *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*,

⁷¹ XAVIER, 2004 apud ROCHA, 2004, p. 22-3.

⁷² ROCHA, Glauber, op. cit., p. 285.

demonstrando entusiasmo pela singularidade do cinema no cenário que se abria no começo do século XX. Na versão do texto de 1935, lemos que os filmes constituem “o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética”⁷³. Os filmes seriam não apenas estes objetos do maior interesse, como também a possibilidade de que a arte realizasse uma forma artística revolucionária, coerente com a modernidade, ao superar a experiência contemplativa da arte burguesa.

Adorno, por sua vez, registrou algumas sentenças bastante incisivas contra os filmes na *Dialética do esclarecimento*, obra escrita com Max Horkheimer, bem como em trabalhos individuais como *Minima moralia*. Para o Adorno destes textos não há, de fato, uma perspectiva favorável à ideia de que o cinema proporcione algum tipo de consciência crítica. Longe de ser arte emancipada, os filmes seriam um produto exemplar da indústria cultural. Em *Minima moralia*, por exemplo, Adorno considera que “o filme logrou converter os sujeitos em funções sociais de maneira tão completa que, inteiramente capturados e incapacitados de se darem conta de qualquer conflito, eles gozam a própria desumanização”⁷⁴. Os efeitos perniciosos da indústria cultural se confirmariam pelo mecanismo de produção de bens de consumo aliado a uma espécie de cooptação dos indivíduos – tese que ecoa a discussão central da *Dialética do esclarecimento* sobre a entrada da arte no regime de fabricação industrial de bens no capitalismo:

A independência em relação às normas da obra autônoma é tida como a dispensando da responsabilidade estética, cujos critérios se revelam reacionários quando aplicados a ele, como de resto todas as intenções do seu enobrecimento artístico têm algo de torto, de falso sublime, de frustração da forma – algo de importação para o iniciado. Quanto mais o filme pretende ser arte, tanto mais ele tem algo de contrafação (ADORNO, 2008, p. 199).

⁷³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 194.

⁷⁴ ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 202.

Nos anos 1980, o cineasta alemão Alexander Kluge rejeitava as ideias apresentadas *en passant* pelo amigo Theodor Adorno, alegando que ele não tinha conhecido a produção de filmes por dentro, e contentava-se com observações muito gerais sobre o que circulava nas salas de cinema. De modo contundente, em entrevista a Stuart Liebman na revista *October*, Kluge chega a diferenciar a postura de Adorno daquela que os modernos cineastas alemães entendiam como sendo a mais pertinente em face do propósito de driblar o controle intenso sobre a criação que o modelo industrial pretendia manter: “Eu não acreditaria nas teorias do filme de Adorno. Ele conheceu apenas filmes hollywoodianos [...] Adorno acreditava que Hollywood poderia ser a proprietária de toda a produção, e nós não”⁷⁵.

Considerando que Adorno estava realmente voltado para os filmes que a indústria cultural produzia para o consumo massivo, as suas proposições devem ser entendidas como voltadas especificamente a tais filmes, embora pretendessem atingir um conceito universal de cinema. Pensando nisso, ao avaliar o conjunto de escritos de Adorno sobre o cinema, Mateus Araújo Silva propôs “uma espécie de tabela de conversão pela qual sempre que Adorno estiver emitindo juízos sobre o cinema de forma geral compreenderemos tais juízos como concernindo apenas ao cinema hollywoodiano”⁷⁶. Concordamos com Silva, inclusive quando ele afirma que forjar essa tabela não significa omitir “a negligência de Adorno para com outras propostas de cinema já manifestas naquele momento”⁷⁷, muitas das quais em franca oposição ao modelo hegemônico do cinema industrial americano”⁷⁸. A par dessa estratégia de leitura e interpretação dos textos, as proposições adornianas rendem melhor no que diz respeito à aplicação de algumas de suas afirmações mais favoráveis aos filmes na análise do

⁷⁵ KLUGE, Alexander; LIEBMAN, Stuart. *On new German Cinema...* In: *October*, vol. 46, outono 1988, p. 44.

⁷⁶ SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema*, p. 118.

⁷⁷ Nos anos 1930 e 1940.

⁷⁸ SILVA, Mateus Araújo, *op. cit.*, p. 118.

surgimento dos cinemas novos em todo o mundo, e particularmente no Brasil, quando pensamos na obra de Glauber Rocha.

Acreditamos que Theodor Adorno integra um grupo de teóricos da bibliografia sobre o cinema que poderíamos chamar, pegando o termo de empréstimo a David Bordwell, de *Big theory*⁷⁹. Estes são autores cuja aproximação aos filmes ocorre de maneira habitualmente crítica e generalizada, na medida em que eles se interessam por compreender o cinema, antes de tudo, como um fenômeno social da modernidade.

A objeção de Kluge ao conhecimento de Adorno sobre os filmes é muito importante, mas há também outro lado na limitação argumentativa da teoria crítica que diz respeito à marginalização do cinema no mundo das artes. Hoje essa ideia chega a soar inacreditável, mas não era assim nas primeiras décadas do século XX, quando o ambiente intelectual acadêmico ainda era tributário dos valores do final do século XIX, e assim justificavam um olhar de suspeita contra as inovações técnicas na produção cultural. A dificuldade para constituir um campo de estudos de cinema nas universidades é outro exemplo desse processo que distanciava os filmes e os intelectuais, atrasando o surgimento de abordagens teóricas mais específicas.

Podemos lembrar, nesse sentido, que Hugo Munsterberg também teria assistido a pouquíssimos filmes antes de escrever o seu *The photoplay*, de 1916, um dos livros precursores da teoria do cinema, no qual a predominância de uma fundamentação psicológica certamente o habilita a ser incluído no rol das *big theories*⁸⁰. Isso não impediu Munsterberg de desenvolver uma análise do cinema que promove um singular encontro entre a filosofia de Immanuel Kant e a experiência cinematográfica, segundo o qual “ao mesmo tempo em que as imagens em movimento são elevadas

⁷⁹ Cf. BORDWELL; CARROLL, 1996, p. 3-36.

⁸⁰ A marginalidade do cinema, no começo do século XX, atribuía aos seus frequentadores um status social que o psicólogo, aparentemente, não gostaria de ter, envergonhando-se da necessidade de ver os filmes com o proletariado.

acima do mundo do espaço, do tempo e da causalidade, e então libertas de seus limites, elas certamente não o são sem leis”⁸¹.

Outros enlaces expõem o lugar da teoria adorniana no universo mais amplo de teorias do cinema que se consolidaram como contribuições fundamentais para a área. Hugo Mauerhofer, por exemplo, trabalhou com um conceito de situação-cinema que o levou a discorrer sobre aspectos da experiência com o filme que convergem em vários pontos com as teses da *Dialética do esclarecimento*. O teórico observou, entre outras coisas, que “o cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte da sua substância”⁸². Como não lembrar, frente ao juízo de Mauerhofer, das ideias de Adorno e Horkheimer sobre a privação da imaginação e o controle da vida subjetiva dos espectadores na indústria cultural?

De todo modo, a ideia de um Adorno pessimista sobre o cinema precisa ser confrontada e aprofundada por meio do contato com alguns de seus escritos menos difundidos, originados de um momento em que a condenação dos primeiros tempos não era mais a ênfase do seu olhar para os filmes. Estes são trabalhos que revelam um filósofo bem mais interessado pelo cinema.

Em *Composições para o filme*, trabalho de 1947 escrito com o compositor e teórico Hanns Eisler⁸³, Adorno analisa a utilização da música e da composição de trilhas sonoras nos filmes clássicos. Pela primeira vez, propriedades formais dos filmes são discutidas diretamente pelo filósofo, que assim modifica o seu método de aproximação ao cinema. No artigo *Transparências do filme* (inserido em *Ohne Leitbild: parva aethetica*), de 1966, a diferença entre um Adorno pessimista e um Benjamin otimista

⁸¹ MUNSTERBERG, Hugo. *The photoplay*. Charleston: BiblioBazaar, 2007, p. 99. A citação se faz obrigatória por acreditarmos que a tese de Adorno e Horkheimer sobre a confiscação do esquematismo e o neokantismo de Munsterberg convergem de maneira surpreendente, merecendo desenvolvimentos que este trabalho não poderia fazer.

⁸² MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 380.

⁸³ Todavia, Adorno só reconheceu a autoria do livro nos anos 1960.

revela-se inexata. Grande parte da reflexão realizada pelo filósofo nesse texto dirige-se justamente às teses que Benjamin havia escrito cerca de trinta anos antes. De maneira significativa, como uma tomada de posição, Adorno escreveu o trabalho em meio à polêmica entre os jovens cineastas do Cinema Novo alemão e os membros da indústria cultural do país. Elogiando os jovens cineastas, Adorno trouxe à tona uma série de questões que efetivamente eram debatidas no momento. Dado o contexto em que foi publicado, acreditamos, inclusive, que o artigo *Transparências do filme* pode ser lido, tacitamente, como um diálogo de Adorno com a *politique des auteurs* francesa, o que destaca ainda mais o interesse do texto para quem pesquisa os cinemas novos inspirados na discussão que François Truffaut iniciou.

O cinema moderno atingia o auge na Alemanha em 1966, e provocou protestos dos diretores contratados pelos estúdios. A reação ao movimento demonstrava o temor de que os negócios do modelo industrial de filmes fracassassem por influência do sucesso dos filmes modernos. Os filmes do jovem cinema eram taxados, assim, como desprovidos de relevância estética – para não dizer mal feitos –, uma vez que não seguiam o padrão de linguagem dos estúdios. Muito ao contrário, falamos de obras que optaram abertamente pelo rompimento com este padrão, vislumbrando uma liberdade expressiva que de outro modo seria improvável.

Adorno toma parte nessa disputa respondendo aos diretores dos estúdios que, “naquilo que é comparativamente desajeitado e não profissionalizado no cinema, incerto quanto aos seus próprios efeitos, inscreve-se a esperança de que os chamados *mass media* venham a ser, eventualmente, alguma coisa distinta em qualidade”⁸⁴. Assim, embora Adorno conserve a visada crítica dos trabalhos dos anos 1930 e 1940, ele identifica no Cinema Novo alemão a possibilidade de os filmes ocuparem um lugar diferente na crítica da indústria cultural.

⁸⁴ ADORNO, Theodor. *Transparencias on film*. In: _____. *The culture industry: selected essays on mass culture*. Organização de J. M. Bernstein. Londres/New York: Routledge, 1991, p. 178-9.

Entre a hipótese de uma vocação realista do cinema e a chance de o filme ser arte emancipada, Theodor Adorno se insere, assim, nos temas centrais da modernidade cinematográfica. O ‘desajeito’ intencional dos filmes modernos questionava o *modus operandi* da produção fabril da cultura e da arte. Cabe perguntar, inclusive, qual seria o papel do texto de 1966 no legado de Adorno para a reflexão sobre a indústria cultural como um todo, uma vez que a brecha observada na produção cinematográfica poderia muito bem ser transposta para outros movimentos artísticos nascidos de dentro da forma industrial de produção, mas que visivelmente não correspondem à ideia de mercadorias banais e indiferentes do ponto de vista do valor artístico – a MPB brasileira, por exemplo.

Mas essa é uma discussão que precisamos acrescentar ao texto do filósofo, pois não foi originariamente articulada por Adorno, que provavelmente desconhecia o cinema de Glauber Rocha ou a Música Popular Brasileira. No âmbito mais fechado de referências da teoria crítica, *Transparências do filme* dialoga, na verdade, com as ideias de Walter Benjamin em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Entre as pautas colocadas em foco por Adorno, reencontramos o problema da relação entre o cinema e a realidade. Benjamin já o havia abordado em 1936, ao comentar a passagem da representação na pintura para o cinematógrafo:

a descrição cinematográfica da realidade é para o homem moderno infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade (BENJAMIN, 1994, p. 187).

Antes de focarmos em Adorno para tratar especificamente da sua leitura do cinema moderno na Alemanha, vale fazer uma digressão que aprofunde a tese enunciada por Benjamin na citação acima. De acordo com *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, podemos tomar os trabalhos do mágico e do cirurgião como metáforas que explicam a ruptura entre a pintura e a cinematografia, particularmente no que diz respeito à relação dos signos com a realidade. Enquanto o pintor, assim

como o mágico, guarda uma distância necessária para que ele próprio seja capaz de agir no espaço de mediação entre a reapresentação e a coisa representada, criando a imagem, o cinegrafista, assim como o cirurgião, deve proceder de modo a penetrar o mais profundamente possível na realidade, extraindo dela a representação: “As imagens que cada um produz são, por isso, essencialmente diferentes. A imagem do pintor é total, a do operador é composta por inúmeros fragmentos, que se recompõem segundo novas leis”⁸⁵.

A diferença entre a pintura e o cinema, notada por Walter Benjamin, é muito útil para os estudos do enquadramento como delimitação de um conteúdo nas artes visuais, dado que o aparecimento da imagem cinematográfica, cujos limites são tão imprecisos como o seu conteúdo, estabeleceu a tendência a considerar a imagem fixa enquadrada na pintura como possuidora de uma força centrípeta. Afinal, o conteúdo desse tipo de imagem obedece a um fluxo direcionado para o centro, concentrando-o internamente. No cinema, ao contrário, a imagem em movimento é centrífuga, uma vez que o fluxo é dissipado e se espalha para o que está fora do quadro, que pode invadi-lo repentinamente, bem como abandoná-lo logo a seguir, de maneira imprevisível.

Contextualizada na discussão sobre as formas de atividade consciente que o surgimento da modernidade provocou, a reflexão de Walter Benjamin traz à tona o modo próprio de apreciação que a imagem cinematográfica reivindica. A forma de atenção concentrada e contemplativa que definia a consciência do observador de pintura é abalada pelo filme. Isso significa, para Benjamin, uma transformação no padrão de comportamento subjetivo do receptor da arte em relação a pelo menos alguns séculos antes do advento da fotografia: “Os pintores queriam que seus quadros fossem vistos por uma pessoa, ou poucas”⁸⁶, de tal modo que “a contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se

⁸⁵ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 187.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 188.

iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura”⁸⁷. No cinema, “mais que em qualquer outra arte, as reações do indivíduo, cuja soma constitui a reação coletiva do público, são condicionadas, desde o início, pelo caráter coletivo dessa reação”⁸⁸.

Ocorre com os filmes, portanto, o contrário daquilo que ocorria na apreciação isolada ou em pequenos grupos de observadores de quadros. Uma hipotética transposição do público do cinema para galerias de arte é suficiente para Benjamin explicar a tendência ao escândalo que o cinema produz. Condicionado ao gesto de aderir ao seu próprio condicionamento no ato de recepção, o público de filmes não se posiciona mais como um agente de mediações, do mesmo modo que o cinegrafista também não se posiciona assim, quando comparado ao pintor. A condição do espectador prima, na verdade, por uma passividade entregue aos choques constantes que as imagens produzem na atenção consciente dos indivíduos, reduzindo a organização espontânea e o controle da experiência que o apreciador de pinturas mantinha como suas características: “A massa é a matriz da qual emana, no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”⁸⁹. Nesse sentido, o fenômeno chamado de reprodutibilidade técnica provocaria uma nova forma de lidar com a arte que “multiplica a reprodução e substitui a existência única da obra por uma existência serial”⁹⁰.

Por ser arte coletiva, o cinema é ambíguo. Os filmes penetram cirurgicamente na realidade, para trazê-la à vista, assim como revelam as restrições que a existência impõe aos homens quando mantidos no ‘universo carcerário’ provocado pela urbanização intensiva (o termo é de Benjamin). A modernidade é configurada, então, como “um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Ibid.

⁸⁹ Ibidem, p. 192.

⁹⁰ Ibidem, p. 168.

humana”⁹¹. O cinema é exemplo contundente da ascensão de uma forma de recepção distraída da arte, que justificaria vê-lo como o objeto de estudo mais notório para a pesquisa estética no século XX.

Ao aprofundar essa análise, Benjamin propõe os conceitos de recepção tátil e recepção ótica para nomear duas formas de comportamento cognitivo que distinguem a percepção e o uso, isto é, a atenção focada em uma determinada coisa ou atividade, e o hábito pelo qual essas mesmas coisas ou atividades podem ser vivenciadas de maneira distraída e automática. Vem daí o seguinte trecho de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, que sintetiza parte considerável das contribuições de Benjamin a uma teoria do cinema:

A distração e o recolhimento representam um contraste que pode ser assim formulado: quem se recolhe diante de uma obra de arte mergulha dentro dela e nela se dissolve, como ocorreu com um pintor chinês, segundo a lenda, ao terminar o seu quadro. A massa distraída, pelo contrário, faz a obra de arte mergulhar em si, envolve-a com o ritmo de suas vagas, absorve-a em seu fluxo (BENJAMIN, 1994, p. 193).

Um passo além leva Benjamin a considerar que “a recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito”⁹², e por isso na arquitetura, por exemplo, a recepção ótica é em grande medida determinada por este, já que, naturalmente, os edifícios também são objetos de uso. O modelo do recolhimento, muito comum quando surpreendemos turistas a contemplarem os edifícios emblemáticos dos lugares que visitam, revela-se inadequado diante da especificidade da recepção que as novas formas artísticas reivindicam. O exemplo da arquitetura é importante no argumento de Benjamin, pois prepara a sua conclusão de que “o distraído também pode habituar-se”⁹³, e que “através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção

⁹¹ SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo...*. CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 115.

⁹² BENJAMIN, Walter, op. cit., p. 193.

⁹³ *Ibid.*

está apta a responder a novas tarefas”⁹⁴. Em suma, as transformações radicais que a estrutura perceptiva demonstrava no começo do século XX poderiam ser compreendidas como uma dominação do elemento tátil, do hábito e do uso, substituindo a contemplação. O cinema exemplifica essa intrincada experiência subjetiva:

Nada revela mais claramente as violentas tensões do nosso tempo que o fato de que essa dominante tátil prevalece no próprio universo da ótica. É justamente o que acontece no cinema, através do efeito de choque de suas seqüências de imagens (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Sobre este tema, convém atentar para a leitura de Walter Benjamin realizada contemporaneamente por Christoph Türcke. No livro *Sociedade excitada: filosofia da sensação*, Türcke critica a expectativa de Benjamin sobre como o cinema, essa verdadeira máquina de choques, possuiria um potencial emancipatório. Alicerçada na convicção de que a degeneração do modelo contemplativo da arte burguesa pela dominante tátil é um ponto decisivo para o próprio destino da arte, tal expectativa viria do fato de que a função artística é apenas uma entre diversas funções do cinema. Encarar o filme como arte é levar a cabo “um confronto com a pré-história da arte, não só do ponto de vista metodológico como material”⁹⁵. A arte pré-histórica tematizava o homem e seu meio, fundindo os rituais sociais à técnica de representação e colocando as imagens registradas a serviço de atividades práticas que orientavam a organização da sociedade, uma vez que promoviam o aprendizado de seus membros.

Na modernidade há uma situação semelhante. A técnica ganha autonomia suficiente para efetivar-se como uma segunda natureza não dominada pelo homem. Diante dela, “somos obrigados a aprender, como outrora diante da primeira natureza, e mais uma vez a arte põe-se a serviço do aprendizado”⁹⁶. Não por acaso, Benjamin acredita que “fazer do

⁹⁴ Ibidem, p. 194.

⁹⁵ Ibidem, p. 173.

⁹⁶ Ibidem, p. 174.

gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inervações humanas⁹⁷ é a tarefa que dá ao cinema o seu sentido último.

Com efeito, Walter Benjamin articula uma interessante aproximação entre o dadaísmo e o cinema ao elencar argumentos em favor dessa tese. A ideia do escândalo como consequência da experiência com a arte, usada quando o filósofo descreve o espaço contemplativo da galeria que não pode mais ser conciliado ao público distraído do cinema, reaparece no sentido de atribuir àquele movimento de vanguarda uma ordem de manifestações corretamente baseadas na distração, capazes inclusive de fazer da obra de arte um evento extraordinário. O sentido político desse evento é destacado: “Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública”⁹⁸. Assim, a arte dadaísta bem poderia ser compreendida como um ‘tiro’, quase recuperando a qualidade tátil da arte na medida que “atingia, pela agressão, o espectador”⁹⁹. O cinema teria sido favorecido pelo dadaísmo:

O dadaísmo ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral; o cinema o libertou desse invólucro. Em suas obras mais progressistas, especialmente nos filmes de Chaplin, ele unificou os dois efeitos de choque, num nível mais alto (BENJAMIN, 1994, p. 192).

Serguei Eisenstein pode ser lembrado aqui. Türcke comenta a teoria benjaminiana dos choques observando que “Eisenstein foi o padrinho dessa situação com o seu princípio da montagem”¹⁰⁰. De fato, uma breve consulta ao texto-panfleto *Método de realização de um filme operário*, publicado pelo artista russo em 1925 no jornal revolucionário *Kino*, já indica uma consonância com Benjamin pela terminologia compartilhada pelos autores. Para Eisenstein, que apresenta nesse texto uma síntese da sua teoria da montagem de atrações, o caráter de classe de um filme deve ser

⁹⁷ Ibid.

⁹⁸ Ibidem, p. 191.

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010, p. 256.

atribuído à “utilidade social do efeito de descarga emocional e psicológica do indivíduo, originada de uma cadeia de estímulos que lhe é dirigida de maneira adequada”¹⁰¹. Essa cadeia de estímulos pode ser entendida, então, como “o esquema geral daquela série de choques aos quais, numa determinada ordem, a plateia se expõe”¹⁰².

O parentesco entre a teoria eisensteiniana do filme e a teoria dos choques de Benjamin, sendo esta tão ligada a uma estética do cinema, torna-se referência comum para o entendimento do cinema de Glauber Rocha. Em 1967, ao discorrer sobre o estilo épico-didático que deseja levar a cabo em suas obras, o diretor brasileiro escreve que “os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética”¹⁰³. Este postulado nos remete a um comentário de Eisenstein sobre o seu filme *A greve*, também de 1925: “A tensão máxima dos reflexos agressivos do protesto social em *Greve* deriva do acúmulo ininterrupto (sem satisfação) de reflexos, ou seja, da concentração dos reflexos da luta (elevação do potencial de classe)”¹⁰⁴. Os estímulos e a montagem, bem como o seu estudo, são os fatores que constituiriam a arte cinematográfica revolucionária. Sobre o choque produzido pela imagem, Türcke prossegue a sua interpretação de Benjamin atribuindo destaque ao caráter político e ideológico das ideias estéticas que estão por trás deste princípio:

os choques audiovisuais se transformam no fel da balança histórico-mundial. Ou eles deslocam as modernas forças produtivas para um estado de distração produtiva e, com elas, exercitam o intenso estado de espírito que os capacita a revolucionar integralmente a formação social moderna, ou... (TÜRCKE, 2010, p. 259).

¹⁰¹ EISENSTEIN, Sergei. *Método de realização de um filme operário*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 199.

¹⁰² *Ibidem*, p. 201.

¹⁰³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 101.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 200.

As reticências de Türrcke deixam no ar um impasse gerado pela concepção de cinema de Walter Benjamin. Trata-se aqui de assumir a hipótese de que nenhum futuro estético poderia ser vislumbrado para a arte na iminência do século XX, o que, como vimos, converge com a posição pluralista e pós-estética de Arthur Danto sobre a arte contemporânea. Para Walter Benjamin, o ocaso da estética anunciaria o desvanecimento da aura das obras de arte, com a deposição da autenticidade pela reprodutibilidade técnica. Um dos seus resultados é justamente a transformação da arte em uma forma de ação política: “os choques audiovisuais são eleitos como os que possibilitam tal transformação. Para Benjamin, tais choques se caracterizam como o coveiro da arte, assim como o proletariado é, no *Manifesto comunista*, o coveiro da sociedade capitalista”¹⁰⁵.

Isso não significa atribuir a Walter Benjamin uma expectativa revolucionária semelhante àquela que motivou Karl Marx a provocar as classes dominantes, dizendo que estas poderiam tremer à vontade, frente ao prenúncio da revolução, porque os proletários “têm um mundo a ganhar e nada a perder a não ser as suas cadeias”¹⁰⁶. Falta a Benjamin, seguramente, essa ilusão de certeza quanto ao destino inevitável da luta de classes: “Benjamin sabe muito bem que as forças que sepultam essa sociedade não devem ser as forças redentoras de uma sociedade melhor”¹⁰⁷. Por esse motivo, como insinuado nas reticências de Türrcke, o insucesso dos choques na transformação da arte em uma força política, que o próprio Walter Benjamin havia chamado de politização da arte, força os mesmos choques a atingirem a arte até sua derradeira aniquilação.

Estamos aqui, mais uma vez, diante de uma reflexão que questiona a atualidade da história da arte depois do grande embaraço causado pelo modernismo. E, mais uma vez, é importante observar as qualidades que diferenciam as imagens fotográfica e cinematográfica, pois elas estão entre

¹⁰⁵ TÜRCKE, Christoph, op. cit., p. 259.

¹⁰⁶ MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa Ômega, [1980], p. 47.

¹⁰⁷ TÜRCKE, Christoph, op. cit., p. 259.

as maiores responsáveis pela transformação da experiência humana com os objetos artísticos no século XX. Com Benjamin, ganha força a metáfora da imagem como um ‘projétil’, e do cinema como um aparelho que desfere golpes contra o espectador; assim como, vale dizer, contra a hipótese de uma progressão na história da arte.

O que aparece como arte nova é meramente arte antiga apodrecida. Que a arte progredisse infatigavelmente; que ela, por meio do progresso técnico e da mudança na forma de percepção, se enriquecesse incessantemente como arte midiática, arte conceitual, todo tipo de instalações e obras publicizadas, até poder chegar a um ponto de se elevar, obra a obra, ação por ação, ao dia de São Nunca, ora, esta é uma concepção tanto estética quanto historicamente incompatível com todo o pensamento de Benjamin. Os choques filmicos também devem acabar com ela (TÜRCKE, 2010, p. 260).

O comentário de TÜRCKE sugere que os choques filmicos podem ser lidos como o início do fim da história da arte, e também da própria arte, deslocando Benjamin para uma linha de pensamento menos otimista do que apregoam os rótulos comentados anteriormente: “As massas podem habitar, utilizar e devastar as construções, mas não mergulhá-las em si. Isso não é válido nem sequer para o estádio de futebol”¹⁰⁸. Se o saldo final da teoria de Benjamin visava reforçar a ideia de que a formação de hábitos é uma possibilidade para a transformação social emancipatória, como lidar com essa limitação prática da experiência estética possível na contemporaneidade?

O ponto central do contra-argumento de TÜRCKE é destacar que, mesmo valendo a proposição de que os distraídos podem formar hábitos, nada justificaria acreditar que as formas pelas quais os hábitos são formados se equivalem. Uma criança precisa de muito esforço e concentração para aprender a andar, passando depois a fazê-lo distraidamente, sem prestar atenção em seus próprios passos: “Aquilo que prevalece, por meio do hábito, na distração é, de forma alguma, apreendido por meio da

¹⁰⁸ Ibidem, p. 261.

distração”¹⁰⁹. O hábito não seria mais do que atenção acumulada que gerou condicionamento e esqueceu-se de si mesmo:

O filme distrai aqueles que o assistem, no sentido de que eles se esquecem de suas necessidades pessoais no período de duração da fita excitante. Mas a distração, que é obtida por meio do desviar sistemático, é totalmente diferente da distração que se tem através da adaptação a um ambiente que permanece sempre igual (TÜRCKE, 2010, p. 262-3).

Há, de fato, uma mudança considerável quanto às exigências para o sistema sensorio na experiência com o filme, se a comparamos com as experiências de outras artes de imagem anteriores à invenção do cinematógrafo. Mas, para TÜRCKE, essa mudança não resulta daquilo que Benjamin havia considerado em seus estudos sobre percepção e choque na modernidade: “como é possível ocorrer aquela absorção produtiva dos choques, se esses mesmos choques impossibilitam o estado de espírito necessário para que aconteça tal absorção?”¹¹⁰. Esperar que uma forma tranquila de percepção distraída viesse a ocorrer a partir do contato com as imagens do cinema é semelhante a tentar induzir um bebê ao sono fazendo-lhe cócegas ininterruptamente.

2.5. Indústria cultural e barroco

A superação da contemplação que caracterizava a experiência do observador da arte clássica pelo paradigma da distração parece indicar que a relação entre cinema, modernidade e barroco pode ser, de fato, mais fundamental do que uma história da arte linear poderia conceber. Uma vez que o filme se configura como uma espécie de metralhadora de estímulos, determinando o horizonte das manifestações estéticas do século XX, a hipótese de um barroco cinematográfico reposiciona o conceito na estética contemporânea em função daquilo que, com ele, irrompeu na

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibidem, p. 263.

modernidade ao modo de uma crítica do classicismo artístico. Mais que um estilo resultante de certos usos do aparato cinematográfico, o cinema barroco seria algo como um aproveitamento das propriedades estéticas que tanto Walter Benjamin como Christoph Türcke observam na câmera de filmar.

No livro *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, um dos mais inspirados ensaios brasileiros sobre o tema, o poeta e estudioso mineiro Affonso Ávila identifica a oposição barroca contra a harmonia contemplativa do classicismo como uma das principais características do gênero. Ela está presente nos textos literários, que são os objetos de estudo do autor, mas também, e ainda mais perceptivelmente, nas artes visuais. Frente ao barroco, oportuniza-se ao espectador a “liberação da sensibilidade de quaisquer ordenações impostas pelo hábito ao ato de contemplação e fruição do objeto estético”¹¹¹. Nossas possibilidades de fruição são potencializadas quando os efeitos do barroco as reivindicam, de modo que o gozo da inteligência – a agudeza, a maravilha, o desafio – e as mais diversas disposições dos sentidos para a experiência estética podem ser excitadas com uma liberdade que o princípio da contemplação não consentia:

Há, portanto, em toda a arte barroca declarada propensão para uma forma que se abre em indeterminação de limites e imprecisão de contornos, uma forma que apela para os recursos da imprecisão sensorial, que não quer apenas conter a informação estética, mas sobretudo comunicá-la sob um grau de tensão que transporte o espectador, da simples esfera da plenitude intelectual e contemplativa para uma estesia mais franca e envolvente – mais do que isso, para um êxtase dos sentidos sugestivamente acesos e livres (ÁVILA, 1971, p. 20).

Seja na formulação de uma linguagem plástica, seja na formulação de uma linguagem literária, o formato comunicativo do barroco, que provoca a flexibilização das estruturas na tensa relação entre o espectador e a obra,

¹¹¹ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 19.

coloca-se “sob o primado de três elementos fundamentais: o *lúdico*, a *ênfase visual* e o *persuasório*”¹¹². O cinema barroco de Glauber Rocha admite a validade destes três elementos, destacando-se a persuasão.

Não por acaso, como veremos, a ideia do cinema como uma máquina de choques, partilhada por Benjamin e Eisenstein, encontra uma formulação prática de efeitos duradouros em *Terra em transe*. A partir deste filme de 1967, a obra de Glauber Rocha aprofunda a intensidade dramática alegórica que faz avançar o princípio da montagem dialética-ideogramática, vista pelo artista brasileiro como uma forma de extrair a verdade da condensação dos opostos: “A sobreposição de lógicas em princípio incompatíveis vai ocorrer em meio a uma avalanche de gestos e de falas, o ritmo deixando o espectador sem fôlego, trazendo a muitos a impressão do caos”¹¹³. As estruturas das obras são “cobertas sem parar de realces líricos, de fragmentos documentais, de tonalidades barrocas, de alegorias delirantes”¹¹⁴, sem ressaltar “os esquemas que, de dentro, organizam a representação; prevalece a sucessão de choques”¹¹⁵.

Por ora, gostaríamos de trabalhar com a ideia de que a motivação política que fundamenta a compreensão glauberiana de arte revolucionária nos obriga a inquirir sobre a persuasão de uma estética barroca em relação direta com a atribuição de realismo à imagem cinematográfica, orquestrando as perspectivas teóricas que dialogam neste trabalho, uma vez que elas recaem sobre o projeto do Cinema Novo em um Brasil em vias de modernizar-se. Se, por um lado, o ideal de realismo associado à câmera de filmar pode ser visto como um impacto profundo nas artes visuais, ele também é observado, especialmente na chave de uma teoria crítica, como a baliza da funcionalização das mercadorias culturais na condição de substitutas da arte autêntica das sociedades capitalistas do século XX. Não é

¹¹² Ibidem, p. 22.

¹¹³ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 195.

¹¹⁴ MICCICHÉ, Lino. *Notes pour une étude sur le Cinema Novo et Glauber Rocha*. In: *Études cinématographiques - Le Cinema Novo brésilien*, Lettres Modernes (Minard), n. 97-8, Paris, 1973, p. 23.

¹¹⁵ XAVIER, Ismail, op. cit.

outra a percepção de Glauber Rocha ao se rebelar, falando da posição de artista do mundo colonizado, contra o modelo de estúdios hollywoodiano – muito embora a sua crítica tenha um sentido propositivo maior que o da desconstrução godardiana.

A tríade cinema-modernidade-barroco, portanto, aparece em Glauber Rocha nas adjacências de outra discussão, mais explícita em seus escritos, que passa por outra tríade: subjetividade-indústria-revolução. Em 1963, como abordamos, ao incorporar a *politique des auteurs* à crítica de cinema no Brasil, o livro *Revolução do Cinema Novo* aclimatou esse debate em franco diálogo com a teoria dos autores. É por intermédio da noção de autoria, afinal, que o confronto entre subjetividade e objetividade social ganha traços mais precisos na proposta de Glauber Rocha.

Podemos, aqui, retomar o Adorno de *Transparências do filme*. Vejamos, a seguir, de que modo a sua crítica a Benjamin, no contexto do Cinema Novo da Alemanha, representa uma teorização desse conjunto de problemas que tem algo correlato aos dilemas enfrentados, na mesma época, pelo diretor brasileiro. No texto de 1966, Adorno afirma que “Benjamin não abordou quão profundamente algumas das categorias que ele postulou para o filme estão atreladas ao caráter de mercadoria a que a sua teoria se opõe”¹¹⁶. As propriedades miméticas da imagem cinematográfica estão sob o olhar de Adorno, de modo que a ênfase da sua crítica a Benjamin envolve diretamente o conceito de realismo no cinema. Essa crítica se realiza no sentido de questionar a caracterização benjaminiana do cinegrafista como um cirurgião que oferece ao homem moderno os aspectos de uma realidade livre da manipulação pelos aparelhos.

Adorno desconfia do que considera uma neutralização do agente que faz o registro, e chama atenção para o fato de que a câmera tem o poder de intervir no processo de significação do cinema: “Todo significado transmitido ao filme por meio do olho da câmera, incluindo todo significado crítico, já invalidaria a sua própria lei, e assim violaria o tabu de

¹¹⁶ ADORNO, Theodor. *Transparencias on film*, p. 182.

Benjamin”¹¹⁷. A teoria de Benjamin teria sido pouco atenta ao papel ideológico que o discurso sobre o real desempenha junto aos meios de comunicação de massa, que, na *Dialética do esclarecimento*, aparece do seguinte modo:

O filme não deixa mais à fantasia e ao pensamento dos espectadores nenhuma dimensão na qual estes possam, sem perder o fio, passear e divagar no quadro da obra fílmica permanecendo, no entanto, livres do controle de seus dados exatos, e é assim precisamente que o filme adentra o espectador (ADORNO; HORKHEIMER, 2006, p. 104).

Assim, Adorno recupera a tese da *Dialética do esclarecimento* para questionar a ausência, em Benjamin, de um estudo sobre o realismo e a ideologia. Nas entrelinhas do texto, certamente, podemos apreender a crítica adorniana ao realismo crítico do tipo representado por György Lukács nas décadas de redação de *Transparência do filme*.¹¹⁸ De fato, “a natureza reacionária de toda teoria estética realista é hoje inseparável do caráter de mercadoria”¹¹⁹. Não haveria para Adorno sequer a possibilidade de o cinema servir a um projeto emancipatório, caso o realismo pertencesse a ele como uma natureza inevitável, determinada pela própria técnica de registro do cinematógrafo. Se fosse assim, o realismo não conseguiria acessar o real, limitando-se a exibir a aparência falsificada pela ideologia: “inclinando-se a reforçar, afirmativamente, a superfície visível da sociedade, o realismo dispensa como um esforço romântico qualquer tentativa de penetrá-la”¹²⁰.

Nesses trechos que citamos, Adorno não contesta exatamente a ideia de que o filme possui vocação mimética. Mais propriamente, pode-se dizer que *Transparências do filme* acrescenta ressalvas a essa tese. Por um lado, Adorno afirma que caberia ao filme resolver a inadequação do cinema

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Adorno já havia manifestado essa discordância com contundência, em 1958, quando da publicação de *A reconciliação extorquida*.

¹¹⁹ ADORNO, Theodor, op. cit.

¹²⁰ Ibid.

como um ofício artístico, uma vez que a técnica cinematográfica impõe a deterioração da arte histórica como uma iminência no avanço da modernidade – e não seria outra a tese de Tūrcke, relendo Benjamin, nos anos 2000. Por outro lado, o filme também precisaria evitar o papel documental, não no sentido do gênero documentário, mas sim no de possuir algum tipo de obrigação para constituir-se como um canal direto para a realidade.

Adorno pretendia, desse modo, aumentar a carga de expressividade do cinema, separando-o do princípio da representação que se fundamenta na teoria realista: “A viabilidade do procedimento baseado no princípio do choque suscita dúvidas”¹²¹, escreve o filósofo, guardando uma segura distância das boas expectativas de Benjamin.

A hipótese benjaminiana de uma montagem pura – aqui também um elo com Eisenstein –, não adicionando intencionalidade ao filme, soa para Adorno como um princípio incapaz de possuir, ele próprio, qualquer intencionalidade. Renunciar ao sentido corresponderia a ceder aos sentidos que a indústria cultural se encarrega de atribuir, por conta própria, aos produtos que ela mesma põe em circulação. Para Adorno, alguém que faz silêncio não necessariamente se cala, podendo dizer muito mais do que se estivesse gritando. Do mesmo modo, a crença em um sentido derivado do material fílmico a partir da desistência de manipulá-lo seria uma ilusão. As interferências subjetivas acontecem, e poderíamos até dizer que é preferível que elas aconteçam.

Assim, a dimensão psicológica do material fílmico é sublinhada por Adorno, que duvida da hipótese de objetividade presente na concepção da câmera como um bisturi, segundo o termo proposto por Benjamin quarenta anos antes: “A recusa a interpretar, a adicionar ingredientes subjetivos, é em si mesmo um ato subjetivo, sendo como um *significante a priori*”¹²². *Transparências do filme* revela um discreto interesse de Adorno por diretores como o italiano Michelangelo Antonioni e o clássico

¹²¹ *Ibidem*, p. 182-3.

¹²² *Ibidem*, p. 183.

Charles Chaplin. Os filmes de Antonioni com certeza ilustram a frase de Adorno sobre como manter o silêncio não é sinônimo de calar-se, contrastando com a ‘tagarelice’ dos filmes industriais.

Adorno é especialmente sensível a essa variação de ritmo que, de fato, pode ser apreendida com facilidade na comparação dos filmes clássicos com algumas tendências do cinema moderno. Dialogando com o senso comum, que considera esses filmes muito difíceis e inteligentes, Adorno nota que a diminuição do ritmo, os tempos mortos e o apreço pelo silêncio são conquistas estéticas do cinema moderno por acúmulo de experiências negativas dos cineastas na indústria cultural: “aqueles cineastas desprezados por parecerem demasiado intelectuais, mediante revisão, absorvem essa percepção em seu método de trabalho”¹²³.

Poderíamos concluir, assim, que a principal diferença entre Benjamin e Adorno se dá em relação ao vínculo estreito que liga o cinema aos objetos do mundo exterior. Se para o primeiro esse vínculo com o real é suficiente para afirmar a montagem e os choques como fatores que favorecem a condição artística estabelecida pelo filme como um sintoma evidente da modernidade, cabe ao segundo relativizar a ideia e chamar a atenção para algo anterior e ainda mais determinante para o cinema, se o que está em jogo é a possível realização do filme como arte:

A técnica da montagem impediria, de acordo com Benjamin – influenciado por Brecht –, que o “teste”, que a câmera pode realizar, fosse acéfalo; mas, segundo Adorno, nunca supriria totalmente a função de um sujeito criador em pleno domínio de suas capacidades e que planeja a execução da película até em seus mais ínfimos detalhes (DUARTE, 2003, p. 144).

Esse passo na direção de um cinema feito por diretores que assumem as suas intenções, organizando subjetivamente o conteúdo fílmico, é de grande importância para a apropriação de Adorno que estamos fazendo aqui. De maneira um tanto sutil, e talvez não proposital, o filósofo acena para uma convergência entre a sua própria análise do cinema e a premissa

¹²³ Ibid.

básica da política autoral da *Cahiers du cinéma*, de acordo com a qual a intencionalidade de um autor seria indispensável para a expressividade do jovem cinema.

Ainda que não haja, no texto de Adorno, uma defesa explícita do princípio de autoria, é notória a coincidência entre a sua crítica ao texto de Benjamin e o tipo de articulação contestadora que os cineastas modernos praticavam. Traduzindo em um princípio geral as linhas de ação que originaram a ideia de autoria na França da *nouvelle vague*, os Cinemas Novos, Brasil e Alemanha incluídos, não reivindicaram outra coisa senão a plena responsabilidade dos diretores pelos filmes que realizam. O autor de cinema, se existe, desvia das imposições externas que impedem a sua livre manifestação artística. Este foi o caso de Hitchcock, nas críticas que a *Cahiers du cinéma* publicou para celebrá-lo como um autor em Hollywood. Este foi o caso, também, dos autores do Cinema Novo que Glauber Rocha considerou ao tratar da possibilidade de uma ‘indústria de autores’ no Brasil, refletindo assim o nacionalismo característico da esquerda brasileira da época, em oposição ao universalismo do discurso pró-indústria cultural norte-americana¹²⁴. Nas palavras de Glauber Rocha:

Tudo é muito claro: o que se precisa intensificar é a união dos independentes contra o *trust* – a primeira batalha foi interna, contra a chanchada. A segunda é maior, é uma luta igual às outras da indústria brasileira e mais do que nunca, agora, este amadurecimento político de um povo necessita da legenda: *o cinema é nosso*, como no caso do petróleo (ROCHA, 2003, p. 175).

Vejamos de que modo a simpatia de Theodor Adorno pelo jovem cinema moderno, contrastando com a sua antipatia frente ao cinema típico da indústria cultural, pode acrescentar mais argumentos sobre as propriedades do filme como objeto estético, orientando o problema da produção cinematográfica para o da forma artística do cinema. Embora discorde da teoria dos choques de Walter Benjamin, Adorno concorda com a tese de *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* segundo a qual “a

¹²⁴ Cf. RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.

coletividade é inerente aos mais íntimos elementos do filme”¹²⁵, de maneira que “os movimentos que o filme apresenta são impulsos miméticos, os quais, antes de qualquer conteúdo e conceito, incitam os espectadores e ouvintes a se movimentarem juntos, como em um desfile”¹²⁶. Tomar como sendo *nós* o *sujeito* constituído na experiência do cinema não seria um exagero, mas sim a explicação que indica, para Adorno, a presença concomitante das dimensões estética e sociológica no filme, confirmando um tema recorrente na abordagem da indústria cultural: o fornecimento de modelos de comportamento para os consumidores.

O filme sancionaria a função socializante das mercadorias culturais, mais bem compreendida como a apreensão do sujeito pela universalidade, geradora de uma individuação fragmentária cuja relação com o todo é irreconciliável. Assim que o olho se deixa levar pelo que a tela mostra, este sujeito dissolvido no *nós* participaria da corrente de todos os que atendem ao mesmo chamado. A natural indeterminação da coletividade, que caracteriza a experiência do cinema, vinculada às qualidades formais do filme, facilitaria o abuso ideológico do *medium*, como no “pseudo-revolucionário obscurecimento em que a frase *as coisas precisam mudar* é seguida pelo gesto do punho de alguém batendo na mesa”¹²⁷. Diante das questões com que Glauber Rocha aprofundaria seu discurso estético nos anos 1970, chama atenção a seguinte proposição de Adorno:

O filme emancipado teria de retirar a sua coletividade *a priori* dos mecanismos da influência inconsciente e irracional, e alistar essa coletividade a serviço de intenções emancipatórias (ADORNO, 1991, p. 184).

Não faltou a Glauber Rocha a percepção de que uma psicologia das massas é essencial ao cinema, determinando sua forma de recepção e suas possibilidades expressivas. O manifesto *Eztetyka do sonho*, de 1971, pode ser lido como um diálogo com a frase acima de Adorno, mas textos

¹²⁵ ADORNO, Theodor. *Transparencias on film*, p. 183.

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ *Ibid.*

anteriores também permitem enlaces com a discussão suscitada pelo teórico alemão. Para Glauber Rocha, toda variação do estilo, nos filmes, passa antes pelas condições de circulação junto ao público. Por esse motivo, o projeto de uma nova apropriação da realidade brasileira é orientado, desde cedo, pela ideia de que as tendências da coletividade eram decisivas para o sucesso do empreendimento. Frente ao propósito de intervenção no processo político que relacionava os novos cineastas e o poder, em 1963, Glauber Rocha caracteriza do seguinte modo a indústria do cinema no Brasil:

É fácil deduzir as possibilidades dessa indústria que, tendo como matéria-prima a realidade brasileira, chamando dia a dia as atenções do mundo – pode exportar filmes com maior sucesso, hoje, que a indústria americana. O mercado cinematográfico está em função direta da psicologia das massas: as massas do mundo inteiro rejeitam os produtos americanos, como no Brasil rejeitam as chanchadas. A mudança de gêneros e estilos de filmes depende diretamente deste fenômeno (ROCHA, 2003, p. 172).

A inserção dessa chamada psicologia das massas no debate sobre um cinema emancipado nos leva ao encontro do caráter barroco das propostas de Glauber Rocha. O que está em causa, aqui, é o realismo imagético, cujo sentido nas teorias do cinema vimos discutindo desde as exposições sobre Arthur Danto e André Bazin. O tema aparece nos textos de Adorno sobre o cinema a partir da constatação de uma espécie de defasagem entre a realidade e a imagem, cuja consequência é tornar incompletas as tentativas de dissolver e modificar os objetos que a imagem mostra. No momento em que a crise da representação aumentava cada vez mais a força das vanguardas artísticas, o realismo do filme seria um fenômeno retardatário na história da arte: “O processo fotográfico do filme, que é antes de tudo representacional, coloca um maior significado intrínseco no objeto, estranho à subjetividade, que as técnicas esteticamente autônomas”¹²⁸.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 181.

Para mencionar um belo ensaio de Jacques Aumont, “o desejo de informe é coisa rara no cinema”¹²⁹, uma vez que “o cinema narrativo, quase por definição, não conhece o informal; a matéria fílmica está sempre contida pela representação, ela nunca é autorizada a se exibir sozinha”¹³⁰. Este princípio é assimilado, na reflexão de Adorno, como um sinal de que “não é permitida construção absoluta: os elementos, todavia abstratos, sempre mantêm algo representacional: eles nunca são valores estéticos puros”¹³¹. Não por acaso, as dimensões estética e sociológica encontram-se e se veem obrigadas a conviver no cinema. A importância de uma psicologia das massas na estética do filme, como observou Glauber Rocha, tem origem nesse vínculo entre o condicionamento da subjetividade do receptor e a experiência proporcionada pela nova forma de arte. Em síntese, poderíamos dizer que a estética do filme é uma investigação imanente da própria sociedade.

Essa tese não é isenta de controvérsias. Teóricos realistas como Siegfried Kracauer, que o próprio Adorno menciona no artigo de 1966, teriam falhado em não considerar fatores sociológicos na teoria do filme. Vale a pena nos determos nessa discussão por alguns parágrafos. O materialismo da abordagem de Kracauer, à medida que o conceito de realidade física é colocado numa posição central, atribui ao cinema a função de revelar o visível, ajustando o realismo estético a uma ideia de matéria – a da própria imagem – que se confunde com a realidade. Fotografia e cinema, numa mesma chave, deveriam *servir ao real*, de modo que todo formalismo manifesto nas realizações fotográficas e cinematográficas deveria, antes de tudo, penetrar a realidade.

Considerando o dilema que Theodor Adorno havia identificado na constituição da identidade artística do cinema – ser um ofício e ser também documental –, Kracauer não apenas chancelaria o valor do filme como documento, realizando o realismo, mas proporia ainda que as mais

¹²⁹ AUMONT, Jaques. *O olho interminável*, p. 209.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 208.

¹³¹ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 182.

diferentes formatações do material, isto é, da realidade, seriam válidas apenas quando obedecessem à finalidade do cinema. Desse modo, os cineastas teriam passe livre para

figurar as suas impressões sobre esse ou aquele segmento da existência física em modo documentário, transferir alucinações e imagens mentais para a tela, satisfazer-se na interpretação de padrões rítmicos, narrar uma história de interesse humano etc. Todos esses esforços criativos estão em conformidade com a abordagem cinemática tanto quanto eles auxiliem, de um modo ou de outro, o substantivo envolvimento do *medium* com o mundo visível (KRACAUER, 1997, p. 38-9).

Essa interpretação fiscalista da estética do cinema, segundo a qual a realidade filmada seria o seu fundamento último, não encontrou resistência apenas de Theodor Adorno. Heide Schlüpmann comenta que, quando da publicação de *Theory of film* em 1960, o autor foi “acusado não somente de propor uma teoria vulgar do realismo enquanto duplicação da realidade, mas também uma *Lebensphilosophie* metafísica que complementa o positivismo”¹³². De fato, ao mencionar a semelhança entre uma estética realista, nos termos de Kracauer, e a produção de arte decorativa que havia levado a *Art Nouveau* para a Alemanha, Adorno destaca o vitalismo de Kracauer. Haveria um equívoco na presunção de retirada dos objetos representados de uma ordem de significação subjetiva que, por meio da própria seleção desses objetos, na ação do artista, acabaria devolvendo os mesmos significados a eles. Seria problemática toda objetividade fisicamente fundada, pelo mesmo motivo que havia levado Benjamin a enganar-se sobre a teoria dos choques: é simplesmente impossível anular a intervenção dos processos subjetivos. Dito de outro modo, o antiformalismo de Kracauer teria dissimulado o formalismo dos seus pressupostos:

Kracauer ironicamente brinca com as intenções de sua primeira juventude para celebrar o filme como a descoberta de belezas da vida cotidiana: este programa, todavia, foi o programa da *Jugendstil*, e todos os filmes que

¹³² SCHLÜPMANN, Heide. *The subject of survival*. In: *New German critique*, n. 54, outono de 1991, p. 115.

pretendem fazer nuvens peregrinas e lagos sombrios falarem por conta própria são também uma relíquia da *Jugendstil* (ADORNO, 1991, p. 182).

Vale a ressalva de que, diante dos exemplos dados por Adorno, “a concepção de natureza que emerge em *Theory of film* não é atrelada ao mundo natural”¹³³, tratando-se antes de um termo entre inúmeros outros – realidade física, realidade material, existência física, atualidade ou mesmo realidade da câmera –, elencados por Kracauer para “designar cenas fotográficas que – separadas do envolvimento do ego com os quadros de referência – transformam nossa concepção e experiência do mundo”¹³⁴. Todavia, o filósofo frankfurtiano parece ter razão ao objetar que a teoria de Kracauer padece de fragilidade sociológica: “independente da origem tecnológica do cinema, a estética do filme se fará melhor baseando-se em um modo subjetivo de experiência com o qual ele se parece e com o qual constitui o seu caráter artístico”¹³⁵.

A respeito da origem tecnológica do cinema, Adorno concorda novamente com Benjamin, lembrando que o surgimento tardio dos filmes pôs em dificuldade a análise de uma série de diferenciações que impactaram a história da música, pelo menos até a era eletrônica. Falamos aqui de diferenciações oriundas da técnica e da tecnologia, ou seja, de conformações sociológicas fundamentais para a experiência com a arte. Podemos pensar no exemplo da execução de uma peça musical, quando a notação registrada em pauta é interpretada por músicos e regentes, e compará-la com a música difundida pelos meios eletrônicos. Naturalmente, Adorno pensava no rádio, um meio de comunicação de muita evidência em sua época. Para o teórico, a radiodifusão da música oblitera a passagem do original para a sua execução, e por isso aniquila o original, plasmando a estrutura sonora do trabalho artístico à performance de determinados intérpretes. Esse é propriamente o contexto da reprodutibilidade técnica, no qual o

¹³³ FORREST, Tara. *The politics of imagination*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007, p. 91.

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ ADORNO, Theodor. *Transparencies on film*, p. 180.

cinema está completamente envolvido. Walter Benjamin já havia observado que “o cinema não tem um original que vem a ser reproduzido em massa: o produto de massa é a coisa mesma”¹³⁶.

A concordância de Adorno com Benjamin, nesse ponto, talvez evite a surpresa de encontrarmos no filósofo, após todas as críticas ao realismo, certa defesa de uma ideia de *mimesis* como objeção às técnicas desenvolvidas pelo cinema para compensar o ideal de representação. O antirrealismo de Adorno, nesse sentido, não é absoluto, o que talvez ocorra também em Glauber Rocha, na medida em que o aprofundamento do diretor brasileiro em uma visualidade barroca não implica a rejeição abrupta do princípio de que o cinema tem algo a ver com a verdade.

Pensada a partir de Eisenstein, a relação entre cinema e realidade, para Glauber Rocha, se reformula finalmente na adequação do discurso crítico ao *ethos* do Cinema Novo. O realismo deve ser entendido como uma modulação do compromisso dos cineastas com uma representação da realidade brasileira que não cometa os equívocos do cinema ideológico de Hollywood. Nesse sentido, podemos dizer que a recusa da realidade, pura e simplesmente, corresponderia a omitir o princípio de que “não é a ideologia que é falsa em si mesma, mas a sua pretensão de coincidir com o real”¹³⁷. Na *Teoria estética*, Theodor Adorno levaria adiante essa premissa ao adensar a reflexão no campo da filosofia da arte. Como descreve Vladimir Safatle: “a arte não deveria mais procurar o absoluto da sua subtração integral ao fetiche”¹³⁸, mas sim “repetir mimeticamente a realidade fetichizada”¹³⁹. Nas palavras do próprio Adorno: “embora se oponha à sociedade, [a arte] não é, contudo, capaz de obter um ponto de vista que

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Idem. *Crítica de la cultura y sociedad*. In: _____. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. (Obras completas v. 10/1), p. 24.

¹³⁸ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008, p. 192.

¹³⁹ Ibid.

lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra o que se insurge”¹⁴⁰.

Não pretendemos explorar por muito mais tempo a reflexão de Theodor Adorno sobre arte e sociedade, porque ela nos remeteria a discussões sobre a produção artística contemporânea que não poderiam ser tratadas a fundo neste trabalho. Interessa-nos, a partir da sua apresentação até aqui, sublinhar que Adorno não admitiu a ocorrência de valores estéticos puros nas imagens fotográfica e cinematográfica, levando à conclusão de que a representação no cinema, mesmo quando questionada pelos cineastas, é inevitável. O leitor do ensaio *Transparências do filme* encontra uma pequena lista de procedimentos que, no entendimento do filósofo, revelavam-se nos anos 1960 cada vez mais repetitivos e fracassados quando reapareciam na linguagem dos filmes, a exemplo do foco pouco nítido, das superposições ou dos *flashbacks*. Este cansaço seria derivado justamente da impossibilidade de contornar o realismo. Existiria, inclusive, algo de burlesco no uso geralmente indiscriminado de tais recursos, já que “não estão fundados nas necessidades dos trabalhos individuais, mas em mera convenção, informando ao espectador sobre o que está sendo significado ou o que é preciso para colocar em ordem a compreensão do que escapa ao realismo”¹⁴¹.

À medida que este uso convencional vem a ser a própria consolidação de uma técnica cinematográfica amplamente disseminada, Adorno observa que “a produção emancipada de filmes não deveria mais depender acriticamente da tecnologia (ou seja, do próprio equipamento profissional), em uma maneira de proceder que não carrega nada de uma *nova objetividade*”¹⁴². A ideia de objetividade do filme (mas não aquela fisicalista de Kracauer) fundamenta a proposta de Adorno a respeito da possibilidade de um cinema emancipado.

¹⁴⁰ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1993, p. 154-5.

¹⁴¹ Idem. *Transparencias on film*, p. 184.

¹⁴² Ibid.

Os filmes precisariam resolver os dilemas intrínsecos que aparecem da relação entre o realismo imagético e as circunstâncias sociais da representação da realidade. Por um lado, as obras deveriam contar com a subjetividade forte de um sujeito criador que não está meramente de acordo com o *métier*. Por outro lado, seria preciso uma objetivação das próprias imagens que circulam entre o público, entendendo-as como signos de uma escrita que revela a subjetividade, sendo por isso capaz de resistir aos assédios da ideologia. Theodor Adorno tem em mente, assim, uma comparação do cinema com o monólogo interior, quando o movimento imagético se apresenta para os receptores do mesmo modo que o mundo visual se apresenta para pintura, ou o mundo acústico para a música:

A realização do que Adorno chama de “cinema emancipado” estaria ligada a uma possível síntese de ambos os aspectos, o objetivo-social e o subjetivo-imagético: porém, de um modo no qual a coletividade que atinge o que é mais interno do filme não é algo que seja apenas imposto pela ideologia (DUARTE, 2003, p. 144).

Pensamos que Glauber Rocha se insere na problemática acima a partir da ideia de que “a origem da arte moderna está na Rússia: Eisenstein, Meyerhold”¹⁴³, e que “é necessário recomeçar desde Eisenstein: do Eisenstein não somente o diretor, mas também do Eisenstein teórico do cinema”. A influência eisensteiniana e o diálogo crítico com a *politique des auteurs* levaram o artista brasileiro à compreensão de que “um verdadeiro diretor de cinema é aquele que domina a técnica pela consciência: este, no caso, é o mais avançado politicamente”¹⁴⁴. A tarefa de um cinema emancipado, como o define Adorno, é realizar-se como uma escrita vazada na transparência ideológica do filme, evitando uma arte de panfletos. Gilda de Mello e Souza, em um ótimo ensaio sobre o Cinema Novo no Brasil, se aproxima dessa interpretação ao explicar que a força de Glauber “não consiste em

¹⁴³ ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, p. 275.

¹⁴⁴ Idem. *O diretor (ou o autor)*, p. 51.

expressar um pensamento discursivo, e sim na maestria com que usa a imagem, para criar um universo plástico de equivalências, um sistema de metáforas e alegorias”¹⁴⁵. O cinema é a fonte dessas imagens metafóricas e alegóricas, com o artista “dominando-o para colocá-lo a serviço do homem, como instrumento de desalienação, de denúncia, de análise e de agitação política nos momentos críticos da história”¹⁴⁶.

Sobretudo a partir dos anos 1970, como veremos em torno da análise da *Eztetyka do sonho*, são bastante evidentes as interconexões entre o discurso de Glauber Rocha e a proposição adorniana, citada antes, de que o filme se qualifica como arte emancipada ao extrair sua coletividade de mecanismos irracionais e inconscientes. Em *O mito da civilização atlântica*, dedicado em boa parte a uma investigação sobre Glauber Rocha como autor de uma estética do inconsciente, Raquel Gerber discorre sobre como o diretor concebia essa relação entre a criação autoral de filmes e a objetividade social:

O artista deveria viver a aventura da criação, porque a sua fantasia poderia ter um caráter libertador e integrador. Imagens/sons fílmicos podem revelar e interpretar a realidade cultural, transformar dados do inconsciente reprimido do público em consciência e conhecimento racional de si próprio, porque a consciência modifica o inconsciente e é por ele modificada (GERBER, 1982, p. 30).

O estudo de Gerber nos interessa, ainda mais, quando somado a trabalhos de pesquisa sobre Glauber Rocha como o desenvolvido por Rubens Machado Jr., que, em sua análise fílmica de *Terra em transe*, observa que “os diferentes bicentrismos nos propõem uma dialética de imagens, em conformidade à melhor vocação barroca, tal como apontada por Theodor Adorno seguindo uma sugestão de Alois Riegl”¹⁴⁷. O texto a que Machado se refere, em que Adorno dialoga com Riegl, é o ensaio *Der Mißbrauchte*

¹⁴⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. *Terra em transe*. In: _____, *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 189.

¹⁴⁶ ROCHA, Glauber, op. cit.

¹⁴⁷ MACHADO JR., Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1997, p. 66.

Barock [O barroco Abusado], escrito pelo filósofo alemão em 1966, mesmo ano, portanto, de *Transparências do filme*. Há duas possibilidades de inseri-lo no quadro conceitual aberto pelas considerações anteriores sobre a indústria cultural. Primeiro, trata-se de um trabalho em que Adorno questiona o uso corrente do termo barroco, apontando os estudos históricos de Heinrich Wölfflin e Alois Riegl como a origem de uma espécie de moda cultural, a ponto de que “hoje, quem se entusiasma com o barroco demonstra que pertence à cultura”¹⁴⁸. Ao mesmo tempo, o texto instiga uma discussão sobre o conceito de estilo, que é um dos conceitos estéticos mais importantes da *Dialética do esclarecimento*, e que, a nosso ver, auxilia na classificação de Glauber Rocha como um artista barroco, evitando confusões procedentes de um uso vulgar do conceito.

Adorno estabelece uma relação entre a produção cultural da época contemporânea e o conceito de barroco, uma vez que, “mediante este nome, entrou na cultura, como que por uma porta, a indústria cultural”¹⁴⁹. Na base dessa afirmação, há uma crítica ao estilo como um fenômeno estético tipicamente burguês, refletido na necessidade de catalogar e medir o talento dos indivíduos. Às exigências universais que a sociedade apresenta para a criatividade artística, os artistas sempre respondem com a possibilidade de suas obras incorrerem na mera repetição do estilo, ou despontarem como alguma coisa estilisticamente nova. No barroco, em particular, o estilo seria a “infinita repetição na qual o teor artístico vai se extinguindo progressivamente”¹⁵⁰, razão pela qual “a ideia do barroco enquanto ideologia não significa apenas sua apropriação contemporânea para fins de ostentação cultural”¹⁵¹ – como interpretado antes – “mas

¹⁴⁸ ADORNO, Theodor. *Un abuso del barroco*. In: _____. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. (Obras completas v. 10/1), p. 351.

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ DUARTE, Rodrigo. *Barroco*. In: ÁVILA, Afonso (Org.). *O território do barroco no século XXI*. Belo Horizonte: Rona/Revista Barroco, 2000, p. 38.

¹⁵¹ *Ibid.*

relembra também o fato de que a arte barroca era produzida obedecendo a princípios de dominação política e religiosa bem determinados”¹⁵².

Uma tese semelhante é sustentada por José Antonio Maravall em *La cultura del barroco*. Chega a surpreender que, embora faça uso do conceito de indústria cultural, o historiador espanhol não se refira diretamente a Adorno ou Horkheimer. A discussão de Maravall parte da célebre tese de Clement Greenberg sobre o aparecimento do *kitsch* e o declínio da cultura popular produzida no ambiente camponês, dois fenômenos provocados pelo aumento populacional que formou as grandes cidades européias e lançou as bases da massificação no capitalismo industrial¹⁵³. O fato de não existirem rádio ou jornais na época rememorada por Clement Greenberg não seria um impeditivo, segundo Maravall, para a demonstração de que o início do *kitsch* já se encontra no século XVII. Este início decorreu da impulsão para o consumo do chamado *barroco vulgar*, um estilo contemporâneo da arte barroca de alta qualidade, mas empobrecido pela grande demanda de standardização.

A cultura do barroco, de modo semelhante à cultura do século XX, já se constituía como um conjunto de relações sociais massivas. Para sustentar essa interpretação, Maravall alerta sobre a importância de relativizar o papel da Revolução Industrial no processo de massificação da cultura. Não há grandes fábricas, rádio, TV ou cinema no século XVII. Porém, há livros e teatro, e eles passaram por um processo de sistematização produtiva muito parecido ao que Adorno e Horkheimer observariam nos anos 1940. O aparato teatral das montagens cênicas, a construção de salas de espetáculo, a abundância de livros em circulação – “tudo isso revela o crescimento de população e uma indústria cultural a seu serviço”¹⁵⁴.

Ainda durante o convencionado barroco histórico de três séculos antes é possível observar essas características que vinculam a ideia de indústria cultural à cultura do barroco: “Os primeiros fenômenos da

¹⁵² Ibid.

¹⁵³ Cf. GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. In: _____. *Art and culture*. Boston: Beacon Press, 1989.

¹⁵⁴ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*, p. 183.

sociedade de massas aparecem no século XVII e são correlatos não ainda à produção em série, tal como se emprega este conceito no regime fabril, mas sim daquilo que poderíamos chamar de produção de curta repetição, como na manufatura”¹⁵⁵. O sentido político dessa transformação corresponde muito claramente aos argumentos da *Dialética do esclarecimento* sobre a indústria cultural. Vejamos, por exemplo, o tema das técnicas de manipulação usadas para que opiniões relevantes para a ordem social se tornassem massivamente aceitas, e que aparecem como elementos importantes dos dois momentos históricos:

Em relação à cultura de massas, coloca-se sempre o problema de saber se o que é dado ao público é por ele desejado, ou se se logra fazer que o público deseje o que é oferecido. Não cabe duvidar de que o público está condicionado pela oferta que tem diante de si, e que tudo consiste em apresentá-la de maneira a suscitar sentimentos a que ela parece responder (MARAVALL, 1975, p. 195)

Evidente que estamos longe, aqui, da inversão ideológica do barroco que Severo Sarduy pensou e promoveu no século XX, junto de outros autores latino-americanos, cujos ideais estético-políticos em nada coincidiam com o imperativo de conservação das relações sociais existentes. Todavia, a lembrança de que o conceito foi invertido pelos teóricos das últimas décadas, no que diz respeito ao seu conteúdo ideológico, pode nos levar de volta à crítica que Theodor Adorno registrou em *O barroco abusado*. Se, para Adorno, as exigências do estilo na indústria cultural aproximam a cultura de massa do século XX ao processo de barroquização de outrora, a reflexão filosófica deve alertar sobre o risco, para a arte autêntica, de tentar encontrar sua legitimidade na simples filiação a estilos do passado, como se repeti-los fizesse algum sentido no presente: “A filosofia da arte, a que compete construir o espírito da arte, está mais perto da tecnologia que da história do espírito. O lugar do espírito nas obras de arte é a realização

¹⁵⁵ Ibidem, p. 191-2.

técnica das mesmas; o conceito de estilo [...] oferece um meio sucedâneo disso”¹⁵⁶.

Por tecnologia, Adorno compreende a especificidade da obra, o seu pertencimento a um determinado universo ou modo de fazer, no sentido da palavra grega *téchné*. A percepção desse modo de fazer, pela crítica de arte, permitiria o estabelecimento de critérios intrínsecos de enunciação e de qualidade, rompendo com a universalidade projetada pelo estilo. No ensaio em que a quase totalidade dos exemplos de Adorno são musicais, tal rompimento é ilustrado com a ideia de que “interpretar a grande música dos séculos XVII e XVIII de uma maneira adequada, de acordo com seu próprio sentido, significa romper mediante a sua própria força o que é, nela, simplesmente estilo”¹⁵⁷. Este procedimento evitaria o esforço de restituir no presente um estilo pré-determinado, privilegiando, assim, “um diálogo aberto com a tradição, a partir do qual possa surgir a oportunidade de uma expressão artística individual, mesmo em meio à enorme massificação da arte e da cultura que se assiste na contemporaneidade”¹⁵⁸.

À luz desse contato criativo, que troca a imitação irrefletida da tradição pelo diálogo criativo do artista com ela, o barroco pode ser pensado como uma estruturação passível de apropriação pelos artistas, tal como Alois Riegl havia demonstrado ao contestar a ideia de que se trata simplesmente de uma arte ornamental: “A interpretação estrutural da música, que culmina em reinstrumentações como a que Webern fez da *Ricercata* a seis vozes, elimina a superstição de que a aparição está separada nitidamente da essência”¹⁵⁹. Por essa via, Adorno cogita, enfim, uma atenção crítica à tese de que o barroco é fundamentalmente uma arte conservadora:

Quando se descobriu o Barroco, ao mesmo tempo que começava a *Art Nouveau*, o apresentaram (nas palavras de Riegl) como o “precursor da arte moderna”. Passados mais de meio século, o Barroco se converteu no contrário,

¹⁵⁶ ADORNO, Theodor. *Un abuso del barroco*, p. 363.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 366.

¹⁵⁸ DUARTE, Rodrigo. *Barroco*, p. 39.

¹⁵⁹ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 366.

no funesto ideal de um mundo em ordem. Por isso há que se criticar o uso das categorias de subjetividade e objetividade em relação com essa época (ADORNO, 2008, p. 366).

Se a ideia de que o diálogo aberto e criativo com a tradição favorece a expressão individual já indicava uma conexão possível entre os ensaios *Transparências do filme* e *O barroco abusado*, essa indicação ganha força frente ao tema da relação entre subjetividade e objetividade: “Em relação ao barroco, paira uma tendência à sua consideração como um modelo de arte que, sem sacrifício da qualidade, possuía uma densidade coletiva, tanto no plano de sua produção quanto de sua fruição”¹⁶⁰. Não seriam essa densidade coletiva de produção e fruição semelhantes àquela que tanto Adorno como Benjamin, entre outros teóricos, percebem no cinema? Se uma resposta positiva para essa pergunta é descartada como duvidosa quando pensamos a indústria cultural apenas pela teoria crítica dos primeiros anos, a mesma prudência parece excessiva se levamos em conta a hipótese, enunciada por Mateus Araújo Silva, de que arte emancipada e indústria cultural são separadas por uma espécie de tensão constitutiva.

Glauber Rocha se insere, aqui, como um artista que construiu sua expressão individual, ou autoral, articulando uma reflexão crítica das condições existentes e das possibilidades de futuro para que o Brasil tomasse parte na modernidade – motivo pelo qual o seu cinema barroco não poderia se contentar com a simples reprodução do já conhecido. O diretor brasileiro empreendeu um diálogo aberto com a tradição, no sentido da citação anterior de Rodrigo Duarte, sobre a oportunidade de que a expressão se sobreponha ao bloqueio da massificação da arte e da cultura. Vejamos, a seguir, mais elementos para especificar a proposta de Glauber Rocha desenvolvida nos anos 1960, momento histórico ao qual estamos sempre ligados neste debate¹⁶¹.

¹⁶⁰ DUARTE, Rodrigo, op. cit., p. 40.

¹⁶¹ Em uma linha argumentativa paralela à que adotamos neste trabalho, porque lidando com outro contexto e outros filmes, Sean Cubitt desenvolve a ideia de que a Hollywood contemporânea também pode ser vista como barroca no capítulo *Neobaroque film* de seu livro *The cinema effect*: “Os cinemas normativos encontram beleza na clareza – a superfície brilhosa do espetáculo, o duro limite da realidade referencial, a certeza intransigente da imagem. Agora

nós nos movemos para a apreciação do indeterminado” (CUBITT, Sean. *The cinema effect*. Massachusetts: MIT Press, 2004, p. 230). Acreditamos que o autor indica pontos interessantes de reflexão e análise que podem ser aproveitados em desdobramentos teóricos posteriores.

Os labirintos da representação

3.1. Impulsos e fracassos da totalização alegórica

Em *Ursprung des Deutschen Trauerspiels* [*Origem do drama trágico alemão*], Walter Benjamin ofereceu a sua maior contribuição ao estudo da “essencial modernidade do barroco”¹. Apresentada inicialmente como tese à Universidade de Frankfurt e rejeitada pela banca, a obra esboçada em 1916 (e finalizada em 1925) acabou se consolidando como um dos estudos de maior fôlego já produzidos sobre o barroco no século XX, tornando-se uma referência para autores atuais que procuram continuar algumas de suas linhas de investigação, como Christine Buci-Glucksmann e Mario Perinola. A conexão que *Origem do drama trágico alemão* estabelece entre o barroco e conceitos como história e alegoria é de grande importância para o estudo da obra de Glauber Rocha na perspectiva que estamos desenvolvendo aqui.

Diante de uma obra de forte caráter alegórico como a glauberiana, a teoria de Walter Benjamin demarca um universo de questões que se expandiu até rebater em análises como as do culturalista norte-americano Fredric Jameson. A teoria de Jameson repercute especialmente na teoria literária, e propõe que o conceito de alegoria, e mais particularmente o de alegoria nacional, serviria para identificar estratégias de apreensão da política que floresceram nos discursos do Terceiro Mundo, projetando-nos para além do exemplo de Glauber Rocha ou mesmo do Cinema Novo

¹ SNYDER, Jon. *A estética do barroco*. Lisboa: Editorial Estampa, 2006, p. 29.

brasileiro². Seguindo uma linha diversa da que Jameson preconiza, acreditamos que a melhor via de entrada no debate sobre a alegoria barroca passa pela tensa diferenciação entre o clássico e o moderno, alimentando a intuição de Umberto Eco segundo a qual “a espiritualidade barroca é vista como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade modernas”³, já que, pela primeira vez, “o homem se subtrai ao costume do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede atos de invenção”⁴.

Em face de teorias como a do neobarroco latino-americano de Severo Sarduy, a experiência social da colônia que ingressa na modernidade é a condição histórica para o aparecimento do barroquismo de Glauber Rocha como uma expressão da imaginação criadora do artista. Na condição simultânea de epistemologia e de estilo, o neobarroco do século XX é ao mesmo tempo “um desafio à compreensão do caráter da nossa época e seus resíduos artísticos e, sobretudo, uma forte reivindicação da possibilidade conceptual de o barroco interromper toda a linearidade temporal entre passado-presente-futuro”⁵. Nesse sentido, com atenção ao núcleo dos argumentos de Walter Benjamin, concordamos com o teórico literário Jon R. Snyder, autor de um inspirado ensaio sobre a estética do barroco e sua atualidade:

É impossível falar do Barroco sem ter em atenção o Classicismo, precisamente porque o experimentalismo programático e por vezes exasperado dos artistas barrocos, no limite da revolta, tende a dobrar o sistema classicista, distorcendo-o e enfraquecendo-o, mas sem o destruir: afinal de contas, o desvio só se pode compreender em relação à norma (SNYDER, 2005, p. 25).

² Cf. JAMESON, Fredric. *Third-World literature in the era of multinational capitalism*. In: *Social text*, n. 15, outono 1986.

³ ECO, Umberto. *A obra aberta*. Lisboa: Difel, 1989, p. 79.

⁴ *Ibid.*

⁵ RUSSO, Vincenzo. *Uma dobra (neo)barroca*, p. 64-5.

Frente ao cinema clássico, a linha de análise consagrada por Benjamin propõe a tensão com o moderno ao modo de uma disputa em torno do conceito de *mimesis*. Quando nos voltamos para a concepção básica da arte como penetração na realidade, representação competente do visível, equivalência ótica e tudo o que está associado a este conceito desde a releitura de Aristóteles pelos autores renascentistas, a associação do barroco à modernidade é confirmada como uma crítica do classicismo no sentido que esse termo adquire pelo trabalho de definição que os autores analisados até aqui empreendem. Curiosamente, como procuramos demonstrar, teóricos tão diversos como André Bazin, Arthur Danto, Theodor Adorno ou Walter Benjamin oferecem uma fundamentação filosófica comum que sustenta a dissociação entre, de um lado, o desejo clássico de uma arte harmônica, linear e transparente e, de outro, a propensão moderna a liberar a experiência estética desses valores e legitimar outras relações entre a arte e a subjetividade. Ainda segundo Jon Snyder (2005, p. 29):

No abandono do modelo classicista segundo o qual a arte deve imitar a natureza, e na consciência, por mais confusa e vaga que seja, de ter sofrido uma súbita metamorfose em relação aos valores do Renascimento, os barrocos empreendem o seu caminho por uma das vias da modernidade que sempre bifurca. Para poder formular uma resposta à pergunta – o que é a estética barroca? – temos de nos fazer ao caminho com eles.

Encontramos em *Origem do drama trágico alemão* os elementos que permitem desenvolver essa análise, encaminhando a tese de que, no barroco, “o pensamento já não constitui um espelho da Natureza, mas é superior a esta”⁶, haja vista que “o ato mental engenhoso, que se cristaliza na agudeza ou no conceito, não tem comparação na Natureza e portanto já não precisa de a imitar”⁷. O livro de Walter Benjamin põe em convergência a ideia de modernidade e o conceito de alegoria ao mesmo tempo que identifica no gênero literário barroco uma apresentação da história

⁶ SNYDER, Jon. *A estética do barroco*, p. 99.

⁷ Ibid.

sob o signo da crise, ainda mais quando essa história é observada do ponto de vista dos derrotados, responsáveis, segundo Benjamin, por trazer à tona a violência e as rachaduras do passado que a totalização alegórica codifica.

Este impulso de totalização da alegoria, no entanto, é acompanhado do seu próprio fracasso como uma estratégia de acesso ao mundo referido, sem que isso possa ser explicado como um sufocamento dos significados internos que não poderiam imergir na superfície da linguagem. Trata-se, pois, da manifestação da própria linguagem, de sua consciência e de seu limite como meio de expressão. A alegoria é um método presente tanto no drama trágico do barroco alemão do século XVII como na investigação levada a cabo no livro de Benjamin sobre ele, franqueando a analogia entre a sensibilidade vital do barroco e a forma de vida do homem moderno, motivo de reflexão constante do filósofo.

Para Benjamin, portanto, a alegoria é capaz de compreender adequadamente a atualidade dos fenômenos sociais e artísticos, marcada pela dissolução da experiência, ou seja, de um encontro conciliador e pleno entre o homem, o mundo e a natureza. A teoria da alegoria, “muito mais do que constituir a categoria-chave para a compreensão do barroco literário alemão do século XVII, quer constituir-se como categoria estética capaz de dar conta das características de sua contemporaneidade artística”⁸. A fragmentação da experiência corresponde ao esforço alegórico de totalização, que sinaliza tanto a queda como a reconciliação com o absoluto, motivo pelo qual o conceito de símbolo, próprio do Romantismo, vem a ser um objeto importante da crítica de Walter Benjamin.

A filosofia da arte estaria dominada, no começo do século XX, pelo desejo romântico de abarcamento do absoluto, numa transformação que distorce o conceito de símbolo a partir da teologia que lhe serviu de berço. Por esse motivo, este teria se tornado um conceito “posto a serviço da eufemização da impotência filosófica que, por falta de têmpera dialética,

⁸ MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999, p. 159.

perde de vista o conteúdo da análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos”⁹. Baseando-se largamente nos estudos de simbologia de Friedrich Creuzer, Benjamin constrói a sua própria versão da diferença entre símbolo e alegoria remetendo-nos a uma carta de Joseph Görres ao primeiro. Certa vez ao duvidar da hipótese de que o símbolo teria uma consistência ontológica própria, a carta contesta a função significativa que era atribuída à alegoria.

Vale a pena aprofundar um pouco mais sobre a leitura benjaminiana dessa correspondência entre Creuzer e Görres. Se o símbolo demonstra antes de tudo a condição de signo das ideias, sendo por isso autônomo, compacto, fechado em si mesmo, a alegoria desenvolveria, na verdade, uma figuração contínua das mesmas ideias, mergulhando na mobilidade dramática do tempo e fortalecendo-se com o poder de sintetizar a imaginação dialética. Tomemos, por exemplo, uma paisagem: nela, símbolo e alegoria estabelecem entre si o mesmo tipo de distanciamento e proximidade que se dá entre o mundo natural das montanhas, ermas e mudas, e a história humana que progride, vivaz, no tempo que corre torrencialmente. Essa era a posição de Joseph Görres que Walter Benjamin endossa, ao observar que

a medida do tempo da experiência do símbolo é o instante místico, no qual o símbolo absorve o sentido no âmago mais oculto, por assim dizer na floresta, da sua interioridade. Por seu lado, a alegoria não está livre de uma dialética correspondente, e a calma contemplativa com que ela mergulha no abismo entre o ser figural e a significação não tem nada da autossuficiência indiferente que encontramos na intenção, aparentemente afim, do signo (BENJAMIN, 2011, p. 176).

Embora possuidora de uma faceta simbólica, a alegoria sustenta uma exterioridade que parece assimilá-la ao símbolo, mantendo-se diferente dele. O processo de significação simbólica, de acordo com Görres, não gera propriamente um significado, mas o apresenta deslocando-o da

⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011, p. 170.

expressividade. A alegoria deve trazer à tona as possibilidades da significação, de modo que, ao fazê-lo, se realize como uma forma de expressão. Assim, símbolo e alegoria podem ser compreendidos e diferenciados quando assumimos a categoria do tempo como medida de análise. O símbolo é uma transfiguração inadequada da decadência, porque pretende harmonizá-la, ao passo que a alegoria conduz ao encontro da história como “paisagem primordial petrificada”¹⁰.

A alegoria realiza, assim, uma crítica do encerramento da história como narrativa positiva e acabada, e denuncia a ideia de progresso que subjaz aos acontecimentos na perspectiva dos vencedores. Evidentemente, Benjamin discorda de teleologias como a hegeliana ou cristã, propondo uma história contada como ruína, desastre, corrosão e luta permanente. A lógica causal do progresso deveria ser abandonada em prol dos vestígios históricos do passado que, desvanecidos no mundo presente da aparência, resultam em fragmentos das experiências de outros. O foco recai, então, para as experiências incompletas, finitas e fraturadas, assim como para a nossa experiência em ato na contemporaneidade. O presente do homem moderno, afinal, é uma espécie de incompletude posta em marcha, como na cena em que Manuel e Rosa não conseguem finalizar a sua trajetória do sertão ao mar, no desfecho do filme *Deus e o diabo na terra do sol*.

Nada é mais estranho à alegoria, para Walter Benjamin, do que a intuição do verdadeiro, proposta pelo símbolo romântico na harmonização do homem com a natureza: “no campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino”.¹¹ A harmonia romântica seria uma regressão mítica que alimenta a narrativa dos vencedores, e é contra ela que a modernidade se estabelece para apresentar uma nova relação entre os homens e o mundo, anulando o aspecto regenerador da natureza que o Renascimento havia instituído. Se uma estética do belo está por trás do símbolo, diz

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibidem, p. 187.

Benjamin, a alegoria vem a exigir o seu abandono, uma vez que a diluição da beleza, como mencionado há pouco, reconduz a linguagem para uma natureza que agora aparece como modelo da história, sendo a modernidade uma época que se antecipou a fim de arruiná-la.

Não é a beleza clássica, portanto, mas a dor e a violência que são, para Benjamin, imanentes no objeto da expressão alegórica. A dor e a violência compõem a imagem petrificada e primordial que a estética do barroco privilegia, e é por isso que as maravilhas da representação barroca expressam também o sentimento perturbador de uma existência humana em permanente conflito. Nesse passo, podemos perceber a força da visualidade do estilo barroco, como um modo de ser da significação imagética que acompanha o próprio modo de ser do homem moderno. As propriedades estilísticas da arte barroca são vistas por Benjamin por meio da oposição conceitual entre a visualidade exuberante das suas formas e o rigor estrutural mais contido e circunscrito do classicismo. A escrita barroca, avalia o autor, tende para a visualidade, e mesmo na literatura ou na tipografia é possível constatar que o elemento visual está no cerne do estilo. O barroco é uma extrapolação, um transbordamento para as imagens que toma a experiência visual com o máximo de interesse:

Do ponto de vista externo e estilístico – no caráter exuberante da composição tipográfica e excessiva da metáfora – a escrita tende para a imagem. Não é possível conceber contraste maior com o símbolo artístico, o símbolo plástico, a imagem da totalidade orgânica, do que essa fragmentação amorfa que é a escrita visual do alegórico. Nisto, o Barroco revela-se como a soberana antítese do Classicismo (BENJAMIN, 2011, p. 187).

Podemos desenvolver um pouco mais essa comparação, pois ela é útil para compreender o sentido do barroquismo de Glauber Rocha, considerando-o aqui como um autor do cinema moderno. A pretensão de consistência lógica do classicismo promete a integração da realidade em uma forma única que dispensa o ocasional e o improvisado, afirmando a totalidade como uma soma guiada pela perfeição do absoluto. O barroco, por sua vez, valoriza o dinamismo e a contingência, ancorando-se em uma

abertura extrema que busca a diversidade, o tumulto, a confusão e, não menos importante, a morte. A ideia da arte como construção inacabada, estruturada de modo imperfeito, deve dar conta, para Benjamin, do paradoxo da salvação dos objetos fixados pela atemporalidade clássica. Característica do barroco, essa salvação resgata a imagem da torturante imobilidade clássica, realizando enfim o impulso ao movimento. Como se vê, André Bazin argumentou de modo muito próximo a Benjamin ao teorizar a plasticidade barroca do século XVII, definindo-a como um estilo precursor da imagem cinematográfica. A centralidade da morte na fantasmagoria barroca conecta-se à essencial transitoriedade que faz da vida histórica o seu objeto, como podemos notar no seguinte comentário de Benjamin sobre a caveira como um ‘símbolo’ da história humana:

A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma de enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo (BENJAMIN, 2011, p. 176-7).

Interessado na possibilidade de apropriações da teoria da alegoria de Walter Benjamin para o estudo do discurso cinematográfico, Ismail Xavier aponta o tipo de contraste que se instala entre a totalidade orgânica do símbolo e a escrita visual do modo alegórico. Xavier demonstra a fragmentação das alegorias em seu próprio terreno: “A ideia da presença de uma experiência não mediada no símbolo é agora vista como uma tentativa ilusória de negar a mediação da linguagem, e a alegoria é redimida como o discurso que mergulha nas profundezas que separam a existência visual do significado”¹². Caberia localizar no campo da crítica, com suas posições ideológicas demarcadas pelo ritmo de florescimento das práticas artísticas

¹² XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. v. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 358.

– como de praxe na filosofia da arte do século XX –, a origem mesmo da concepção moderna de alegoria.

Nesse sentido, o conhecido impacto do surrealismo sobre Benjamin é um dado merecedor de destaque, do mesmo modo que a pesquisa sobre o barroco no século XX se viu, de modo geral, incentivada pelo desenvolvimento da arte moderna. Isso é ainda mais forte quando lemos nos textos do próprio Glauber Rocha que “o surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo”¹³. Quando o diretor brasileiro promove a aproximação de Eisenstein e Brecht para postular o seu cinema épico-didático, o que está no horizonte desse movimento são justamente as condições formais para incorporar o alegorismo do barroco como um recurso estilístico capaz de reter o surrealismo europeu como influência adaptável aos propósitos expressivos de um cinema moderno no Brasil.

O teórico literário Angus Fletcher tem observações interessantes sobre essa utilidade das alegorias para a definição de elementos estilísticos muito marcantes da vanguarda surrealista, e acrescenta uma interessante nota sobre Serguei Eisenstein na sua análise do tema, o que é pertinente para entender o movimento intelectual de Glauber Rocha em meio a referências que parecem díspares à primeira vista. Fletcher observa que as técnicas antirrealistas usadas pelo diretor russo se assemelham à utilização da justaposição alegórica pela vanguarda surrealista: “A arte surrealista é surreal precisamente porque suas imagens são todas isoladas”¹⁴. O isolamento das imagens manifesta, para o autor, a tendência alegórica de condensar o significado com a autonomia do signo. De fato, a autonomia das imagens tem um grande valor para Eisenstein. No tecido da montagem, os planos isolados que o espectador retém, como verdadeiros golpes de vista, devem provocar efeitos poderosos que a fluidez narrativa do filme clássico não conseguiria produzir com a mesma eficácia.

¹³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 153.

¹⁴ FLETCHER, Angus. *Allegory*. Princeton: Princeton University Press, 2012, p. 100.

Em seu trabalho sobre as alegorias, Fletcher comenta ainda a definição de Lautréamont para o *Humour noir* – algo como o encontro eventual de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de cirurgias. Este é outro interessante exemplo digno de nota sobre a relação entre o surrealismo e as alegorias. A análise de Fletcher serve de endosso para a inclinação de Glauber Rocha a reconhecer, em certo surrealismo tropicalista, aquela forma de expressividade que Severo Sarduy conceitua como dado de estilo no cinema neobarroco: “assim como a montagem de Eisenstein, ela [a técnica do *Humour noir*] nos desafia a uma interpretação de significados por meio de uma forma elíptica e um imaginário fragmentado”¹⁵.

O mais importante a se destacar na contribuição de Fletcher é que Serguei Eisenstein, lido como ele o lê, nos oferece a matriz de um cinema que pode ser nomeado corretamente de vanguardista, ou, pelo menos, de um cinema que se contrapõe ao modelo clássico, e que é sabidamente uma grande referência para Glauber Rocha. Com isso, adentramos por uma via de interpretação do clássico e do moderno que demonstra o potencial dos conceitos-chave de *Origem do drama trágico alemão* quando estes são empregados no estudo do cinema:

Nos termos do debate cinematográfico, as questões a respeito da fragmentação, opacidade e descontinuidade surgem dentro do contexto da crítica ao ilusionismo. A rejeição aos códigos dominantes da narrativa clássica, assentados na continuidade de espaço e tempo, tem seus exemplos radicais, embora de formas bem distintas, estabelecendo diálogos entre a produção cinematográfica e a arte moderna numa série de momentos especiais da história do cinema (XAVIER, 2005, p. 359).

A associação entre o modernismo e o cinema, não ignorando a especificidade do segundo na história da arte, encontra respaldo na produção alegórica interessada em uma linguagem de fragmentos e temporalizada, desviante da correção plástica do classicismo. Nesse sentido, convém

¹⁵ Ibidem, p. 101.

observar a importância do gênero melodramático no filme da indústria cultural como o sustentáculo de uma moralidade harmonizadora de conflitos¹⁶. Se a alegoria no cinema moderno pode comportar a insegurança e o imprevisto, o ilusionismo do modelo hollywoodiano realiza-se segundo um austero mecanismo de controle e satisfação de expectativas convencionadas no pacto com o espectador médio. Esse modelo ofereceria o conforto, e não o estranhamento.

3.2. A agudeza de *Terra em transe*: repetições e labirintos

A doutrina da alegoria proposta por Walter Benjamin indica que o classicismo é confrontado pela alegorização da arte moderna, a qual tem em vista a criação de linhas de fuga que se afastam da linearidade histórica em busca de uma figuração fragmentada da experiência humana. Quando delimitamos essa discussão teórica no campo do cinema, a própria distinção entre um cinema moderno e um cinema de vanguarda se rearticula sob o referencial da teoria benjaminiana. “O modernismo entrou para a esfera cinematográfica pela primeira vez após a Primeira Guerra Mundial”¹⁷, momento em que o chamado expressionismo alemão, a vanguarda francesa e o construtivismo soviético de Eisenstein, entre outros, “deram exemplos de práticas cinematográficas que associavam a crítica ao ilusionismo a diferentes, e às vezes antitéticas, estratégias alegóricas”¹⁸.

Já no contexto do cinema narrativo dramático, em que se trata menos de uma ruptura vanguardista e mais de uma liberação quanto ao tipo de ilusionismo requerido pela indústria cultural, vale a constatação de que “a articulação de preocupações políticas com a empreitada modernista encontrou uma manifestação privilegiada nos anos 1960”¹⁹. O pano de fundo de tal cruzamento entre o estético e o político, na atividade dos próprios

¹⁶ Cf. XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 85-125.

¹⁷ XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*, p. 359.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

cinastas, explicaria o fato de que “a atmosfera criada pela *politique des auteurs* produziu uma nova relação entre o cinema e a alegoria moderna nas obras de cineastas como Godard e Pasolini”²⁰.

Estes são dois nomes aos quais seguramente podemos acrescentar o de Glauber Rocha, como já vimos na seção sobre a diferença de perspectiva entre o diretor brasileiro e o diretor francês sobre a formação das indústrias de cinema. Mais adiante, comentaremos ainda um aspecto da relação entre Glauber Rocha e Pasolini, que nos interessa de maneira especial para discutir o barroquismo do brasileiro. Nas páginas seguintes, por sua vez, aprofundaremos sobre a noção de alegoria no cinema glauberiano, buscando-a diretamente em seus filmes. Com efeito, como observa Rubens Machado Jr., “o estilo alegórico está entre as características mais comentadas da obra de Glauber”²¹. Nosso foco para confrontar esse tema é o filme *Terra em transe*, não apenas por considerá-lo um ótimo exemplo do alegorismo barroco de Glauber Rocha, mas porque a importância do filme vai além do que ele representa na obra do cineasta.

O projeto de um cinema ideogramático-tropicalista, sobre o qual Rocha especulou em seus escritos entre o final dos anos 1960 e o começo dos 1970, pode ser visto como uma consequência da influência que *Terra em transe* exerceu na cultura brasileira. O filme de 1967 foi rapidamente identificado como um impulso para a origem da Tropicália. Essa influência não é apontada apenas pela historiografia do Brasil dos anos 1970, como também pelos artistas que fizeram essa história, como Caetano Veloso, que dedicou a Glauber Rocha um capítulo inteiro no seu livro de memórias, *Verdade tropical*, de 1997: “Se o tropicalismo se deveu em alguma medida a meus atos e minhas ideias, temos então de considerar como deflagrador do movimento o impacto que teve sobre mim o filme *Terra em transe*”²². Essa contextualização é importante para captar a dimensão do

²⁰ Ibid.

²¹ MACHADO JR., Rubens. *La dialéctica febril de las repeticiones*. In: CIORDIA, M.; MACHADO, C. E. J.; VEDDA, M. (Orgs.). *Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, p. 183.

²² VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 99.

procedimento alegórico no intercâmbio entre o Cinema Novo e o tropicalismo. Assim se estabelece, se não um parentesco, pelo menos um ponto de contato entre o drama trágico barroco, estudado por Walter Benjamin, e este período da cultura brasileira²³. De acordo com Rubens Machado Jr. (2012, p. 183),

o conceito de alegoria, que por certo teve presença no drama do período barroco, é retomado no Brasil moderno para a discussão da arte que se produziu no período da ditadura militar, e também teve seu lugar na recepção da música tropicalista. [...] Nele [*Terra em Transe*], podemos nos referir ao uso alegórico dos movimentos da câmera e dos cenários, assim como da narrativa em geral ou de seus personagens em particular.

O debate que se organiza em torno da noção de alegoria é um tópico transversal na reflexão sobre a cultura brasileira dos anos 1960. Celso Favaretto, em seu estudo sobre a Tropicália, faz interessantes análises das canções tropicalistas e demonstra que estas podem ser relacionadas a *Terra em transe* pelo teor igualmente alegórico que as caracteriza: “a figuração alegórica não homogeneiza a disparidade pois tende ao centrífugo, à totalidade apenas sugerida”²⁴. A ambiguidade das imagens alegóricas, sejam elas filmadas pelos cinemanovistas ou musicadas pelos tropicalistas, constitui uma forma de figuração que ao mesmo tempo desloca e condensa os referentes e a representação. Desse modo, estabelece-se uma relação entre o sentido explícito e o sentido figurado das obras artísticas: “tanto pode desaparecer o primeiro, como os dois podem unir-se”²⁵. Nas pegadas de Walter Benjamin, Favaretto certifica que o tropicalismo “é desmistificador: expulsando o todo-Brasil, gera o ‘vazio’, um campo investido pelas pulsões. O desejo, passando pelos fragmentos, desterritorializa os

²³ Cf. PERRONE (*De Gregório de Matos a Caetano Veloso e “Outras Palavras”*: barroquismo na Música Popular Brasileira. In: ÁVILA, Afonso. (Org.) *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997). Trata-se de uma interessante análise sobre o barroquismo de Caetano Veloso, em alguns pontos complementar à leitura de Glauber Rocha que empreendemos aqui.

²⁴ FAVARETTO, Celso. *Tropicália*. São Paulo: Kairós, 1979, p. 87.

²⁵ *Ibid.*

investimentos regrados”²⁶. Não se trata, contudo, de uma representação da representação, ao modo do discurso autorreferente do cinema moderno de Godard, por exemplo. A alegoria opera por um movimento de duplicação sobre si mesma, e o significado está na própria mobilidade formal apreendida na experiência estética: “esvaziadas de seu conteúdo representativo, as imagens tornam-se formas cuja significação nasce do tráfego que as governa”²⁷.

Por isso, a relação da parte com o todo, no discurso de Glauber Rocha, não deve ser entendida como uma abdicação do sentido, mas sim como uma ativação da inteligência excitada pelos detalhes das obras, que estabelece a sua unidade como um complexo barroco de fragmentos. As partes são ao mesmo tempo esvaziadas e conjuntivas, e a particular beleza do conjunto, como em toda obra barroca, depende do “vaguear livre do engenho, produtor de intuições imediatas e vivas”²⁸. Essa experiência é observada facilmente em *Terra em transe*, uma vez que, neste filme, os espaços em que os conflitos políticos ocorrem se misturam ao carnaval e ao sofrimento das reminiscências do protagonista Paulo Martins. Desse modo, a estrutura espacial oferece uma totalidade sempre incompleta, marcada pelo aspecto labiríntico que condiciona a ação e vai cercando o personagem em sua jornada entre uma e outra aventura política.

Robert Stam destaca, acertadamente, que este estilo é muito diferente do drama realista que está na base do cinema narrativo clássico, prendendo-se antes à ópera como um gênero dramático musical de referência: “Glauber faz com que os atores representem em movimentos coreografados segundo figuras geométricas, um movimento que nos lembra muito mais a estilização da ópera do que a naturalidade do realismo dramático”²⁹. Essa geometria efetivamente ocorre, e não somente nas cenas do terraço de *Terra em transe*, quando os atores caminham em torno da

²⁶ Ibidem, p. 88.

²⁷ Ibid.

²⁸ SNYDER, Jon. *A estética do barroco*, p. 51.

²⁹ STAM, Robert. *O espetáculo interrompido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981, p. 166.

câmera como se fossem peças de um conturbado jogo de xadrez. Há também movimentos circulares constantes em *Deus e o diabo*, para não falar na geometrização do espaço de *O pátio*, em que temos de fato a figuração de um tabuleiro, ou ainda a dança violenta dos cavaleiros de *Cabezas cortadas*, quando se preparam para o ataque. A *mise en scène* labiríntica de Glauber Rocha compõe alegorias assimilando o teatro épico de Brecht, e está mais afastada do realismo dramático quanto mais aprofunda a resolução de polaridades e antagonismos. Sobre os espaços de *Terra em transe*, Machado Jr. comenta:

Descrever esses espaços, assim como o modo em que os personagens se apresentam neles, é em grande medida perceber que o filme está organizado por oposições polares. Repetições e desdobramentos se articulam em qualquer dos recursos de rememoração do filme que podemos fazer. Isso se relaciona com o tom febril do ato de recordar do poeta moribundo, que se arrasta entre as dunas com uma metralhadora nas mãos (MACHADO JR., 2012, p. 184).

O trabalho de análise de *Terra em transe* realizado por Rubens Machado Jr. lida com o tráfego ambíguo do sentido nas obras barrocas, ao focalizar as repetições recorrentes na estrutura do filme e interpretá-las como formas que, de maneira mais estrita ou simplesmente especulativa, “configuram jogos dialéticos, contradições”³⁰. Chama atenção, na análise de Machado Jr., a constatação de que, “como no Barroco, a aparência de confusão oculta uma rigorosa geometria discursiva, que dialoga, que nos enreda com forte apelo persuasivo”³¹. Essa é uma geometria que dialoga com o comentário de Robert Stam sobre a *mise en scène*. Para efetuar-las, são várias as repetições que provocam, na memória exigente que o filme solicita ao espectador, a confusão entre os sentidos dos personagens e das ações do filme, impedindo o fechamento da alegoria em uma representação clara e totalizante. Resta sempre o fragmento, da parte das imagens e sons recebidos, e o desafio para o exercício da agudeza, da parte do

³⁰ MACHADO JR., Rubens. *La dialéctica febril de las repeticiones*, p. 182.

³¹ *Ibidem*, p. 185.

espectador. Em sua abundância de retornos, que parecem fustigar a memória com a melancólica percepção do fracasso político, *Terra em transe* se orienta pela máxima barroca de Baltasar Gracián: “quando há excesso entre os extremos correlatos, é relevante sutileza ir realizando o excedido, para que chegue a igualar com o outro”³².

A seguir, vamos discorrer um pouco mais sobre estes elementos barrocos de *Terra em transe* a partir daquele que talvez tenha sido o teórico do barroco que melhor conseguiu sistematizar, na época contemporânea, as contribuições oriundas do pensamento pós-moderno a uma metodologia formalista de análise dos produtos culturais. Omar Calabrese, autor de *A idade neobarroca*, é o semioticista italiano que empreendeu esse projeto, definindo-o como a “pesquisa de um caráter de época substancialmente estético”³³, dedicada não somente a “descrever as formas, como também a compreender quais os tipos de julgamento de valores que elas provocam na sociedade”³⁴. A pesquisa neoformalista de Calabrese, que não descuida da dimensão sociológica na qual as obras analisadas estão inscritas, pode ser vista em consonância com as ideias de Severo Sarduy sobre a ocorrência de um neobarroco na cultura do final do século XX, ainda que os dois autores se originem de tradições teóricas diferentes.

Omar Calabrese é particularmente interessado na análise de casos bem-sucedidos no mercado massivo de produtos culturais, o que inclui, naturalmente, o cinema. O seu interesse se projeta sobre a produção de sua época, ao final dos anos 1980 (tendo o livro sido publicado em 1987), a qual vinha estimada, por parte relevante dos estudos culturais de então, como uma produção artística pós-moderna. No entanto, Calabrese questiona a aplicação do conceito de pós-moderno para a identificação dos traços comuns aos produtos culturais que toma em análise no seu livro, e substitui a etiqueta pela tese “de que muitos importantes fenômenos de cultura

³² GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: _____. *Obras Completas*. Volume 2. Madrid: Edición Turner Libros S.A. (Biblioteca Castro Turner), 1993, p. 335.

³³ CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*, p. 23.

³⁴ *Ibid.*

do nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco”³⁵. Em vez de produções artísticas pós-modernas, deveríamos falar, portanto, de produções artísticas neobarrocas.

Em que pese a possibilidade de que os conceitos de barroco ou neobarroco também se convertam em *slogans*, a ideia de utilizá-los deve ser lida com a advertência de que “a referência ao barroco funciona por analogia”³⁶, o que “não significa realmente que a hipótese seja a de uma ‘retomada’ daquele período”³⁷. Não é que os fenômenos pós-modernos devessem receber automaticamente a alcunha de neobarrocos. Inclusive, não haveria necessidade de que os objetos designados pelos dois conceitos fossem os mesmos. O emprego do termo neobarroco serve antes para exprimir de maneira recapitulativa os conteúdos concretos que particularizam os objetos estudados no cenário da produção cultural do final do século XX.

Por essa via, *A idade neobarroca* admite que o barroco é passível de ocorrer em outras épocas históricas, e Omar Calabrese se insere no segmento interpretativo que está, de alguma maneira, representado por autores muito diferentes como Eugenio d’Ors ou Severo Sarduy; ou seja, autores que utilizaram o conceito de barroco para se referir à produção cultural de momentos distintos daquele que se deu na Europa dos séculos XVI e XVII. Entretanto, a particularidade de Calabrese em relação ao crítico catalão ou o escritor cubano vem do princípio, assumido por ele, de que “barroco e clássico já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma (da expressão ou do conteúdo)”³⁸. Trata-se de partir do pressuposto de que qualquer fenômeno pode ser clássico ou barroco desde que manifestem formas correspondentes a essas duas constantes, sem excluir

³⁵ *Ibidem*, p. 27.

³⁶ *Ibid.*

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibidem*, p. 28.

“o fato de as manifestações de cada momento histórico isolado manterem a sua especificidade e diferenças como casos singulares”³⁹.

Nesse ponto, Calabrese retoma, ao menos em parte, o formalismo de Heinrich Wölfflin, quando este havia proposto, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, que o “seu objetivo não é analisar a beleza da obra de um Leonardo ou de um Dürer, e sim o elemento através do qual esta beleza ganhou forma”⁴⁰. Simpático a Wölfflin, sobretudo pela possibilidade de que o barroco seja estudado como uma forma que envolve elementos estruturais de estilo e um padrão de gosto, Calabrese o defende das críticas que teriam presumido injustamente, na teoria das formas, um excessivo teor metafísico e meta-histórico. O historiador suíço, especialmente neste livro de maturidade, concebeu que o classicismo e o barroco são formas de arte completamente diversas. Calabrese, por sua vez, sustenta que o formalismo wölffliniano deve cancelar a ideia de que “clássico e barroco são conjuntos de escolhas categoriais que podem encontrar-se, embora com resultados individuais diversos, em toda a história da arte”.

O barroco é visto assim como uma possibilidade permanente, mas isso não significa que Calabrese assuma todas as consequências da argumentação de Wölfflin. A mais significativa alteração promovida pela semiótica calabresiana do barroco é a substituição dos conceitos utilizados pelo suíço: em vez de clássico e barroco, Calabrese concebe não menos que nove outros pares conceituais que explicariam, de acordo com a análise de objetos, a imanência do neobarroco na atualidade. Ao fazer isso, sua teoria vai em busca de aspectos formais que não precisam mais do substrato metafísico que alimentava o debate estilístico wölffliniano.

A análise formal, em Calabrese, prescinde então do elemento ontológico ao qual historiadores da arte como Wölfflin recorriam, e esta é, de fato, a contribuição mais importante da teoria calabresiana do neobarroco para as investigações sobre o estilo. Para Calabrese, é certo que Wölfflin

³⁹ Ibid.

⁴⁰ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 17.

seja questionado pela confiança excessiva na historicidade dos estilos clássico e barroco, no sentido de encontrá-los no seio de uma continuidade evolutiva que divide as categorias da linearidade e do pictorialismo, da forma fechada e da forma aberta, entre outras.

Luciano Anceschi teria constatado corretamente o quão problemáticas são noções como as duas matrizes de Wölfflin, na medida em que elas “encontram sua fundamentação em um constante processo de abstração da cultura pelo desenvolvimento histórico, destacando aspectos típicos da arte e do gosto”⁴¹. O problema não estaria em destacar tais aspectos, mas sim na arriscada relação com a história da arte que a perspectiva progressista exige quando se presta a destacá-los.⁴² Wölfflin teria falhado ao não explicar a pertinência de suas subcategorias, redundando em um tipo de formalismo “pouco operativo, que poderá ser sempre contestado com a oposição de outros pares classificativos”⁴³. Segundo Calabrese (1999, p. 33):

Tornava-se claro já a Anceschi um princípio fundamental das ciências humanas em acepção moderna: a saber, que todo fenômeno analisado é sempre, enquanto analisado, um fenômeno construído pelo analista e, portanto, transferível para lá da própria colocação espacial e temporal.

Severo Sarduy, por sua vez, não teria desprezado essa acepção, e tampouco Calabrese pretende fazê-lo, levando adiante a ideia de que o barroco constitui um sistema aberto, no qual a sua própria definição “não se esgota em uma direção unívoca e unitária, senão que se apresenta como um reino cultural, delimitado e determinado ao mesmo tempo por um sistema de exigências ideais e de realidades efetivamente estéticas e artísticas”⁴⁴. Proposição correta, do ponto de vista do semioticista italiano, mas também

⁴¹ ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco*. Madrid: Editorial Tecnos, 1981, p. 36.

⁴² Seria interessante projetar a crítica de Anceschi ao programa de pesquisa de Arthur Danto, o que é impossível nos limites deste trabalho, mas originaria um bom contraponto entre as perspectivas formalistas e hegeliana.

⁴³ CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*, p. 32.

⁴⁴ ANCESCHI, Luciano, op. cit., p. 36.

ela não unívoca, de maneira que Calabrese opta por “uma proposta tão coerente como ela”⁴⁵, ou seja, por “tornar rigoroso o formalismo, evitando-se tanto a contradição com a historicidade como a debilidade de situações classificativas casuais e empregadas dedutivamente”⁴⁶. De acordo com esse planejamento metodológico, centrado na análise de morfologias subjacentes a textos que possam dar a ver um estilo e um gosto barrocos, Calabrese finalmente apresenta as suas nove categorias analíticas: ritmo/repetição, limite/excesso, desordem/caos, nó/labirinto, entre outras.

Não pretendemos empreender, aqui, uma discussão crítica de todas as categorias propostas por Calabrese, mas sim nos apropriarmos de dois destes pares de conceitos a fim de analisar a geometria da encenação de Glauber Rocha, sobre a qual discorreremos, há pouco, com base nos argumentos de Robert Stam e Rubens Machado Júnior. Ainda em 1961, Glauber Rocha escrevia que “somente a experiência de fazer filme pode colocar o cineasta num angustiante labirinto de dúvidas”⁴⁷. Parece correto que *Terra em transe* dá vazão a essa experiência criativa para consumir uma *mise en scène* que também é labiríntica. Não é pouco significativo que o labirinto seja um dos conceitos-chave da estética neobarroca segundo a teoria calabresiana.

Para Calabrese, “o labirinto é apenas uma das muitas figuras do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta”⁴⁸. Falamos, aqui, de uma beleza confusa, que reivindica a agudeza como uma forma de inteligência e perspicácia necessária para apreendê-la. A ordem que existe no caos do labirinto barroco torna-se objeto de busca no *flashback* de Paulo Martins, pelo qual o personagem revisa a própria vida de militante e poeta. A viagem interior atravessa a memória do espectador sem permitir que ‘o sentido da coerência’ jamais se revele,

⁴⁵ CALABRESE, Omar, op. cit., p. 33.

⁴⁶ Ibidem, p. 33-4.

⁴⁷ ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, p. 46.

⁴⁸ CALABRESE, Omar, op. cit., p. 145.

senão ao custo de uma angustiante penetração nas sinuosidades dos espaços e movimentos do filme. Podemos interpretar os labirintos de *Terra em transe* como uma expressão das alegorias de Glauber Rocha, porque

nós e labirintos são antes de tudo representações de uma complexidade ambígua. Por um lado (a perda de orientação inicial), negam o valor de uma ordem global, de uma topografia geral. Mas, por outro, constituem um desafio em encontrar ainda uma ordem, e não induzem à dúvida sobre a existência da própria ordem (CALABRESE, 1999, p. 147).

A totalidade continua no horizonte, mas o caminho que leva a ela é repleto de oscilações que despertam problemas singulares avessos à totalização, e assim reinscrevem o perseguidor no particular, como que suspendendo a totalidade e dificultando o acesso. Ao protelar a clareza e instigar a percepção de fenômenos complexos em múltiplas perspectivas, “o paradoxo do labirinto e do nó contemporâneo é o mais ‘barroco’ que existe, justamente em virtude de sua indecidibilidade construída”⁴⁹.

Acreditamos que a *mise en scène* de Glauber Rocha pode ser lida não apenas com os conceitos de nó e labirinto, mas também com outro par de conceitos que Omar Calabrese relaciona ao neobarroco contemporâneo. Estes conceitos são o ritmo⁵⁰ e a repetição, notados por Machado Jr. como causadores de simetrias virtuais e problemáticas que, determinando o lugar e o movimento dos personagens de *Terra em transe* no espaço, estabelecem “um espaço de ambiguidade, mas de uma ambiguidade que permite o movimento dialético”⁵¹. Sobre o conceito de repetição, Calabrese afirma que é

o primeiro dos princípios da estética neobarroca, modelado precisamente sobre um geral princípio barroco do virtuosismo, que em todas as artes consiste na total fuga de uma realidade organizadora, para se dirigir, através

⁴⁹ Ibidem, p. 154.

⁵⁰ Cf. ROCHA, 1966, p. 50. Em uma interessante passagem, Glauber Rocha afirma que o ritmo é a política e o amor dos cineastas.

⁵¹ MACHADO JR., Rubens. *La dialéctica febril de las repeticiones*, p. 182.

de uma apertada rede de regras, para a grande combinação policêntrica e para o sistema das suas mutações (CALABRESE, 1999, p. 54).

Importante apreender, dos princípios intrínsecos de organização da narrativa de *Terra em transe*, a rede de regras que, realizando o virtuosismo barroco, endossam a ideia de que “a impossibilidade do clássico dada pela transitoriedade necessária das relações entre corpos, e destes com o espaço, parece sem dúvida uma lógica inscrita nas próprias leis formais do filme”⁵². O labirinto e as repetições podem ser percebidos já na distribuição da ação na fábula de *Terra em transe*, toda ela estruturada em dois polos que, dialeticamente embaraçados, acentuam as ambiguidades. Vale a pena, por isso, descrever alguns aspectos da trama do filme.

O *flashback* de Paulo Martins é o mote para que a sua trajetória seja rememorada em dois espaços opostos, Eldorado e Alecrim, que o filme se encarrega de unificar em uma só alegoria. Poeta e amigo de Don Porfirio Diaz, senador de grande influência nos circuitos de poder em Eldorado, Paulo deixa a cidade, e também o futuro que sua influência política garantiria, para vivenciar uma aventura em Alecrim. Já no novo espaço, atuando como jornalista, o protagonista de *Terra em transe* se envolve com Vieira, político de esquerda que o recebe como um importante militante para atuar em seu projeto de ascensão ao governo local. A eleição de Vieira sob uma base populista e insustentável desengana Paulo e o desestabiliza. Esse processo de desestabilização do personagem culmina na cena em que ele diz, em tom de consolação, que a política e a poesia são demais para um homem só.

Todavia, já envolvido com as duas atividades, Paulo participa da proteção violenta de Vieira, traíndo o seu sentimento de afeição ao povo com a necessidade de reprimir os insatisfeitos. Mais que isso, o personagem se rende ao apelo de Sara – militante com quem se relaciona e antagonista de Sílvia, sua outra amante – e se integra à campanha de Vieira para presidente. As ambiguidades e a duplicidade são inúmeras. Sobre as

⁵² Idem. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*, p. 75.

seqüências de comício, por exemplo, Machado Jr. observa que “podemos recordar cenas de campanha política, comícios de Vieira, sem nos darmos conta se se trata da primeira, para governador, ou da segunda, para presidente”⁵³.

Do ponto de vista da linguagem cinematográfica, *Terra em transe* provoca constantemente a impressão de *déjà vu* pela maneira como os personagens e desenlaces são filmados, ampliando a repetição de situações e sentimentos que a subjetividade de Paulo sempre nos informa (as eleições, as simpatias, os amores, as convicções, as traições etc.). Glauber Rocha constrói Eldorado e Alecrim como duas partes de um labirinto em que Paulo se perde em busca de sentido, contaminando o espectador com a densa melancolia de sua narrativa poética:

Nessa oscilação pendular entre sua esfera de origem, relativa a sua formação, e a eletiva, correspondente ao seu desígnio, seu projeto, percorremos com Paulo a trajetória rememorada entre a capital Eldorado e a província Alecrim. Em cada atmosfera, ele gravita em torno de uma figura de amada distinta, que por sua vez gira ao redor de um *grande líder* (MACHADO JR., 2012, p. 184).

Se o filme clássico instituiu a trama básica do cinema narrativo como o encadeamento de ações a partir de uma “estrutura causal dupla”⁵⁴, com “uma envolvendo o romance heterossexual, e a outra envolvendo alguma esfera diferente – o trabalho, a guerra, a missão ou busca”⁵⁵, *Terra em transe* duplica essas linhas e insere Paulo Martins em um tipo de trama que, longe de forjar um desfecho que pacifique a ação e encerre os problemas da narrativa, circula em torno do vazio alegórico, que, por fim, emoldura a experiência do personagem em um demorado padecimento. Saliente-se a ideia de que, nessa gravitação inconclusa, Paulo está sempre em torno de um ‘líder’. A palavra surge várias vezes no filme, e tanto

⁵³ MACHADO JR., Rubens, op. cit., p. 185.

⁵⁴ BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*. In: ROSEN, Philip. *A film theory reader*. New York: Columbia University Press, 1986, p. 19.

⁵⁵ *Ibid.*

mobiliza a saída do protagonista de Eldorado (pela decepção com a liderança de Diaz) como também o engajamento na campanha de Vieira para governador (a esperança honesta de que o político se consolide, de fato, como um grande líder).

Machado Jr. detalha, em seu estudo sobre a construção do espaço em *Terra em transe*, dois *travellings* que mostram Diaz e Vieira em momentos diferentes, como uma repetição que surpreende o espectador ao fazer equivalerem-se os dois personagens – não em seus pronunciamentos políticos, pelo conteúdo das suas falas, mas sim pela maneira como o discurso da obra os aborda, mantendo coerência com a decepção de Paulo Martins em relação à liderança de ambos.⁵⁶

Entre as várias possibilidades de recorte analítico do filme, consideremos a cena em que Paulo, reencontrando Diaz após tê-lo traído, é associado à imagem de seu antigo mentor político pela *mise en scène* labiríntica que, ao mesmo tempo, conecta os espaços correspondentes aos líderes conservador e de esquerda⁵⁷. A cena é um ótimo exemplo do que estamos tratando sobre as formas barrocas do labirinto e da repetição. Trata-se da ocasião em que Paulo vai ao encontro de Diaz em seu palácio, consumido por arrependimentos, logo após dirigir uma peça publicitária explosiva contra o senador. Aos olhos de Diaz, cuja perplexidade e obsessão são representadas com grande brilho por Paulo Autran, nada justificaria que Paulo Martins tivesse favorecido os seus compromissos com Vieira em detrimento da amizade. Esse violento encontro, que leva os personagens a uma luta corporal, pode ser interpretado tanto pela via da repetição barroca, que identifica os opostos, como pela via da estrutura labiríntica em que “a repetição vem sempre acompanhada de uma diferença”⁵⁸ – valendo essa regra também para os espectadores do filme.

⁵⁶ Cf. MACHADO JR., 1997, p. 26 et seq.

⁵⁷ Sequência 32, de acordo com a segmentação dos roteiros de Glauber Rocha adotada no livro *Roteiros do Terceyro Mundo* (ROCHA, 1985).

⁵⁸ MACHADO JR., Rubens. *La dialéctica febril de las repeticiones*, p. 187.

Dois detalhes na cena estabelecem a dupla operação barroca da *mise en scène*. Ao receber Paulo ‘carregado de ódio e de remorso’, Diaz inicia um discurso sobre a separação entre a política e a amizade. Glauber Rocha dirige Paulo Autran de modo que o ator caminha pelo grande salão do palácio enquanto interpreta o monólogo, e em determinado momento levanta a mão direita com uma arma em punho. O conflito com Paulo Martins é acirrado assim que o intelectual se recusa a concordar com as ideias de Diaz, percorrendo de costas (mas de frente para a câmera) a mesma trajetória no salão. O embate ideológico dos personagens torna-se uma luta física ao som de tiros, gritos e ópera, até atingir o clímax na escadaria do palácio, onde Diaz é deixado sozinho por Paulo, que sai de cena. Ali, sem se levantar, Diaz sentencia o destino do amigo: ‘Sozinho! Sozinho! Sozinho!’. O seu braço direito está novamente apontado para cima, a arma em punho.

A imagem de Diaz com o revólver, nesse momento da narrativa, pode ser associada pelo espectador de *Terra em transe* a outra imagem que retorna desde as primeiras sequências do filme: a de Paulo Martins moribundo em uma paisagem árida, com uma metralhadora nas mãos. Essa imagem-síntese do desfalecimento do protagonista é a única que não nos chega através da sua alucinação, uma vez que funciona como âncora do *flashblack*, situando-se no tempo presente da narrativa. Não por acaso, terminada a rememoração após o golpe de Diaz, o último plano do filme reposiciona Paulo no espaço desértico, diminuindo-o à direita no enquadramento (o espaço o sufoca cada vez mais), e o exhibe por vários segundos com o braço levantado, empunhando a metralhadora. O contato entre a cena final e a imagem de Diaz na escadaria do palácio se resolve, assim, na interpretação dos atores, destacando alguns de seus gestos mais simbólicos. Mesmo se voltamos à luta dos personagens no grande salão e observamos aspectos dissonantes como o emprego da luz (a fotografia obscurece Diaz em seus momentos mais soberbos), é perceptível que, como explica Machado Jr., “tudo parece convergir na alusão a atributos

diferenciadores dos personagens que, não obstante, mantêm algo parecido”⁵⁹.



Imagens 11 a 16 - As repetições de gestos, com os braços estendidos e as armas em punho, identificam Díaz e Paulo, realizando na cena final de *Terra em transe* o prenúncio do primeiro: “Sozinho, Paulo, sozinho!”. O corte que liga as cenas da briga no palácio e o comício de Vieira vincula também os choros de Díaz e Paulo, reforçando o jogo de identificações e constituindo os espaços labirínticos do filme.

A diferença que acompanha a repetição dos gestos e leva adiante a narrativa, inclusive no sentido de sua discussão política, pode ser

⁵⁹ Ibidem, p. 186.

apreciada no corte que encerra a cena no palácio de Diaz, resultando em uma das mais notórias expressões de virtuosismo em *Terra em transe*. Logo após proferir contra Paulo a sentença que prevê o seu isolamento, ainda no chão da escadaria, Diaz recolhe o próprio corpo em nítida demonstração de sofrimento. A câmera se aproxima e mostra o personagem em plano próximo, de maneira que o enquadramento delimita o espaço ocupado por seu tronco. Se temos a impressão de que Diaz está chorando, a cena seguinte vem confirmá-lo de maneira abrupta e muito significativa: o corte apresenta Paulo Martins, filmado a uma mesma distância da câmera, nitidamente chorando em meio ao comício de Vieira. A substituição de um plano pelo outro estabelece uma correspondência direta entre os corpos de Paulo e Diaz.

Embora essa nova cena se passe em um ambiente festivo, Paulo está reclinado, de pé, e se mistura na multidão de militantes, apoiadores e seguidores de Vieira. Por alguns segundos, o seu choro é ouvido pelo espectador e soa angustiante. Tão logo o impacto dessa conexão entre as cenas do palácio e a do comício pode ser apreendido, Paulo é realinhado ao tom festivo da cena, mascara-se de alegria e se integra finalmente ao comício.

“O dado contundente é a derrota de Paulo Martins, herói arrogante que torna difícil a franca simpatia, incômodo representante da cultura política de uma esquerda nacionalista que se julgou próxima do poder no início dos anos 1960”⁶⁰, conclui Ismail Xavier na consagrada análise de *Terra em transe* em *Alegorias do subdesenvolvimento*. De fato, a montagem expressiva com que Glauber dá vazão ao seu barroquismo, no corte agudo da cena acima, traz à tona a dimensão *distópica* do neobarroco latino-americano. O saldo político da contenda do intelectual militante assinala a impossibilidade de uma revolução, ainda que essa ideia tenha permanecido em Glauber Rocha até os últimos momentos (mais no discurso que nas obras artísticas, vale dizer). Concordamos aqui com Lúcia

⁶⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*. São Paulo: Brasiliense, 1993, p. 63.

Nagib: “*Terra em Transe*, feito após o golpe militar de 1964, no qual se especula sobre os erros que levaram ao fracasso do projeto revolucionário no Brasil, é um filme pós-utópico”⁶¹. E é justamente por inscrever-se na história da cultura brasileira com esse espírito que o filme “lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso”⁶².

Retomaremos, mais ao final deste trabalho, a interessante discussão que Nagib desenvolve a partir da consideração de *Terra em transe* como uma obra antiutópica no cinema brasileiro. Por ora, cabe sublinhar que, se o filme de 1967 consegue, ainda agora, penetrar em uma série de fenômenos da complexa realidade brasileira, tais características estão provavelmente ligadas à sutileza da estética barroca percebida a partir das referências que relacionamos. Como observa Mario Perniola, “a sutileza é um dote indispensável para obter o êxito porque o mundo no qual operamos é extremamente complexo e irreduzível a qualquer determinação rígida”.⁶³ A orientação não classicista, e nesse sentido não realista, insinua desde já que o pós-golpe e o final dos anos 1960 determinaram os passos de Glauber Rocha para um cinema cada vez mais alegórico, não narrativo e, de fato, barroquista em sua relação com a realidade - não aquele real que se dá a representar objetivamente, mas sim o que se instala em uma rede de sutilezas complexas que vincula a subjetividade do artista à do espectador, operando em torno de uma mesma ordem possível de significados (o Brasil, a América Latina, a revolução, o próprio barroco etc.).

A partir da crise do herói Paulo Martins, não seria impreciso sustentar que o discurso de Glauber Rocha se firma em uma incômoda ambiguidade que reflete os impasses gerados pelas transformações do país, saindo da rápida e combalida fase democrática e aportando em um estado ditatorial que contradizia violentamente as expectativas

⁶¹ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 39 et seq.

⁶² *Ibid.*

⁶³ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*. Chapecó (SC): Argos, 2009, p. 182.

emancipatórias dos anos 1960. Em um texto consagrado ao Brasil de 1964 a 1969, Roberto Schwarz é certamente quem melhor sintetizou as nuances conflitantes e problemáticas que definiram aquele momento:

Resultou [para a esquerda] no plano econômico-político uma problemática explosiva mas burguesa de modernização e democratização; mais precisamente, tratava-se da ampliação do mercado interno através da reforma agrária, nos quadros de uma política externa independente. No plano ideológico resultava uma noção de “povo” apologética e sentimentalizável, que abraçava indistintamente as massas trabalhadoras, o lumpenpinato, a *intelligentzia*, os magnatas nacionais e o exército. O símbolo desta salada está nas grandes festas de então, registradas por Glauber Rocha em *Terra em Transe*, onde fraternizavam as mulheres do grande capital, o samba, o grande capital ele mesmo, a diplomacia dos países socialistas, os militares progressistas, católicos e padres de esquerda, intelectuais do Partido, poetas torrenciais, patriotas em geral, uns em traje de rigor, outros em blue jeans (SCHWARZ, 1992, p. 65).

A realidade nacional apresentada por Roberto Schwarz, se assim desejarmos chamá-la, não é interessante apenas por sua tumultuada complexidade, acenando para elementos de *Terra em transe* que acabamos de analisar. O interesse do trecho também resulta do seu valor de depoimento sobre como o filme de 1967 interagiu com uma deliberada curvatura, voltando-se para si mesmo – em uma autorreflexão que poderíamos chamar de moderna – e proporcionando um balanço crítico da militância em suas múltiplas frentes. Uma militância cuja aflicção Schwarz continuou a descrever: “posta de lado a luta de classes e a expropriação do capital, restava do marxismo uma tintura rósea que aproveitava ao interesse de setores (burguesia industrial? burocracia estatal?) das classes dominantes”⁶⁴.

Talvez seja menos surpreendente, à luz do panorama construído por Schwarz, que um dos problemas centrais de *Terra em transe* se dê na procura de Paulo Martins pelo ‘grande líder’. ‘Por trás da massa há o homem,

⁶⁴ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 65.

e este é mais difícil de manipular’, diz o protagonista em um dos momentos de maior turbulência de sua odisseia política. A frase pode ser ouvida ecoando um objetivo particular da estética glauberiana, diretamente ligado à falta do líder que o filme de 1967 expôs com evidência: encontrar os homens, e entre os homens reconhecer um líder. Talvez – e essa é mesmo uma hipótese – o problema central de todo o cinema de Glauber Rocha, e não somente de *Terra em transe*, defina-se nessa busca.

O tema aparece em um interessante artigo do historiador Dagmar Manieri, que abarca o cinema de Glauber Rocha em uma reflexão sobre o fenômeno do populismo. Embora a leitura sociológica do autor não contemple propriamente a dimensão estética do problema, optando antes por uma controversa projeção da identidade de Glauber Rocha nos personagens de seus filmes, acreditamos que Manieri tem razão quando se refere ao discurso glauberiano como sendo “endereço a um futuro líder”⁶⁵, ao modo de “uma mensagem cultural sofisticada que, em sua tradução, aconselha para este: explore a religiosidade popular, nosso ‘povo’ é místico, passivo, crente – use essa energia para transformar a sociedade”⁶⁶. Vale a ressalva de que a ideia de explorar o povo, na frase acima, traz o risco de empobrecer a leitura de *Terra em transe*, já que as ocasiões em que Paulo Martins se indispõe contra o povo não deixam de provocar uma ruidosa má consciência no personagem. Como visto por Vasconcellos, “o misticismo dos pobres não é visto apenas como um estágio de alienação. A dialética do escravo analfabeto deságua na estética do sonho; então, o único momento de liberdade do pobre oprimido é a sua mística”⁶⁷. Mesmo assim, a leitura de Manieri estabelece um ponto de tensão interessante com interpretações mais óbvias do cinema glauberiano.

A percepção de que Glauber Rocha se dirige constantemente a um futuro líder sugere que a sua obra não consegue manter distância crítica

⁶⁵ MANIERI, Dagmar. *Populismo e o cinema de Glauber Rocha*. In: *Teoria & Pesquisa*, Departamento de Ciências Sociais da UFSCar, n. 36-37, jan./jul. 2001, p. 120.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber pátria Rocha livre*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001, p. 164.

de uma forma de utopismo que, na verdade, é um dos seus principais temas. Não é a esperança e o futuro que comparecem no espírito da experiência proposta pelo artista a partir de 1967, mas sim o inevitável presente e as suas faltas, figuradas na fome e no sonho que a potencializa como revolução – mas não porque o futuro se antecipa, e sim porque o presente se escancara aos que têm parte nele. A diferença entre o revolucionário utópico e o revolucionário barroco, que os filmes de Glauber acusam, talvez pudesse mesmo ser definida assim: se o primeiro age pela concretização de um futuro imaginado, o segundo se limita a aprofundar sua relação com o presente, até o ponto em que a ideia de imaginar o futuro se revela uma tarefa mais simples, e por isso mesmo ingênua, assim como foi ingênua a crença de Paulo em Vieira. Se o primeiro procurava o caminho para chegar ao futuro, o segundo estava às voltas com o labirinto barroco que sequer autoriza a convicção de que há uma saída. Encontrar essa saída, no final das contas, passa a ser menos importante que manter-se em movimento.

Se há uma busca pelo líder, como observa Manieri, há também uma perturbadora certeza de que este não pode estar fora das massas. O líder surge de dentro, ou melhor, ele *já está* por trás da massa, na fala de Paulo Martins. Não caberia resumir a busca de Glauber Rocha como a busca por um terceiro, ou seja, por um outro a quem o discurso glauberiano se voltaria pelo cansaço de saber que “o povo não entende, o povo via e apedreja, e eu fiz para o povo”⁶⁸. Que este cansaço se verifique na relação contraditória dos intelectuais com o poder nos anos 1960, intensificando-se depois do golpe⁶⁹, não significa que o discurso não se enderece ao grande público. “Dar ao público o que o público *quer* será uma forma de conquista ou de aproveitamento comercial do condicionamento *cultural* do público?”⁷⁰, pergunta-se Glauber, um ano depois de *Terra em transe*. Ele mesmo dá a resposta: “O espectador condicionado impõe uma ditadura

⁶⁸ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 269.

⁶⁹ Cf. RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

⁷⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 130.

artística *a priori* ao filme nacional”⁷¹. Ao Cinema Novo caberia “conquistar o público sem usar as formas americanas”⁷², o que se explica como um processo de deslocamento do cinema de imitação – que imita as formas de Hollywood – em sintonia com um cinema original, cujo objetivo é criar uma linguagem coerente com a singularidade brasileira, ou seja, com a tarefa assumida pelo movimento “de enfrentar a verdade brasileira”⁷³.

O consumidor implacável não sabe que a partir do momento em que se inverteu um conceito ele também está sendo chamado a participar do processo cinematográfico. Ele não sabe, e com razão, que os cineastas nacionais passaram a encará-lo com respeito, isto é, passaram a se preocupar com seu gosto artístico e com sua moral e para isso tentam inventar uma linguagem nova (ROCHA, 2004, p. 131)

Nem paternalismo, nem romantismo. O moderno no cinema brasileiro se apresenta, de acordo com Glauber, no reconhecimento de que “o problema da linguagem é um problema de consciência que substitui o conceito ufanista de nacionalismo romântico”⁷⁴. A esse propósito, Favaretto adverte que o Cinema Novo, assim como o tropicalismo, é mais bem compreendido “pelo imperativo de falar do país”⁷⁵, motivo pelo qual “não havia interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público”⁷⁶. Baseando-nos em *Terra em transe*, cabe o acréscimo de que essa procura pela linguagem – que é também uma procura pela nação – não se desconstrói necessariamente por redundar em impasses. O saldo final da experiência distópica do filme de 1967 é um pragmatismo estrategista que se agarra ao mundo vivido, no sentido de um “caráter direto, operativo, pragmático”⁷⁷ que o saber

⁷¹ Ibidem, p. 128.

⁷² Ibidem, p. 130.

⁷³ Ibidem, p. 131.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ FAVARETTO, Celso. *Tropicália*, p. 13.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ PERNIOLA, *Enigmas*, p. 149.

seiscentista conheceu muito bem. A presentificação da experiência é um aprimoramento desenganado da utopia, que, para além de visões doutrinárias do mundo⁷⁸, leva em conta a experiência anterior da luta como “orientação fundamental para a ação: mais do que a virtude de fazer o bem, interessa a arte de fazer alguma coisa bem”⁷⁹.

Podemos dizer que o impacto do barroquismo de *Terra em transe* na obra de Glauber Rocha ajusta a percepção de que os líderes de seus filmes não são redutores utópicos, revelando-se em sua maioria incapazes de promover transformações sociais por meio de convicções ideológicas totalizantes. Não por acaso, os que possuem a habilidade de intervir na realidade apresentada pelos filmes são os heróis mitológicos que o artista imagina como representantes de uma sólida base cultural popular. A impotência de Paulo Martins em *Terra em transe* é inversamente proporcional ao poder do candomblé para a comunidade de pescadores em *Barravento*; do Pastor em *Cabezas Cortadas*; de Sebastião em *Deus e o diabo na terra do sol* ou mesmo dos Cristos de *Idade da Terra*. Ainda que nenhuma dessas forças seja absoluta na conflituosa rede de polaridades tecida pelos filmes, a imagem de Paulo Martins em *Terra em transe*, sozinho e crédulo na emancipação pela via da racionalidade, dá um passo significativo na assimilação *mística* do marxismo e do humanismo, pretendida e admitida por Glauber Rocha em declarações ou entrevistas. Da representação materialista do homem em *Deus e o diabo na terra do sol*, cercada de misticismo, surge uma improvável esperança. De *Terra em transe*, porém, resulta apenas a concepção barroca de homem, cuja psicologia foi explicada por Mario Perniola:

O homem barroco é o contrário do utopista, é aquele que se faz nada para poder ter êxito em qualquer situação, é o portador de um saber estratégico

⁷⁸ São várias as ocasiões em que Glauber se manifesta criticamente contra as visões doutrinárias da época, desde o apego dos intelectuais comunistas a Marx e Lênin ao prolongado sucesso de Mao-Tsé Tung nos anos 1970: “Você não pode contestar e divergir do dogma [...] Essa divergência é punida ao nível mais repressivo do mundo” (ROCHA, 1978 apud REZENDE, Sidney. *Ideário de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro: Philobiblion, 1986, p. 92), responde, por exemplo, em entrevista a Jacy Cardoso na *Folha de São Paulo* de 30 de julho de 1978.

⁷⁹ PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 149.

que não pode ser formulado em princípios, pois é determinado pelas circunstâncias específicas e pela ocasião: a diversidade dos tempos e das situações varia os efeitos das coisas iguais (PERNIOLA, 2009, p. 149)

“O cineasta deve ser um técnico, um economista, um publicista, um distribuidor, um exibidor, um crítico, um espectador e um polemista. O cineasta deve ser um homem de ação, física e intelectualmente preparado para a luta”⁸⁰, completa Glauber sobre a revolução que os autores de cinema deveriam ter condições de fazer. Por esse caminho, o moderno cinema brasileiro pode ser visto como um mosaico barroco em que se encontram, lado a lado, a cultura de origem africana e os *cortes secos* da *nouvelle vague*; a marginalidade urbana do Terceiro Mundo e os planos-sequências defendidos por Bazin e praticados por mestres do Neorealismo. Aqui, entram em questão as características formais dos filmes, mas também o comportamento mental dos espectadores na experiência do cinema, que de Benjamin a Türrcke passou ainda pela grande recusa da representação no cinema de esquerda dos anos 1960 e 1970, cuja formulação por Jean-Louis Baudry, como veremos adiante, tornou-se um modelo teórico criticado duramente por Glauber Rocha. Não é de destruição que se trata: na indústria do cinema de autor, a experiência estética do filme épico-didático deve arrebatar o espectador para a ação, o que é o contrário de ser arrebatado pelo filme comercial.

Notamos nos primeiros escritos de cunho teórico produzidos por Glauber Rocha a defesa de que “a melhor estética é aquela do real”, e “quem olha para a realidade, pensa sobre ela”, de modo que “o cineasta que pensa sobre a realidade é o autor cinematográfico”⁸¹. Já nos escritos dos anos 1970, desponta a ideia de que “a arte é irreal, surreal, expressionista, a arte é delirante. O realismo está no telejornal. [...] Se você quer fazer cinema realista é preferível o telejornal, que é a reportagem direta”⁸².

⁸⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 103.

⁸¹ Idem. *O diretor (ou o autor)*, p. 44.

⁸² ROCHA, Glauber, op. cit., p. 385-6.

Tais modulações no discurso do artista endossam a possibilidade de interpretar a ocorrência do barroco em sua obra como a inclinação para uma poética que garantiria a expressão da complicada arquitetura das lutas sociais do seu momento histórico.

É o que vimos aqui, evidenciando a inquietude intelectual de Glauber Rocha. Ela se movimenta nas determinações imprecisas de um *como* fazer, ou melhor, de um *como* intervir criticamente na realidade. Crítica política e criação artística são dois procedimentos que se complementam no discurso do artista. Jair Tadeu da Fonseca foi bastante feliz ao descrever esse processo, percebendo-o como um “impulso *recriativo* que se manifesta espacialmente e se estende pelo tempo, desaparecendo aqui, ressurgindo ali, como *distenção* extensiva que nasce de toda tensão artística, política, vital”⁸³. Um impulso que poderíamos chamar, finalmente, de barroco.

3.3. Da *Eztetyka da fome* à *Eztetyka do sonho*

“Os barrocos sabem perfeitamente que a alucinação não finge a presença, mas que a presença é alucinatória”⁸⁴, afirma Gilles Deleuze em seu estudo sobre o barroco a partir de Leibniz. Se referida ao cinema, a frase do filósofo francês bem poderia explicar a transição entre, por um lado, o espetáculo da visão no cinema clássico ilusionista e, por outro, a alternativa surreal-tropicalista-barroca que Glauber Rocha concebeu ao intervir na formação do cinema moderno brasileiro. Pronunciado em janeiro de 1971 como conferência na Columbia University, em New York, o manifesto *Eztetyka do sonho* justifica essa avaliação. O seu interesse é ainda maior quando intencionamos abordar a última fase da produção artística glauberiana – posterior a *Terra em transe* – uma vez que o diretor brasileiro o apresenta como um texto que faz a revisão de seu outro manifesto de seis anos antes, *Eztetyka da fome*, pronunciado em Gênova, na Itália.

⁸³ FONSECA, Jair Tadeu da. *Alegoria, barroco e neobarroco em Lezama Lima e Glauber Rocha*. In: *Outra travessia: revista de pós-graduação em Literatura*, n. 3, Florianópolis (UFSC), 2004, p. 56.

⁸⁴ DELEUZE, Gilles. *A dobra*. Campinas (SP): Papirus, 1991, p. 215.

Eztetyka da fome, que ainda agora é muito associado ao Cinema Novo como seu principal documento-manifesto, explicitava em 1965 o contexto conturbado da política brasileira após o golpe militar. O texto sintetiza a relação entre o surgimento dos filmes cinemanovistas e a fase de rápidas mudanças pela qual passou o país entre a morte do presidente Getúlio Vargas, em 1954, e a tomada do poder pelos militares, dez anos depois. Como visto, esse período correspondeu à busca dos diretores brasileiros por novas formas de produção e distribuição, inspirando-se em experiências bem-sucedidas no cinema europeu da mesma época. O Cinema Novo acabou se realizando como um coletivo de criadores com estilos muito diversos, reunidos em torno do objetivo comum de desviar o cinema brasileiro do modelo canônico da indústria cultural. Nas palavras de Glauber Rocha, em *Eztetyka da fome*:

Onde houver um cineasta disposto a enfrentar o comercialismo, a exploração, a pornografia, o tecnicismo, aí haverá um germe do cinema novo. [...] A definição é esta e por esta definição o cinema novo se marginaliza da indústria porque o compromisso do cinema industrial é com a mentira e com a exploração. [...] É uma questão de moral que refletirá nos filmes, no tempo de filmar um homem ou uma casa, no detalhe que observar, na Filosofia: não é um filme mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público, a consciência de sua própria existência (ROCHA, 2004, p. 67).

O manifesto de 1965 se referiu a algumas das principais características ressaltadas no movimento pela recepção internacional, como as abordagens da fome e da precariedade da vida explorada do sertanejo. Glauber apresentou a esse respeito uma interpretação do sucesso no exterior, endossando a hipótese de que o Cinema Novo e a literatura dos anos 1930 mantinham um elo criativo, estabelecendo-se a partir do realismo com o qual ambos retrataram a sociedade brasileira: “O que fez do cinema novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de

60”⁸⁵. A metáfora da fome difunde o cinema brasileiro moderno para além do alarme sobre as condições sociais do Terceiro Mundo. Para Glauber, ela é o indício da originalidade dos cinemanovistas no cinema mundial: “Nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”⁸⁶.

A ascensão da *politique des auteurs* projetou o Cinema Novo especialmente na crítica francesa, uma vez que o interesse por cinematografias autorais de todo o mundo foi promovido ao mesmo tempo que essas cinematografias se apropriaram das experiências modernas do cinema europeu. No começo dos anos 1960, assim que o Cinema Novo repercutiu mais ruidosamente na Europa, Glauber Rocha se consolidou rapidamente como porta-voz do movimento. Embora essa imagem nem sempre tenha soado para Glauber como uma aproximação adequada da parte dos europeus, haja vista as críticas ao “interlocutor estrangeiro”⁸⁷ ou “observador europeu”⁸⁸ nos primeiros parágrafos de *Eztetyka da fome*, o diretor brasileiro acabou impulsionando a imagem de que o Cinema Novo constituía um tipo de cinema ideal por suas realizações políticas e estéticas, conciliando o engajamento contra a colonização ocidental e a produção de filmes desafiadores como obras de arte cinematográfica.

Suas intervenções influenciaram diretamente a confirmação dessa noção de cinema ideal promovida pelos redatores das revistas e que, desde algum tempo, também tinha mostrado suas contradições. Rocha foi, dentre os realizadores do Cinema Novo, quem melhor pôde mostrar a evolução de seu trabalho e acompanhá-lo de uma reflexão teórica para justificar escolhas estéticas (FIGUERÔA, 2004, p. 209-10)

Acreditamos que as revisões provocadas por *Eztetyka do sonho* no discurso de Glauber Rocha podem ser observadas por dois caminhos. Em

⁸⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibidem*, p. 63.

⁸⁸ *Ibid.*

primeiro lugar, como ressalta Alexandre Figuerôa em seu livro sobre a recepção do Cinema Novo na França, o contexto dos anos 1970 já não era tão favorável àquela celebração de um cinema ideal pela crítica francesa. As revistas teriam passado a questionar os pressupostos de alguns anos antes, em um movimento natural da atividade dos críticos. A aproximação com a América Latina arrefeceu razoavelmente, cedendo espaço para novas incursões teóricas inspiradas pelo pós-estruturalismo e o desconstrutivismo. Inclusive a *Cahiers du cinéma* preteriu a *politique des auteurs* a favor de uma radicalização contra a representação cinematográfica, repercutindo a tendência que motivou Godard durante o período no grupo Dziga Vertov⁸⁹. Como já adiantamos, essas novas referências da crítica eram estranhas ao ponto de vista de Glauber Rocha, que se manteve alinhado a uma alternativa terceiomundista e, no exílio, esforçou-se por aprofundar essa perspectiva em um cinema expansivo, cada vez menos ligado às fronteiras nacionais.

Ao mesmo tempo, alguns dos temas centrais do conteúdo que Glauber Rocha manifestou em Gênova passavam por mudanças, nos anos 1970, que não dependiam essencialmente do contexto europeu de recepção do movimento. Elas eram provocadas por motivos internos. A unidade do Cinema Novo se comprometia pela repressão política da ditadura brasileira, que a essa altura já havia institucionalizado as práticas de censura e a perseguição a intelectuais e artistas considerados subversivos. A revolução do Cinema Novo, enfatizada em 1965 contra o golpe militar do ano anterior, agora impulsionava Glauber para novas interpretações em torno de uma estética que articulasse, de uma só vez, a realidade brasileira e uma experiência com a arte que levasse ao público “a consciência de sua própria existência”⁹⁰. Em 1971, a palavra fome não tinha o mesmo peso que possuía em 1965, sendo substituída, já no título, pela palavra sonho.

⁸⁹ Cf. DANÉY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31-4.

⁹⁰ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 67.

A substituição de termos tão importantes indica a apropriação livre de princípios surrealistas que Glauber Rocha já compreendia em sua obra. O tema da revolução, sempre presente em seus escritos, aparece em *Eztetyka do sonho* como uma espécie de “*anti-razão* que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza”⁹¹. A perspectiva aberta por essa inclinação de Glauber para a irracionalidade talvez seja menos observada do que deveria na avaliação de sua obra como um todo, já que o interesse do artista pela evolução dos temas apresentados em Gênova não sugere uma ruptura em 1971, mas sim um adensamento dos problemas que o manifesto de 1965 havia abordado. O conceito de sonho acrescenta elementos a um debate que já estava colocado. Embora dê pouco crédito à acepção surrealista do sonho nesta fase de Glauber Rocha, com o que discordamos, Ana Kiffer tem razão ao perceber que o onírico não se eleva para descartar a fome, e sim para exasperá-la no limite de uma revolução inconclusa:

Parece que algo do Brasil revolucionário se faz, para Glauber Rocha, nessa passagem da fome ao sonho, mas não enquanto ultrapassar da primeira através da segunda. Ao contrário, a fome é central para que o sonho de Glauber se afaste do alegórico e se encarne no delírio de um povo por vir (KIFFER, 2012, p. 21).

Mesmo que a ênfase do discurso de 1971 não esteja mais no termo fome, ela está comprometida com um sentido de pobreza coerente com a condução de um projeto que não abre mão de somar o espírito criativo da vanguarda cinematográfica à intervenção política. O sonho em *Eztetyka do sonho* “deveria ser aproximado da vidência, do acontecimento, daquilo que não se ultrapassa”⁹². Mesmo que a *politique des auteurs* não seja mais a tônica das discussões, como em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, sugerindo para alguns uma questionável consistência da teoria – para

⁹¹ Ibidem, p. 250.

⁹² KIFFER, Ana. *Glauber Rocha, do dialético ao intempestivo*. In: KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (Orgs.). *Anacronismos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 21.

além, no caso, de uma política –, as teorizações de Glauber Rocha mantêm algo de essencial para o seu posicionamento artístico. Nesse sentido, a realização de *Terra em transe* no intermédio entre um e outro manifesto é uma pista importante para a compreensão do componente irracional na segunda *eztetyka* glauberiana.

Como visto, o filme de 1967 teve consequências inúmeras para Glauber Rocha, e não foi a menor delas a inflexão do desengano com a conjuntura política brasileira alegorizada no filme. Nas primeiras frases de *Eztetyka do sonho*, *Terra em transe* é mencionado como uma espécie de aplicação do discurso da estética da fome, ou melhor, como um manifesto prático, que teria complementado aquelas ideias e levado adiante os fundamentos do cinema glauberiano. Com o termo ‘manifesto prático’, Glauber dá a entender que o filme deve ser colocado junto aos textos de 1965 e 1971, mais precisamente no meio deles, e que ambos não podem ser perfeitamente analisados sem que se considere *Terra em transe*:

Terra em Transe, 1966, um *manifesto prático* da estética da fome, sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e de grupos sectários da esquerda. Entre a repressão interna e a repercussão internacional aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância. Somente assim estaremos livres de um tipo muito original de empobrecimento: a oficialização que os países subdesenvolvidos costumam fazer de seus melhores artistas (ROCHA, 2004, p. 248).

Em vez da procura por legitimação em alguma das partes em conflito no imediato pós-golpe, *Terra em transe* optou por uma aproximação sobrecarregada dos contrapostos, deixando ver que “o olhar de Glauber é táctil, sensual, enquanto a moldura de sua representação é alegórica tendente à abstração, numa convivência de contrários tipicamente barroca”⁹³. É ainda Ismail Xavier quem explica a recepção do filme conectando-a ao contexto brasileiro, na extensa – mas importante – citação de seu livro sobre o cinema brasileiro moderno:

⁹³ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 129.

O filme de Glauber foi autêntico choque, principalmente para artistas e intelectuais de esquerda. A sua crítica ao populismo como mascarada pseudodemocrática, como carnaval; sua representação dos conflitos políticos, que inclui a conspiração da direita e o projeto da esquerda no mesmo barco do “transe dos místicos”; sua figuração *kitsch* de espaços e personagens simbólicos que representam uma identidade nacional dada a excessos e histerias; seu desenho do intelectual-poeta-político como figura contraditória, às vezes execrável, subjetividade de amarguras mais cétricas e menos consistentes do que se desejaria; todo esse painel exibido numa avalanche que ultrapassa o espectador mais atento foi um espelho doloroso, rejeitável, polêmico até onde um filme pode ser (XAVIER, 2001, p. 63-4).

Não deve ser coincidência que Glauber tenha escrito um irônico texto em formato de roteiro sobre a polêmica que envolveu *Terra em transe*, angariando para o diretor um bom número de desafetos à direita e à esquerda do espectro político. Publicado na revista *Fairplay* de setembro de 1967, o texto recebeu de Glauber a classificação de *ópera atonal surrealista*. Trata-se de uma paródia de Peter Weiss, anunciada já no título que remete ao nome da famosa peça do dramaturgo alemão sobre Marat e o Marquês de Sade⁹⁴: *Perseguição e assassinato de Glauber Rocha pelos intelectuais do hospício carioca, sob a direção de Salvyano Cavalcanti*. O título extenso e rebuscado reproduz uma característica comum da literatura barroca do século XVII, demonstrando o barroquismo de Glauber no contexto das reações a *Terra em transe*. Por sinal, Glauber repetiria a estratégia em outras ocasiões, como no curta-metragem *Di Cavalcanti ou ninguém assistiu ao formidável enterro de sua última quimera; somente a ingratidão, essa pantera, foi tua companheira inseparável*, de 1977, ou em *Naquela noite alucinante o seu câncer era uma paisagem fascinante*, subtítulo raramente lembrado do filme *Câncer*, de 1968.

Haja vista a avalanche de questões mobilizadas em *Terra em transe*, não é qualquer pretensão de filiar-se ao surrealismo que desponta em

⁹⁴ A obra em questão é *Perseguição e assassinato de Jean Paul Marat, representado pelo grupo teatral do Hospício de Charenton sob a direção do senhor de Sade*.

Eztetyka do sonho, quando a inventividade artística ganha a forma de manifesto. A incorporação específica de uma proposta de ruptura com a racionalidade, levada adiante por essa vanguarda artística, convive em Glauber Rocha com os temas e as demandas que afetam particularmente a realidade brasileira. Nesse sentido, a paródia com que Glauber hipotetizou o seu próprio assassinato é algo significativo. A peça de Peter Weiss havia se tornado conhecida por ser tributária de princípios modernos que também influenciaram o brasileiro, destacando-se o teatro de Bertolt Brecht. Trata-se também de uma peça com lugar garantido no rol do surrealismo, servindo-se das noções antagônicas de razão e irracionalidade (ou sanidade e loucura) verbalizadas no manifesto *Eztetyka do sonho*. Assim como *Terra em transe* trata o projeto da esquerda revolucionária como um transe dos místicos, Weiss construiu em seu drama uma alegoria do fracasso da revolução. Neste elo que o texto da *Fairplay* estabelece entre Glauber e Weiss, *Eztetyka do sonho* tem ampliado o seu aspecto de comentário teórico a *Terra em transe*.

A brincadeira com o texto publicado na *Fairplay* serve para Glauber expressar a confusão generalizada que o lançamento de *Terra em transe* suscitou no Brasil, associando o filme, instantaneamente, a um tipo de confusionismo de difícil decifração. O tom de paródia traz à tona os mais diferentes estereótipos que participavam das acusações contra a obra, incluindo os comunistas demagogos que se abalavam com a dificuldade de acesso à linguagem, tomando-a como uma falta de respeito ao povo, ou os críticos de cinema conservadores, que insinuavam pactos de Glauber com o estalinismo. A quantidade de *ismos* do texto, aliás, provoca um humor tenso sobre a banalidade dos discursos partidários correntes, pois a intenção de *Terra em transe*, se bem observada, estava precisamente em demonstrar que as simplificações ideológicas criavam mistificações inoportunas frente ao problema da representação da realidade brasileira, lançando em dificuldades tanto a direita como a esquerda.

Destaquemos apenas alguns trechos de *Perseguição e assassinato de Glauber Rocha...* a fim de observar a ocorrência, nas ironias de Glauber,

de alguns pontos que passariam a ser destacados pelo artista ao falar do cinema moderno dos anos 1970 e da sua própria obra. Abaixo, no diálogo entre os personagens do Poeta, do Teatrólogo, do Ensaísta e de outros homens de cultura, Glauber toca nos conceitos de irracionalismo e realismo crítico, indicando que o discurso de *Terra em transe* efetivamente se deslocava para uma chave menos comprometida com os princípios do realismo e mais afinada aos propósitos que a *Eztetyka do sonho* viria a teorizar quatro anos depois:

UM POETA: – Eu gostava tanto do Glauber. Pensei que ele tivesse uma visão poética da vida. Agora, nem posso ver o Glauber. Estou tão decepcionado!

UM CRONISTA: – O Glauber é muito mal humorado. A vida é bela, o Brasil é alegre. Será que o Glauber nunca viu o carnaval?

UM ESCRITOR JOVEM: – É um revolucionário de araque, vive se promovendo e tem problema de afirmação, é desonesto. Desonesto!

UM TEATRÓLOGO: Os diálogos são péssimos. Sem nuances. O negócio é Brecht. Não há progressão dramática. Psicologicamente, é impreciso; politicamente, confuso. Glauber Rocha é um mistificador!

UM MÚSICO: – Que idéia, usar Carlos Gomes! Carlos Gomes, onde já se viu!

UM CONCRETISTA: – Não há empolgação bilateral. A perpendicular é obtusa e o choque se produz nas linhas curvas de Dib, mas falha na sincopação do Escorel. A voz, na reverberação sonora, poderia adquirir um equivalente mallarmaico mais ou menos intenso e comunicável. Por estas e outras é que a poesia não vai pra frente. E ainda cita Castro Alves quando devia citar Souzaândrade.

UM ENSAÍSTA: – O irracionalismo é o vício pequeno burguês por excelência. Lucács, Fisher e outros marxistas já disseram que o irracionalismo leva o artista a se opor dialeticamente à sociedade capitalista que o esmaga. Glauber Rocha representa o arrivista típico. É uma fraude. Fora do realismo crítico não há saída. E, além do mais, não conscientiza! (ROCHA, 2004, p. 88).

A fala do personagem Ensaísta, alegando que o irracionalismo é um vício burguês e não há alternativa estética fora do realismo crítico, retornaria em novos comentários de Glauber sobre o tema – dessa vez, sem ironias –, em textos como *Depois do Vietnã*, de 1975. Há um esforço do diretor brasileiro no sentido de afastar-se da linha de pensamento que

associava a crítica de esquerda a uma estética da representação, tal como ela vinha sendo praticada desde a influente ascensão do Neorealismo italiano. Em 1975, mencionando a guerra do Vietnã para demarcar uma nova etapa na construção do discurso do cinema crítico, Glauber sentencia:

Com exceção dos filmes de Godard (aqueles do período anárquico e do período marxista), daqueles de Jean-Marie Straub e daqueles de Miklos Jancso, o discurso cinematográfico da esquerda revolucionária é ainda realista-crítico, de origem romântica pré-joyciana ou teatral psicológica pré-brechtiana ou ainda documentário-formalista (retórica) do fenômeno (ROCHA, 2004, p. 304).

Por realismo crítico, nesse artigo, Glauber se referia à produção de cineastas como os antecessores do Cinema Novo, que filmaram sob a influência do Neorealismo italiano⁹⁵, e também aos adeptos da estética de Georg Lukács, cujas “intervenções em matéria de cinema são desastrosas”⁹⁶. Em 1978, época em que os textos glauberianos já tinham aprofundado uma forma de escrita como fluxo de (in)consciência, abdicando do discurso lógico-linear e modificando livremente as palavras da língua portuguesa, encontramos a afirmação de que “o braço ideológico da censura no Brazyl, os defensores do Realismo Socialista reprimem Caetano e Gil”⁹⁷. Em *Brazyl 40 Graus*, de 1976, cujo título modifica o nome do filme fundamental de Nelson Pereira dos Santos de 1955, a superação e a assimilação das referências modernas originárias do Cinema Novo são evidenciadas também no corpo do texto, que enfatiza a independência do movimento brasileiro em relação aos seus contemporâneos europeus: “Nem *neo-realismo* nem *nouvelle vague*. Cinema. Novo. Cinema síntese da civilização revolucionária brasileira mundial”⁹⁸.

⁹⁵ Cf. ROCHA, 2004, p. 315. Glauber menciona aqueles que considera os melhores cineastas do realismo crítico brasileiro no texto *Atlantida*: Alex Viany, Alinor Azevedo, Paulo Wanderley etc.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 319.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 451.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 308.

Chama atenção do leitor de Glauber Rocha nos anos 1970 o aprofundamento da desconstrução da linearidade e das regras gramaticais em seus textos, sejam eles ensaios, poesias ou memórias – são inúmeros os textos que Glauber dedica aos amigos nos últimos anos de vida, produzindo uma pequena biografia de cada um deles. A estilização da escrita de Glauber chega ao ápice em 1977, com a publicação do romance *Riverão Sussuarana* pela editora Record. Merecedor de um estudo à parte, que não poderíamos fazer aqui, a incursão de Glauber na literatura ocorre sob a égide do sonho, refletindo as principais referências modernistas e surrealistas pós-*Terra em transe*, como bem observa Carolina Serra Azul Guimarães:

Extremamente fragmentado, permeado por centenas de personagens que vão e voltam, oscilando entre realidade e ficção, enumerando causos absurdos, emparelhando uma série de enredos, modalidades de vocabulário e personagens muito rapidamente, em um só parágrafo ou frase, *Riverão Sussuarana* aproxima-se da estética de um romance de vanguarda surrealista, e também de certos romances da vanguarda brasileira, como *Macunaíma* (GUIMARÃES, 2011, p. 110).

Retomando as ironias do texto da *Fairplay*, notamos que as reações a *Terra em transe* já motivavam Glauber a se aproximar do surrealismo de Buñuel, distanciando-se daquilo que ele percebia, mais fortemente agora, como um aprisionamento do cinema ao naturalismo/realismo do romance. Fazendo de si mesmo um personagem na ópera atonal surrealista, o diretor brasileiro menciona Godard, o capitalismo e a admiração por Eisenstein e Jean Vigo, sobre quem voltaremos a falar no último tópico deste trabalho. Reencontramos aqui alguns tópicos centrais do texto de 1966 sobre direção e autoria – *O diretor (ou o autor)* –, sobretudo a ideia de que o cinema é uma linguagem interpretada pelos artistas em relação com o romance, intrinsecamente ligado ao capitalismo:

GLAUBER ROCHA: – Godard já disse que os autores são seres infantis, sem personalidade. São narcisistas em excesso. E não entendem de cinema. Mas são imagens importantes. O cinema prolonga a morte. Estas imagens estarão eternas. Além da morte. Roberto Rossellini dizia que é mais fácil fotografar o

mundo do que fotografar um rosto. O cinema, me disse Alexandre Kluge, deve ser polifônico. É uma nova arte e presa ainda ao naturalismo/realismo do romance. O romance, os senhores sabem, é uma expressão do século XIX. É, pois, a linguagem da burguesia. O cinema é a linguagem do capitalismo, isto é, do século XX. Cinema, jornalismo, televisão. O cinema, porque foi realizado até bem pouco tempo por homens com formação do século passado (mesmo o grande e genial e terno Serguei Eisentein) e formou e deformou o público e a crítica. E a maioria dos intelectuais. E, o que é mais grave, a maioria dos cineastas. O cinema é um instrumento de coração do capitalismo. Ou do policialismo. Liberdade, no cinema, sempre foi crime. Exemplo: o poeta francês surrealista Jean Vigo, praticamente assassinado pelos produtores (ROCHA, 2004, p. 96-7).

Para definir o lugar de Glauber nesse cenário, *Eztetyka do sonho* faz jus a Buñuel, para quem “o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto”⁹⁹. Articulador de um discurso de vanguarda, e por isso voltado para o entendimento da natureza do cinema como uma invenção destinada a realizar alguma forma determinada de expressão artística, o diretor espanhol percebia a “vida subconsciente”¹⁰⁰, tão presente na poesia, como a verdadeira vocação do cinema – tese completamente diversa daquela que André Bazin sustenta na perspectiva realista. “O mecanismo produtor das imagens cinematográficas é, por seu funcionamento intrínseco, aquele que, de todos os meios de expressão humana, mais se assemelha à mente humana, ou melhor, da mente em estado de sonho”¹⁰¹.

Em 1962, Glauber Rocha já misturava conceitos comuns do seu próprio discurso ao legado de Buñuel, aproximando-o de outros cineastas: “de Buñuel e Jean Vigo a Rossellini o cinema desenvolve um caminho marginal, caracterizado pela liberdade, misticismo e anarquia”¹⁰². Com o manifesto de 1971, esse legado vem à tona de maneira mais robusta,

⁹⁹ BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983, p. 83.

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² ROCHA, Glauber. *O século do cinema*, p. 173.

originando depoimentos como o de uma entrevista em 1978, na qual Glauber critica duramente o cinemanovista Ruy Guerra, questionando a opção do diretor pelo realismo:

O Ruy Guerra também sabe fazer cinema. Embora em *A Queda* ele tenha feito uma novela televisada e não um filme, porque *A Queda* é um filme discursivo. Em vez de uma montagem sintética ele fez uma montagem discursiva, [...] a montagem política não passa porque é muito lento. Ele foi invadido pela mentalidade populista, preferiu a simplicidade realista (ROCHA, 2004, p. 385).

Na continuidade dessa crítica ao realismo do filme realizado por Ruy Guerra em 1976 (vencedor do Urso de Prata no Festival de Berlim), Glauber mostra toda a sua convicção de que o cinema é da ordem da irracionalidade e do delírio, inclusive ecoando a ideia buñeliana de que o filme é um instrumento de poesia, mesmo em se tratando de uma ficção. Vale a pena revisitar uma citação anterior: “É o fim da arte. A arte é irreal, surreal, expressionista, a arte é delirante. A poesia tem que estar na ficção. Se você quiser fazer cinema realista é preferível o telejornal, que é a reportagem direta”¹⁰³.

Em todo caso, se o manifesto de 1971 reforçou o enlace de Glauber Rocha com as concepções artísticas que pensam o cinema como expressão do mundo onírico e da irracionalidade, não poderíamos afirmar que esse reforço significou, no discurso glauberiano, uma ruptura com a ideia de arte revolucionária. Ao contrário, *Eztetyka do sonho* dá encaminhamento ao tema da revolução de modo semelhante a como a estratégia dramática de *Terra em transe* questiona o populismo de esquerda e o colonialismo de direita. Os conceitos de racionalidade e irracionalidade subsidiam uma exposição indireta, por Glauber, das duas vertentes típicas da vida política latino-americana. Haja vista o interesse do manifesto por especular sobre os limites de uma estética que se proteja como superação da racionalidade

¹⁰³ Idem. *Revolução do Cinema Novo*, p. 385-6.

colonizadora – uma antiestética, portanto –, ambas são abordadas por meio da distinção das formas artísticas presentes na América Latina.

Glauber descreve a ocorrência de três formas de arte com intenções revolucionárias na América Latina: uma que se aproxima do panfleto, da polêmica e da agitação, sendo útil ao ativismo político – cujo exemplo é o célebre documentário de Fernando Solanas, *La hora de los hornos* (1968), bastante divulgado na incitação de mobilizações contra o imperialismo; outra, que, rejeitada pela esquerda, acabaria sendo instrumentalizada pela direita, tendo como exemplo a literatura de Jorge Luis Borges; e uma terceira que se propõe, antes de tudo, como a abertura de novos âmbitos de discussão, não se deixando instrumentalizar pelas tendências anteriores. Alguns filmes do Cinema Novo, inclusive os realizados pelo próprio Glauber Rocha, seriam exemplos dela. A classificação sinaliza, para Glauber, que a produção latino-americana afeita a um discurso crítico do *status quo* é correlata à ideia de que “uma obra de arte revolucionária deveria não só atuar de modo imediatamente político como também promover a especulação filosófica, criando uma estética do eterno movimento humano rumo à sua integração cósmica”¹⁰⁴.

Convém interpretar com cautela essa frase, propositiva e provocadora, pois os sentidos exclusivos dos termos *cósmico* e *humano*, supondo certo humanismo, surgem muito rapidamente no discurso de Glauber. A eficácia crítica da obra de arte vinculada ao seu poder de destilar filosoficamente uma sensibilidade da integração humana significa atribuir à arte revolucionária, e mais particularmente à arte latino-americana, o papel de recuperadora de mitos originais capazes de “negar a violência em nome de uma comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens”, com a ressalva de que “esse amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora”¹⁰⁵. A própria denominação da arte revolucionária como irracionalista pode

¹⁰⁴ Ibidem, p. 249.

¹⁰⁵ Ibidem, p. 251.

revelar procedimentos de conformação do discurso artístico que interessa a Glauber, definindo o compromisso da arte revolucionária com uma poética do sonho em torno daquele misticismo atribuído a Buñuel, Vigo e Rossellini em *O século do cinema*:

A razão dominadora classifica o misticismo de *irracionalista* e o reprime à bala. Para ela tudo que é *irracional* deve ser destruído, seja a mística religiosa, seja a mística política. A revolução, como possessão do homem que lança sua vida rumo à idéia, é o mais alto astral do misticismo. As revoluções fracassam quando esta possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora, quando, *ainda acionado pela razão burguesa*, método e ideologia se confundem a tal ponto que paralisam as transações da luta (ROCHA, 2004, p. 250).

O sonho deveria orientar a arte revolucionária e afirmar a possessão para além da violência destrutiva que havia sido proposta em Gênova, uma vez que “o conteúdo humanista da obra é que a torna bela ou feia, no sentido filosófico. A violência é sempre uma coisa feia. Isso não quer dizer que não entre na obra de arte. Na arte o que importa é a forma”¹⁰⁶. Neste outro trecho da entrevista de 1978, o formalismo de Glauber endossa a ideia de que a estética do sonho tem um apelo eminentemente emocional, e o seu resultado não poderia ser outro se não um eterno movimento de retorno aos mitos fundadores que promoviam a integração do homem ao mundo. Um trânsito cuja consciência se desdobra na constituição da comunidade fundada no amor entre os homens – o amor, um sentimento – mencionada há pouco. Desse modo, *Eztetyka do sonho* aciona o mito como um meio para reformatar e qualificar o místico. A pobreza aparece no ensaio como um fenômeno que não pode ser abarcado plenamente por nenhuma estatística ou esforço de compreensão racional. Ela é um fenômeno efetivamente irracional, cuja comunicação pela experiência estética

¹⁰⁶ Ibidem, p. 380.

é a tarefa da arte revolucionária. Assim, Glauber reage à percepção da realidade brasileira como redutível a um objeto da razão instrumental.

Essa compreensão da pobreza acena para o uso da palavra ‘estética’ em *Eztetyka do sonho*. O limite da estética é o seu elo com o conceito de razão, sendo a pobreza um componente da realidade esquivo a ele. Por esse motivo, a arte é ela mesma uma antirrazão que incorpora à miséria os princípios surrealistas do sonho e da irracionalidade. Aquela estética em movimento, que promove a especulação filosófica, opera um resgate do vivido como momento anterior ao labor dos conceitos, deixando ver um Glauber materialista provavelmente instigado pelas leituras de Marx e do marxismo. A dimensão especulativa na arte revolucionária não seria o espelhamento em teses sociológicas ou programas partidários, como queriam os comunistas que acusavam *Terra em transe* de hermetismo, mas sim a abertura para um encontro do povo consigo mesmo, entendendo-o como a ativação de uma sensibilidade animada pelos mitos originais e a possessão. Parafraseando Glauber Rocha, a experiência estética seria uma espécie de mágica que retirasse o homem da condição de objeto, permitindo outra integração ao real – uma integração enfeitçada, em transe:

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode sujeitar-se a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nessa realidade absurda (ROCHA, 2004, p. 251).

A discussão de Glauber sobre a possessão traz para dentro da teoria do barroco, se a formulamos com as contribuições da *Eztetyka do sonho*, um elemento a mais para a tese de que, na arte, “o aspecto político é inseparável do aspecto erótico: penetrar é possuir”¹⁰⁷. Nesse passo, a nosso ver, Mario Perniola é quem melhor trabalha contemporaneamente a relação entre uma poética barroca e o princípio da possessão como uma espécie

¹⁰⁷ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 173.

de tonalidade efetiva que, resgatada da obra de Baltasar Gracián, revela o potencial político do barroco na elevação de uma “perfeição interior entendida como âmbito enigmático e incompreensível entre o ser e o nada”¹⁰⁸. Benjamin teria observado corretamente na análise da paridade entre os expressionistas e os barrocos a ocorrência dessa interioridade vazia e também transtornada, cuja manifestação na exterioridade é, no entanto, arrebatada por uma incontrolável vontade artística.

A relação entre o discurso estético de Glauber de 1971 e a pesquisa de Perniola é ainda mais evidente quando sabemos que “o que está em jogo na noção de neobarroco filosófico é na realidade o problema central da filosofia, a questão da racionalidade”¹⁰⁹. Parece-nos muito relevante para a interpretação do manifesto *Eztetyka do sonho* que

a coincidência de racional e irracional, de técnica e de possessão, de tonalidades emotivas extremamente frias e extremamente quentes constitui o centro da experiência barroca (PERNIOLA, 2009, p. 148).

A erótica barroca, assim compreendida, está fundada na evidência de que “o homem barroco não é um sujeito no sentido que a filosofia moderna atribui a esse termo. A sua emotividade não provém do interior, de uma interioridade espiritual, mas do exterior, de forças em relação às quais ele é passivo”¹¹⁰. Nessa imagem de uma passividade revolucionária, que não poderia ser confundida com a falta de empenho em uma ação transformadora, parece se definir a assimilação do barroco no cinema moderno de Glauber Rocha. O rompimento com a subjetividade solipsista, ao gosto da filosofia moderna, significa um rompimento com o racionalismo fundamental dessa perspectiva. Ao mesmo tempo, a possessão pode ser destacada como um aspecto determinante da construção dos personagens glauberianos, intervindo na *mise en scène* de seus filmes. A mitologia de Glauber Rocha interpõe, entre o sagrado e o profano, uma linha bastante

¹⁰⁸ Ibidem, p. 149.

¹⁰⁹ PERNIOLA, Mario. *Desgostos*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010, p. 88.

¹¹⁰ Ibidem, p. 151.

tênue na maioria das ocasiões em que esse aspecto pode ser percebido. Um exemplo interessante pode ser extraído do primeiro tratamento do roteiro que daria origem ao filme *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Na sequência 21, Antônio das Mortes, trôpego, aparece conduzido por Cego Júlio no sertão, e uma voz *off* canta os seguintes versos¹¹¹:

*Recuperado da morte
Por milagrosa intervenção
Antônio recomeça
Sua peregrinação
Procurando no desencontro
A justiça pro sertão
A mão vai no fuzil
A cabeça no coração
Dos labirintos da desordem
Vem nascendo a razão* ¹¹²

A imagem barroca do labirinto está presente, assim como a menção a uma desordem que esconde a razão, tortuosamente, de modo que a *cabeça* não pode dominá-la *sem* o coração. Antônio das Mortes está possuído: “a possessão sem participação se torna o plexo indeslindável de forças racionais e irracionais que é necessário para vencer”¹¹³. Desnecessário lembrar que a vitória de Antônio das Mortes em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, embora incompleta pelo fato de que a sua jornada se desdobra para além do espaço alegórico do sertão mostrado pelo filme, não poderia ocorrer se o personagem não estivesse desde sempre em *trânsito*. Apropriando-nos de como Perniola trabalha com esse conceito, parece possível afirmar que o nomadismo de Antônio das Mortes, nos dois filmes em que o personagem aparece, determina o seu aspecto barroco, não apenas acentuado plasticamente pelo claro-escuro, na presença do personagem sempre envolta em penumbra, mas também porque o seu

¹¹¹ De acordo com a segmentação de sequências definida no livro *Roteiros do Terceyro Mundo* (ROCHA, 1985).

¹¹² ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*, p. 174.

¹¹³ PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 43.

itinerário o leva a mover-se do mesmo para o mesmo, segundo a fórmula de Perniola: “A repetição é possível porque é uma liberdade de movimento, um *deslocamento*, um *fluir* da pulsão, porque esta pode separar-se da representação originária e escorrer até outra análoga”¹¹⁴. Uma repetibilidade de motivos que a arte barroca possui como característica, como vimos na análise de *Terra em transe*.

A ritualização da passagem de Antônio das Mortes da condição de matador de cangaceiros para a condição de justiceiro do sertão evidencia também a profusão de mitos que, no cinema de Glauber Rocha, arraigam-se em alguma forma de experiência mística da realidade, em coerência com a proposta de *Eztetyka do sonho*. Ainda de acordo com Mario Perniola, parece-nos possível notar que essa característica do diretor brasileiro “nos guia por um pensamento ritual que pertence à romanidade e ao barroco”, uma vez que “para essa tradição cultural, o rito não é a máscara do poder, mas é o poder, a própria efetividade, antes de tudo porque é pensamento da sociedade sobre si mesma”¹¹⁵. Sem dúvida, à medida que a contemporânea teoria do barroco – o neobarroco filosófico – propõe uma epistemologia, como a do próprio filósofo italiano, encontramos versões diferentes para essa compreensão da efetividade do poder como a figura de uma racionalidade atada ao presente, que não concebe o teatro do mundo como um jogo de verdades e mentiras, aparências enganosas e essências reveladas, como veremos adiante.

3.4. O efeito barroco como alternativa aos efeitos do dispositivo

O trânsito erótico do barroco glauberiano não se encontra apenas nas construções de personagens como Antônio das Mortes, ou mesmo nas regras particulares da sua extensa mitologia, uma vez que, como se vê no manifesto *Eztetyka do sonho*, o lugar do espectador na experiência estética

¹¹⁴ Idem. *Transiti*. Bologna: Cappeli, 1985, p. 22.

¹¹⁵ Idem. *Ligação direta*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 49.

é o ponto principal da perspectiva teórica que o diretor brasileiro defende, colocando em questão a tese de que “o irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário”¹¹⁶. Tendo em vista que a estética do barroco em sua maior parte concebe, na pesquisa da cultura ou do estilo, que as obras são provocadoras de efeitos sobre um público destinado a ser dirigido socialmente – privilegiando, assim, a ação –, é importante perceber a crítica de Glauber Rocha às alternativas realistas de uma estética do cinema aliada ao modelo industrial como um conteúdo implícito do manifesto de 1971: “O essencial é que o estético produza efeitos”¹¹⁷, e tanto melhor se a sua autonomia envolver “magnificência, energia emocional, simulacro, enigma, objeto de culto [...] procura do maravilhoso etc”.¹¹⁸

Claro está que a *desrazão* glauberiana pensa o efeito da estética do sonho como uma ação revolucionária. Cabe ao seu intérprete, se interessado em uma teoria do barroco, contrapor esse elogio da irracionalidade ao tipo de experiência que caracteriza a linha oposta da indústria cultural – isto é, o classicismo antagônico ao moderno barroco da chave surreal-tropicalista-glauberiana.

Se já não faltam autores relacionados nesta pesquisa que apresentam proposições a respeito da experiência do cinema clássico, inclusive do ponto de vista de uma teoria da subjetividade, podemos nos demorar um pouco mais no tema, como que em uma última estação da viagem, naquela teoria que sintetizou a radicalização do discurso contra o classicismo cinematográfico ao considerar o posicionamento do sujeito na experiência com o filme como um assujeitamento ideológico, tratando-se propriamente de um *efeito* produzido pelo aparato cinematográfico – ou, se preferirmos, do dispositivo. Temos, assim, uma antítese anticlássica da *Eztetyka da fome* que, em termos teóricos, nos dá uma imagem ainda melhor de como Glauber Rocha se inseriu no debate da esquerda nos anos 1960, diferenciando-

¹¹⁶ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 251.

¹¹⁷ PERNIOLA, Mario. *Contra a comunicação*. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2006, p. 81.

¹¹⁸ Ibid.

se ao mesmo tempo que conquistava um lugar nos eixos principais de produção e exibição do cinema moderno no mundo.

O teórico e escritor francês Jean-Louis Baudry foi responsável pela formulação da teoria do dispositivo em meados dos anos 1960 e 1970. Nessa conjuntura, Baudry compareceu como um tradutor teórico relevante do espírito destrutivo do Grupo Dziga Vertov, e sua lembrança reforça o contraponto glauberiano que objeta ao projeto político radical de Godard e Gorin a alternativa de um cinema do futuro – ideogramático, como sabemos, cujo lastro autoral, no caso de Glauber, prestou-se à resignificação do barroco. A teoria do dispositivo, por intermédio das intervenções teóricas de Baudry, alcançou por alguns anos o *status* de paradigma do desconstrucionismo estético no cinema, refletindo a influência das lutas culturais da esquerda pós-68.

O que chamamos até aqui de realismo cinematográfico – inclusive em André Bazin – é pensado por Baudry como um mecanismo de cooptação que constitui estruturalmente o processo cinematográfico. Por um lado, Baudry corrobora o entendimento realista sobre a especial proximidade entre imagem e realidade que a técnica de registro viabiliza. Por outro, ele promove um afastamento do conteúdo da imagem e dos diferentes resultados do uso da câmera (mais realistas ou menos realistas) que o emprego da técnica poderia originar. Assim configurada, a estrutura do cinema ganha o aspecto de uma aparelhagem ou dispositivo que opera desde a filmagem até a exibição da obra na sala escura. O efeito ideológico não vem do vínculo entre a imagem que se forma na película e o mundo físico que emite a luz, como em Bazin, mas sim da orquestração de ações que antecipam e realizam o uso das imagens, direcionado invariavelmente para a representação. A consciência do espectador, para Baudry, acaba revelando-se apenas um momento deste processo.

No ensaio publicado na revista *Cinéthique*, número 7/8 de 1970, e depois reunido a outros textos e entrevistas no livro *L'effet cinéma*, de 1978, Baudry se refere aos *Effets idéologiques produits par l'appareil de base* (*Efeitos produzidos pelo aparelho básico*), indicando a eficácia do

dispositivo e a sua necessidade na experiência subjetiva do público de cinema. Inserido na tendência da crítica francesa que procurava fundamentos teóricos na semiologia e na psicanálise da época – inclusive, *L'effet cinéma* é dedicado a Christian Metz –, Baudry observa as predisposições da *psique* e do comportamento ótico dos indivíduos para se adaptarem às exigências do *appareil de base*. O método não apenas lança o conceito de dispositivo na discussão da consciência, da subjetividade ou do onírico que aparecem em Glauber Rocha, como também dialoga com o ensejo de Freud em *Interpretação dos sonhos*¹¹⁹. Embora a premissa do inconsciente e da constituição da subjetividade na experiência do cinema seja comum a Baudry e a Glauber Rocha, é notória a distinção das duas teorias quanto ao mesmo problema que motivou o debate acerca da posição da teoria crítica frente aos filmes: poderia o cinema *não ser* um meio positivador da ideologia?

Para responder a essa pergunta – negativamente –, Baudry faz uso do conceito de sujeito prendendo-se à concepção moderna do termo, o que pode nos levar outra vez ao encontro da filosofia cartesiana – agora embaçados pela compreensão de Perniola sobre como o barroco rompe com essa forma de subjetividade. A partir da possibilidade da observação ótica do espaço, a ciência moderna teria descentralizado a percepção humanista do universo. Ao mesmo tempo, ela teria estabelecido um *recentramento* da função-sujeito em torno da faculdade visual. As consequências disso para as artes podem ser reconhecidas, para Baudry, na adoção da *perspectiva artificialis*:

O aparelho ótico, a câmera escura, servirá no mesmo período histórico para elaborar na produção pictórica um novo modo de representação, a *perspectiva artificialis*, que terá como efeito um recentramento, ou pelo menos um deslocamento [*déplacement*] do centro, desde então fixando-se no olho, quer

¹¹⁹ Nessa obra muito conhecida, Freud compara o psiquismo a um modelo ótico, isto é, a um tipo de microscópio ou aparelho fotográfico. Ainda que os motivos da metáfora freudiana não sejam os mesmos de quando a empregamos para falar de cinema e ideologia – em Freud, ela explicava o mecanismo gerador dos sonhos, ainda mais próximo de algo como um bloco mágico –, Baudry nota que a ideia de um modelo ótico é tributária da tradição formadora da ciência ocidental, surgida concomitantemente a uma série de mecanismos de investigação visual usados pela ciência.

dizer, assegurando o posicionamento do “sujeito” como foco ativo e origem do sentido (BAUDRY, 1978, p. 13).

Desse modo, as críticas às imperfeições dos aparelhos óticos geralmente teriam como pressuposto, desde o seu surgimento, as próprias condições que lhe davam origem. Se a profundidade de campo é questionada por seus limites enquanto técnica de representação, por exemplo, “o próprio conceito não chama uma concepção particular de realidade por meio da qual tal limitação é inexistente”¹²⁰. Que a análise dos filmes se preocupe tanto com a influência e os efeitos oriundos do campo de significação [*champ du signifié*], ou seja, do conteúdo das imagens, e não da forma do aparelho, é um fenômeno que Baudry considera digno de desconfiança, uma vez que o poder de intervenção dos filmes na maneira como os homens modernos vivem e se relacionam é muito mais intenso e efetivo na forma que no conteúdo. Trata-se de esquematizar o dispositivo, diminuindo drasticamente o papel dos conteúdos possíveis da imagem na construção da impressão de realidade no cinema. Mesmo que o emprego de diferentes lentes na câmera de filmar leve a uma variação da profundidade de campo,

é a construção perspectivista do Renascimento que está na origem do modelo; e o recurso a múltiplas objetivas, quando não é predito por considerações técnicas que visam restabelecer um campo de perspectiva habitual (tomadas gerais de espaços limitados ou amplos em que é necessário abrir ou fechar o campo), não elimina a perspectiva, mas sim lhe atribui um papel normativo de referência (BAUDRY, 1978, p. 16).

Entre os gregos, ressalta Baudry, havia uma concepção do espaço descontínuo e heterogêneo, sedimentado como uma infinidade de átomos a que a visão comum não poderia ter acesso. No Renascimento, por sua vez, um autor como Nicolau de Cusa abordaria o espaço como uma relação constante entre elementos vizinhos, mas distanciados e separados da fonte

¹²⁰ BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1978, p. 14.

da vida (Deus). Enquanto os gregos oferecem um legado de artes visuais em que prevalece a pluriperspectiva, a multiplicidade de pontos de vista válidos e usuais que os artistas podem assumir em suas obras, a pintura renascentista formata um espaço *centrado* que restringe a cena, levando-a a orbitar um centro de visão que se confunde com o próprio olho. Todo desvio em relação àquilo que Danto denominou de equivalência ótica, no cinema, ocorreria em virtude da perspectiva assimilada enquanto formação natural da *diégesis*, do espaço simulado que desponta, enfim, como ideologia. Como nas lições de Alberti, “devemos saber que o ponto é um sinal que não podemos dividir em partes”¹²¹, o que repercute o atomismo grego, projetando Demócrito e Aristóteles no estudo da pintura, mas, por outro lado, determinando o que pertence ou não ao domínio figurativo a partir de noções físicas e práticas de superfície e visualidade:

Chamo aqui sinal qualquer coisa que esteja na superfície, de modo que o olho possa vê-la. As coisas que não podemos ver, ninguém negará que elas não pertencem ao pintor. O pintor só se esforça por representar aquilo que vê (ALBERTI, 2009, p. 72).

Para Baudry, portanto, a ideologia é um efeito inerente à perspectiva. A visão monocular, sustentada no princípio do ponto fixo, estabelece a posição-sujeito como *locus* da consciência da experiência com o filme. “A construção ótica aparece, bem como a projeção de uma ‘imagem virtual’, a partir da qual ela cria uma realidade alucinatória”¹²². Essa alucinação é metáfora e metonímia da inclinação humana para o transcendente, já que a imagem virtual preenche uma fenda ontológica do sentido, isto é, dá vazão a um âmbito desconhecido que a visão acessa orientando-se pelos pontos de fuga. “Por trás do que o filme mostra, não é a existência dos átomos que somos levados a procurar, mas sobretudo a existência de um além dos fenômenos, de uma alma ou qualquer outro espírito”, escreve

¹²¹ ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Campinas (SP): Editora da Unicamp, p. 72.

¹²² BAUDRY, Jean-Louis, op. cit., p. 17.

Bazin, lembrado por Baudry¹²³, que o critica. Se o sujeito se reconhece como parte de um todo, no cinema, não seria em decorrência de qualquer ligação com o absoluto, mas sim da necessidade de absolutizar uma determinada forma de autorreconhecimento como a normalização da inscrição do indivíduo na sociedade moderna.

Pode-se colocar em questão, aqui, a ideia glauberiana de arte revolucionária como crítica da razão moderna, pois esta é também o alvo explícito das conjecturas baudryanas. Pelo menos nesse sentido, a teoria do dispositivo e a estética do sonho caminham juntas, separando-se assim que o postulado da possessão, por Glauber, insinua o potencial onírico do cinema como a alternativa irracionalista que, em vez de ideologicamente orientada, garante que a experiência libertadora não seja cooptada por alguma intervenção externa: “As revoluções fracassam quando a possessão não é total, quando o homem rebelde não se libera completamente da razão repressiva, quando os signos da luta não se produzem a um nível de emoção estimulante e reveladora”¹²⁴.

Duas coisas merecem ser ressaltadas nessa frase de *Eztetyka do sonho* em confronto com as proposições de Baudry. Por um lado, Glauber acentua a relação entre a possessão e uma forma de estímulo emocional que parece se apresentar como a chave certa para o deciframento dos seus filmes daquela década, indicando que a irracionalidade do misticismo é rejeitada pela razão “burguesa”¹²⁵ ou “dominadora”¹²⁶ – e não por qualquer razão – em virtude de sua força política, ou seja, a sua forma estética intrinsecamente voltada para a organização dos homens, inspirados por uma mágica ou um feitiço, contra uma realidade “absurda”¹²⁷. Nesse sentido, a mitologia glauberiana leva consigo algo da natureza enigmática de Apolo, mito grego que Perniola relaciona à sensibilidade barroca como “o

¹²³ Ibid. Baudry não menciona a fonte desse trecho parafraseado de Bazin.

¹²⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 250.

¹²⁵ Ibid.

¹²⁶ Ibid.

¹²⁷ Ibidem, p. 251.

ponto de encontro entre a razão e o delírio, entra a sabedoria, o equilíbrio, o autocontrole de uma parte e o irracional, a possessão, o transe de outra”¹²⁸.

Por outro lado, o discreto bazinianismo de Glauber se impõe na ideia de que essa mesma emoção estimulante é reveladora, e que essa revelação é mais revolucionária – verdadeiramente revolucionária – que a tomada do poder. Provavelmente, Glauber se inspira, aqui, em um conhecido refrão do maio de 1968¹²⁹, apropriando-se como sempre: “A tomada política de poder não implica o êxito revolucionário”¹³⁰, já que a revolução se efetiva apenas como uma “mágica”¹³¹, ou seja, “o imprevisto dentro da razão dominadora”¹³². O elogio ao aspecto revelatório do cinema, assim, não está mais vinculado a uma realidade que a imagem vem a indicar como verdadeira em oposição a uma falsa imagem forjada ideologicamente pelo filme médio da indústria cultural. Muda-se o entendimento do espectador, muda-se também o entendimento acerca do impacto que o filme pode provocar na subjetividade.

O imprevisto é o detalhe que singulariza a posição de Glauber no debate. Assim como Adorno observava na alardeada falta de jeito dos modernos cineastas alemães a chance de uma melhoria qualitativa do cinema, Glauber parece compreender que essa chance se verifica na imprevisibilidade do mito e da irracionalidade, pois eles rescindem a lógica produtiva da indústria cultural a partir de dentro.

Esse não é, contudo, o caso de Baudry. O discurso da revelação e do imprevisto, se de fato originado em Bazin, não resiste na teoria do dispositivo ao ataque contra toda forma de representação. Do ponto de vista da semio-psicanálise baudryana, o realismo de Bazin é antes de tudo uma

¹²⁸ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 37.

¹²⁹ Trata-se da ideia de fazer política, e até mesmo mudar o mundo, sem precisar de tomar o poder.

¹³⁰ ROCHA, Glauber, op. cit., p. 250.

¹³¹ *Ibidem*, p. 251.

¹³² *Ibid.*

expressão de idealismo¹³³ que se deixou seduzir pela transcendência da perspectiva que a imagem fotográfica e suas derivações realizam com admirável automatismo – e são vários os exemplos dessa sedução, como vimos na análise de *Ontologia da imagem fotográfica*. O surgimento do movimento, quando da invenção do cinematógrafo, não teria a ver com a realização do desejo de um duplo e a superação do imobilismo renascentista pela forma barroca, mas sim com a condução ideológica da subjetividade na rede de sentidos e formas de consciência que o cinema propicia.

Poder reconstituir o movimento não é mais que um aspecto parcial, elementar, de um movimento mais geral. Apreender o movimento é fazer-se movimento; seguir uma trajetória é devir como trajetória; captar uma direção é poder escolher uma; determinar um sentido é dar-se um sentido (BAUDRY, 1978, p. 20).

O mundo não se constitui *através* do olho-sujeito. O mundo se constitui *para* o olho-sujeito. Este olhar suposto pela *perspectiva artificialis* é o representante da transcendência que não pode tomar a si mesma como objeto, já que dependente do ajuste às suas próprias condições de possibilidade – o que o movimento apenas confirma. A tela é como um espelho para Baudry, que aplica Lacan à teoria do cinema: “Nenhuma circulação, troca ou transfusão com o exterior. Projeção e reflexão se produzem num espaço fechado, e aqueles que nele se mantêm, sabendo-o ou não, ficam acorrentados, capturados, captados”¹³⁴. O espelho é uma superfície que reflete, quadrada, limitada, circunscrita – e se não fosse assim, se a tela não tivesse limites, ela deixaria de ser a superfície de um espelho¹³⁵. O grande

¹³³ Contestação comum a Bazin, ela é sustentada pelo próprio Glauber Rocha em ocasiões de reafirmação de vínculos com o materialismo de Eisenstein.

¹³⁴ BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet cinéma*, p. 23.

¹³⁵ Em Lacan, a fase do espelho é a etapa do desenvolvimento infantil em que a criança organiza a unidade do próprio corpo e se dá conta do *self*, no mínimo como um esboço inicial, uma primeira forma imaginária de si mesmo. Ela requer duas condições: a falta de maturidade da faculdade motora e a maturidade precoce da faculdade visual. De acordo com Baudry, o aparelho reproduz as condições da fase do espelho, privando os espectadores da capacidade motriz e ressaltando a especularização. Como a imagem refletida já não é a do próprio corpo, mas sim a de um mundo que possui sentido e pode ser reconhecido em sua consistência interna, tona-se necessária a distinção de dois

paradoxo da tela-espelho que irradia a imagem cinematográfica é, portanto, a abertura finita para o infinito, preservando a ambiguidade de nunca se tratar da própria realidade, mas sim de algo que “vem de trás da cabeça do espectador”¹³⁶. Assim como na metáfora usada por Vilém Flusser ao escrever sobre o cinema¹³⁷, Baudry nota que o ato de se levantar no meio da sessão e olhar para trás envolve a frustração e o absurdo: pode-se ver apenas o feixe de luz de uma fonte que está, ela própria, invisível.

A disposição dos diferentes elementos – projetor, sala escura, tela – além de reproduzir de maneira muito impressionante a *mise en scène* da caverna, palco exemplar de toda transcendência e modelo tipológico do idealismo, reconstrói o dispositivo necessário ao disparo da fase do espelho descoberta por Lacan (BAUDRY, 1978, p. 23).

Por um lado, a imagem projetada dos personagens, que assumem o papel de focos de identificação secundária, gera um movimento instável entre o *self* e o objeto da projeção. O primeiro pede constantemente para ser novamente apreendido – o que se dá, enfim, na pacificação exemplar do desfecho de uma narrativa clássica. Por outro lado, há a identificação que melhor aponta o que queremos ressaltar em Baudry: a aparição do sujeito transcendental, decorrente da substituição da subjetividade pela câmera, de modo que o que leva à identificação não é, de fato, o *espetáculo*, e sim “aquilo que não é visível, mas faz ver, faz ver a partir do mesmo movimento que o anima”¹³⁸. Desse modo, “o mecanismo ideológico em ação no cinema parece se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito”¹³⁹. Em *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, Baudry reitera essa ideia central do texto de 1977:

níveis em que o contato do sujeito com a tela-espelho consoma o paralelismo da situação-cinema com a experiência das crianças, entre os seis e oito meses de vida, na teoria de Lacan.

¹³⁶ BAUDRY, Jean-Louis, op. cit., p. 23.

¹³⁷ Cf. FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 84.

¹³⁸ BAUDRY, op. cit., p. 25.

¹³⁹ Ibid.

O cinema constitui de fato um aparelho de simulação. [...] Mas, a partir da visão positiva da racionalidade científica que dominava quando de sua invenção, nós nos interessamos pela simulação do real contida na imagem em movimento junto aos efeitos surpreendentes que podemos obter dela, sem questionarmos sobre o fato de que a aparelhagem cinematográfica estava antes dirigida ao sujeito, e que a simulação, antes de concerner à reprodução do real, poderia se aplicar aos *estados* ou aos *efeitos-sujeitos* (BAUDRY, 1978, p. 43).

Embora Baudry aborde claramente as características de linguagem cinematográfica da produção clássica, sua teoria vai contra toda possibilidade de construção do discurso fílmico que se pretenda externa ao propósito ideológico do aparelho de base – simplesmente porque não é possível ficar do lado de fora. O sujeito e o sentido exigem a identificação com a câmera – sendo o sujeito um fruto da constituição do próprio sentido, do perceber-se como consciência, ao modo de Descartes. Se o filme é a realização final da perspectiva dos aparelhos óticos que a ciência moderna fez evoluir desde os instrumentos de conhecimento do mundo, embutindo-a nas imagens mecânicas da fotografia e da câmera de filmar – elas próprias oriundas de experimentos científicos –, acreditamos que convém matizar a posição de Baudry de acordo com a evolução das teorias do cinema pós-paradigma do dispositivo. Entre outros textos de filosofia do filme, a *Eztetyka do sonho* de Glauber Rocha parece demonstrar que a experiência teorizada por Baudry é antes de tudo a de uma manifestação particular da experiência cinematográfica – passível de atualizações, e por isso continuada, mas não absoluta – que Ismail Xavier descreve do seguinte modo:

Há um cinema (o clássico e suas atualizações) que explora a potência de simulação do dispositivo, dando ensejo a que o espectador se veja diante do espetáculo como um sujeito soberano a quem o mundo se oferece para a percepção e o conhecimento em condições ideais, de modo a compor a relação sujeito-objeto nos moldes cartesianos, ou seja, segundo uma noção de sujeito consolidada dentro da tradição burguesa (XAVIER, 2005b, p. 175)

A bem da verdade, a teoria francesa, e não somente Bazin, soube incorporar como nenhuma outra essa concepção de subjetividade em sua reflexão estética. Lembrado por Baudry, Jean Mitry já vinculava, em seu *Esthétique et psychologie du cinéma*, de 1963, as operações psicológicas do espectador à necessidade de conter a natural descontinuidade do material bruto filmado – firmando, assim, a tranquila condução do sujeito que dissipa a autorreflexividade do cinema moderno. Até mesmo Bazin comparece em *Esthétique* para, segundo Mitry, assinalar a continuidade como uma tarefa do filme bem-sucedido, cuja importância está na determinação do sentido. Uma tarefa que, a partir do esforço dos que formaram a linguagem do cinema narrativo, teria substituído a condição fenomenológica de um sujeito-em-situação no mundo por um sujeito que recebe este mundo *na* situação ilusória do cinema:

Na maioria das vezes, na percepção normal, nós não estamos cientes da fragmentação [da realidade] porque ela chega até nós por meio da nossa situação no mundo. No cinema, por outro lado, ela chega para nós do exterior: é o diretor orientando, em nosso nome, as variações da atenção, decodificando a realidade para nós (MITRY, 2000, p. 161).

Curiosamente, no contexto francês dos anos 1960, a análise de Mitry antecipa algumas das teses centrais que os autores do cognitivismo norte-americano retomariam nos anos 1990, mas com o objetivo de *criticar* a teoria do dispositivo. “A expectativa no cinema é baseada inteiramente em padrões experimentados antes na realidade ou na sua percepção fílmica”¹⁴⁰, podemos ler em *Esthétique et psychologie du cinéma*. Toda expectativa da *psique* seria ancorada em experiências prévias, corroborando a necessidade de o filme elaborar um padrão de linguagem que oriente confortavelmente o espectador. “A expectativa no filme pode ser reduzida à compreensão de uma série de relações por meio de simples assimilação, associações que permanecem incompletas até que o

¹⁴⁰ MITRY, Jean, *The aesthetics and psychology of the cinema*. Indianapolis: Indiana University Press, 2000, p. 166.

desenvolvimento da ação as confirme ou negue”¹⁴¹. Algo muito aproximado, em pontos centrais, do que Bordwell descreveria como sendo uma característica fundamental do estilo clássico: incumbir a narração de fazer “do mundo da fábula um constructo internamente consistente”¹⁴². A aproximação é ainda mais interessante quando lemos, neste mesmo artigo de Bordwell sobre a narratividade, que

a onipresença clássica transforma o esquema cognitivo a que chamamos de a *câmera* em um observador invisível *ideal*, liberado das contingências de tempo e espaço, mas então discretamente confinado em si mesmo para codificar padrões em favor da inteligibilidade da história (BORDWELL, 1986, p. 24).

Mas essa aproximação pontual, obviamente, é limitada pelas diferenças entre as duas correntes de pensamento – a crítica francesa de Baudry e a linha cognitivista de Bordwell. Os dois autores não possuem uma mesma visada sobre como a consciência é abarcada pelo dispositivo cinematográfico. Sem o conceito de ideologia, a consciência aparece nas análises de David Bordwell como eminentemente ativa e possivelmente seletiva, mesmo se submetida às tentativas de direcionamento pelo conteúdo – pelos acontecimentos mostrados –, ou pela organização dos estímulos que partem dos objetos e pessoas filmadas. Por sua vez, Baudry ressalta o abarcamento do sujeito como uma consequência que lhe impõe o processo de espectadorialidade como uma adaptação, um exercício da *psique* para o alinhamento ao tipo de individualidade que caracteriza a sociedade moderna – uma ação que se dá, assim, na conformação ao aparelho¹⁴³.

Embora não acreditemos que a perspectiva cognitivista norte-americana seja pouco importante – muito pelo contrário, ela parece de fato indicar o futuro da pesquisa em cinema na universidade atual –, o contexto

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*, p. 24.

¹⁴³ Francesco Casetti (Indianapolis: Indianapolis University Press, 1998) questiona a teoria do dispositivo a partir de uma perspectiva semiótica muito contundente quanto aos problemas da afirmação de que o dispositivo é responsável por um posicionamento subjetivo.

do cinema moderno com o qual estamos trabalhando foi amplamente impactado pela discussão da ideologia. Nela, a estética do sonho interpõe as alegorias de Glauber Rocha como uma alternativa que não chancela nem rejeita a relação entre a câmera e a subjetividade, uma vez que, não optando pela consciência – a razão – se faz irracionalidade e feitoço, como que desvirtuando o *modus operandi* do dispositivo.

Na teoria de Baudry, sem alternativa frente à crítica dos seus principais fundamentos, restaria ao cinema ser combatido – e eliminado. Um combate que o cinema moderno de esquerda não desejaria efetuar completamente contra o filme clássico dominante, uma vez que as suas rupturas nem sempre – na verdade, quase nunca – pretendiam incorrer na desconstrução do aparato e do ilusionismo¹⁴⁴. Na *politique des auteurs*, no elogio de Adorno aos jovens cineastas ou na apropriação glauberiana desses afluxos, a causa central está ligada à possibilidade de uma emancipação no interior do dispositivo, no sentido de uma liberação da expressividade contra as convenções impostas pelas demandas industriais. A teoria de Baudry está por trás da encruzilhada alegórica de *Le vent d'est*, bem como da fala de Godard que Glauber Rocha rebateu em suas memórias, já que destruir a representação não poderia ser o caminho do cinema político do Terceiro Mundo.

¹⁴⁴ Cf. BORDWELL, David. *The art cinema as a mode of film practice*. In: BRAUDY, Leon; COHEN, Marshall (Orgs.). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1999, p. 722, *passim*.

Mitos glauberianos

4.1. A simulação do Brasil

A proposta do Grupo Dziga Vertov de colocar o cinema *in totum* contra a parede, questionada por Glauber como uma solução inadequada no contexto ideológico do Terceiro Mundo, levou-nos ao encontro da teoria do dispositivo, de modo a constatar que a presença do barroco no discurso de Glauber Rocha foi responsável por diferenciar a sua perspectiva em relação aos colegas europeus. Esse problema nos conduz agora a uma filosofia bastante diversa sobre a experiência contemporânea com as imagens. Ela recusa qualidades miméticas à fotografia e ao cinema, problematizando a relação entre significante e significado, homem e mundo, representação e representado. Não se trata de duvidar do impacto do surgimento da fotografia, e tampouco da hipótese de que o cinema leva consigo os elementos que originaram esse impacto, mas sim de interpretar as imagens fotográfica e cinematográfica de maneira que a concepção clássica da representação se torna, no mínimo, insuficiente para explicar os fenômenos estéticos e sociais do presente – seja quando ela é defendida pelo cinema clássico, seja quando ela é atacada, como na teoria de Baudry.

Essa é a contribuição do barroco à discussão sobre o cinema e a indústria cultural que perpassa a classificação de Glauber Rocha como um barroquista, como pretendemos mostrar: questiona-se a representação, mas não de modo a anulá-la como possibilidade, assim como a experiência clássica da contemplação não é anulada pela ludicidade dos estímulos intelectuais da agudeza, que na verdade a reposicionam como apenas uma

das alternativas da arte, e não necessariamente aquela que melhor significa o real: “O artista do barroco não se aliena ao jogar, porquanto o jogo se torna o seu instrumento de rebeldia, de libertação, de afirmação perante a realidade que quer sufocá-lo e anular, pela pressão histórica, a sua plenitude de ser no mundo”¹. A *mimesis* dá lugar à simulação, a cópia dá lugar ao simulacro, porque essa é a conversão íntima do discurso ao paradigma do jogo. “A cópia é uma imagem dotada de semelhança, o simulacro, uma imagem sem semelhança”², descreve Deleuze. Nesse passo, supera-se a ideia de uma revelação da realidade – ao modo de Bazin – para se afirmar a alternativa possível de que a experiência inventiva do simulacro promove a liberação, comentada acima por Affonso Ávila, e mencionada como um objetivo por Glauber Rocha na elaboração da estética do sonho.

O anticlassicismo da simulação, para Sarduy, pode inclusive se reconhecer na religiosidade do Oriente, contraposto ao paradigma mimético, uma vez que “encontramos, no centro das grandes teogonias – budismo, taoísmo –, não uma presença plena, Deus, homem, logos, senão *uma vacuidade germinadora cuja metáfora e simulação é a realidade visível*, e cuja vivência e compreensão verdadeiras são a liberação”³. Tal é a ideia de um efeito que a arte deve produzir, não como um efeito ideológico do dispositivo, mas sim como uma subversiva intensidade que capta a superfície no teatro das aparências, a tal ponto que “a ostentação do seu gasto em vão representa um desafio para as múltiplas ideologias do econômico”⁴. A criticidade do barroco estaria, assim, em seu excesso esbanjador, em sua falta de compromisso com aquela razão instrumentalizada que Glauber Rocha contestou em *Eztetyka do sonho*, percebendo-a paternalista e colonizadora. A ideia mesmo de simulação

¹ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*, p. 35.

² DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*, p. 273.

³ SARDUY, Severo. *La simulación*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organización de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999, p. 1271.

⁴ *Ibid.*

fornece essa gratuidade perdulária que, em vez de copiar, conclama para a ação os “adeptos da exibição e do jogo”⁵:

A mariposa convertida em folha, o homem convertido em mulher, mas também a anamorfose e o *trompe-l'oeil*, não copiam, não se definem e justificam a partir das proporções verdadeiras, mas sim produzem, utilizando a posição do observador, incluindo-o na impostura, na verossimilhança do modelo, e se incorporam de sua aparência, como em um ato de predação, simulando-o (SARDUY, 1999, p. 1271).

Na citação acima, Sarduy reúne os elementos discutidos teoricamente na tradição do pensamento barroco: o realismo, a representação, o espectador e, como proposição mais específica da contemporaneidade, o simulacro. Com efeito, encontramos em *La simulación*, particularmente no conceito de anamorfose, argumentos que diferenciam o anticlassicismo neobarroco do autor cubano daquele que caracteriza a crítica da representação de Jean-Louis Baudry. Por um lado, o discurso estético se desloca da *perspectiva artificialis* de Alberti. Por outro, aproxima-se decididamente do alegorismo. Também aqui se trata de pensar a subjetividade envolvida no processo de significação do real, a começar pela análise do procedimento de leitura do texto ou imagem anamórficos, indicadora do lugar do sujeito.

“Na operação precisa de uma leitura barroca da anamorfose, um primeiro movimento assimila o efeito ao real da imagem difusa e quebrada”⁶, escreve Sarduy, tendo em conta a divisão desse processo em duas partes. “Mas um segundo gesto, propriamente barroco e crítico da figuração, de afastamento e especificação do objeto, o desassimila ao real”⁷. De fato, a *mímesis* é incorporada em um processo que a ultrapassa até atribuir ao simulacro uma distinção que o torna independente, do ponto de vista ontológico, de toda referência na realidade. “Essa redução ao seu próprio

⁵ Ibid.

⁶ Ibidem, p. 1275.

⁷ Ibid.

mecanismo técnico, à teatralidade da simulação, é a verdade barroca da anamorfose”⁸. O distanciamento de compreensões como a de Baudry é ainda mais explícito quando o aspecto mágico que Glauber atribui à arte revolucionária, como vimos, reaparece no discurso de Sarduy sobre a desconstrução da *perspectiva artificialis*:

Se a perspectiva se apresenta, desde Alberti, como uma racionalização do olhar, como a *costruzione legittima* de sua hierarquização das figuras no espaço, bem como a realidade objetiva de seu funcionamento, a anamorfose, perspectiva secreta, funcionamento marginal e perverso dessa legitimidade, associa-se desde a sua invenção com as ciências ocultas, o hermético e a magia (SARDUY, 1999, p. 1277).

Enquanto a *perspectiva artificialis* funciona, desde o seu surgimento, como um relógio, zelando pela “poesia imediatamente legível e sem figuras, pela reconstituição nítida”⁹, a anamorfose “se apresenta como uma opacidade fundamental que reconstitui, no deslocamento do sujeito por ela implicado, a trajetória mental da alegoria”¹⁰.

Como já era perceptível, Sarduy e Benjamin se conectam, ambos pensando o barroco como o abandono da perspectiva direta e frontal do estilo clássico em favor de um posicionamento oblíquo da trajetória mental do observador – bem ao gosto de uma retórica elíptica barroca. Que o cinema possa exercer essa estética opaca e oblíqua é uma matéria que abordamos já na menção de Sarduy às condensações diacrônicas de Glauber Rocha, o que está longe de esgotar o assunto, haja vista, por exemplo, que o autor cubano remete o leitor mais de uma vez às obras de Andy Warhol, tanto as plásticas como cinematográficas, para nomeá-lo como artista responsável por “eliminar a representação, a noção mesmo de plano, no que implica o resíduo hierárquico e conceitual da perspectiva”¹¹. A consubstanciação

⁸ Ibid.

⁹ Ibidem, p. 1277.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibidem, p. 1278.

entre barroco e modernidade incluiria, portanto, a *pop art* como um de seus grandes momentos contemporâneos – hipótese que, dada a importância de Warhol na teoria da pós-história de Danto, parece chancelar certa afinidade entre a pesquisa do filósofo norte-americano e a teoria do neobarroco.

Gostaríamos, porém, de desenvolver melhor um aspecto ainda não muito observado pelos estudos do barroco no Brasil, pelo menos na chave de leitura que se consagrou por meio da historiografia tradicional ou mesmo da ascensão do conceito nos anos 1960 e 1970 com a teoria literária. Ainda que nestes dois casos se possa identificar uma reflexão ativa sobre as muitas possibilidades de emprego do conceito, incorporando as referências de diferentes campos teóricos sobre a arte e a sociedade, a apreciação de um vínculo entre cultura e forma artística barrocas, no sentido de Omar Calabrese, tende a não considerar a fundo a hipótese de que o conceito de simulacro possa deter um potencial explicativo para as transformações culturais vivenciadas pelo Brasil moderno. Assim, é relativamente comum encontrar definições enciclopédicas como a de que “o coroamento do Barroco luso-brasileiro não poderia ser visto no Brasil como arte bastarda ou espúria, muito menos decadente, pois ela é nossa verdadeira raiz nacional”¹², indicando que a ausência de um classicismo *stricto sensu* teria marcado a originalidade brasileira com o signo do barroco. A mesma interpretação é corrente também a respeito de Glauber Rocha e do lugar que o cineasta ocuparia na cultura do país, como se pode ler na avaliação de Alexei Bueno:

Sempre muito se falou do temperamento pletórico, vulcânico, barroco de Glauber Rocha, o que é absolutamente verdade, assim como é verdade que tal temperamento estético não se limitaria às raias estreitas do realismo. O que é importante ressaltar é que barroca e pletórica é também a parte talvez mais alta da arte brasileira (BUENO, 2003, p. 47).

¹² CARPEAUX, Otto-Maria; MORAIS, Frederico G. *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1981, p. 1210.

Interessa averiguar, com a aproximação entre os conceitos de simulacro, mito e alegoria nos filmes de Glauber Rocha, até que ponto essa leitura da parte alta da cultura brasileira – que nos parece acertada – pode abrigar uma filosofia da imagem barroca que sustente o simulacro no âmago das interpretações dos fenômenos culturais. O caráter filosófico deste tema, que transcende (mas não oculta) a preocupação mais estrita com o barroco enquanto manifestação de um estilo, é indicado já na reflexão de Mario Perniola sobre o pensamento ritual como um pensamento da sociedade sobre si mesma, que promove a abertura da tradição filosófica ocidental – o arcabouço da mitologia grega incluído – para a complexa e enigmática condição da sociedade contemporânea, tornada

politeísta e pagã não porque haja possibilidade de escolha entre tantas mercadorias, tantos partidos e tantos estilos de vida, mas porque cada mercadoria, partido e estilo de vida que queira se apresentar como vitorioso tende a assimilar e a conter inclusive as características de todas as outras mercadorias, de todos os outros partidos, de todos os outros estilos de vida concorrentes, a ponto de se tornar tão rico e tão pobre de determinações quanto os deuses do paganismo (PERNIOLA, 2009, p. 94).

Nesse contexto, o sincretismo de Glauber Rocha, expressão de um sincretismo brasileiro que o cineasta assumiu em seu fazer artístico, remonta à hipótese levantada por Perniola, falando em terceira pessoa e na condição de filósofo europeu, de que “talvez o nosso futuro esteja no ponto de confluência entre os aspectos mais desprezados e removidos de nossa tradição e as culturas extraeuropeias”¹³. Acreditamos que, ao cogitar uma filosofia dessa natureza, Perniola exemplifica a razão pela qual se justifica o paralelismo entre a nossa época e a época do barroco. “Estamos vivendo uma transição entre duas mentalidades, comparável à que se verificou no século XVI”¹⁴, sentencia Sérgio Paulo Rouanet, a fim de demonstrar que eventos do passado recente, como a crença revolucionária na possibilidade

¹³ PERNIOLA, Mario. *Ligação direta*, p. 50.

¹⁴ ROUANET, Sérgio Paulo. *O barroco ontem e hoje*, p. 14.

de transformar o mundo ou “a grande explosão orgiástica do maio de 1968”¹⁵, evocam “certas semelhanças com a sensação de confiança e otimismo que caracterizou a Renascença”¹⁶, bem como a frustração com os resultados desses empreendimentos mergulha a contemporaneidade “no fim de todas essas ilusões, num estado de espírito que não deixa de ter semelhanças com a grande melancolia que se abateu sobre a Europa no período pré-renascentista”¹⁷.

Mais particularmente no que toca às consequências desse processo para a filosofia – o pensamento ritual que vai ao encontro de um outro que a história do Ocidente não teria acolhido em sua singularidade –, cabe observar que “estamos experimentando uma segunda vaga de globalização, comparável à que se deu nos séculos XVI e XVII”¹⁸. Numa leitura possível, Rouanet faz coro com a ideia de que esse segundo estado de globalização pode ser reconhecido como a universalização da indústria cultural, o que, a nosso ver, reforça o sentido do engajamento de Glauber Rocha em um barroquismo com o sinal trocado que confrontasse o modelo de indústria cultural em implantação no Brasil:

O substrato de ambas foi um movimento de mundialização do capitalismo, com a diferença de que se tratava, no primeiro caso, do capitalismo mercantil, relativamente inibido em sua difusão por uma doutrina mercantilista que compartimentalizava os mercados e aplicava controles protecionistas, e no segundo caso, de um capitalismo pós-nacional e neoliberal que segue, sem inibições, a tendência globalizadora intrínseca ao capitalismo. Pois bem, creio que o Barroco foi a cultura universal correspondente à primeira globalização, e a nossa é a cultura universal correspondente à segunda globalização. Na primeira, a cultura se irradiava de Roma, Madri e Versalhes, e, hoje, a partir de modelos que emanam de Nova York ou Hollywood (ROUANET, 2004, p. 15).

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Ibidem, p. 14-5.

¹⁸ Ibidem, p. 16.

Considerar todos esses dados a partir do conceito de simulacro exigiria a sua apreensão como um conceito alusivo à atualidade social. Não parece haver um melhor caminho para amarrar a discussão encadeada pelas referências levantadas até aqui do que este, e isso vale também para a consideração das opções de Glauber Rocha como artista – isto é, suas posições estéticas e a expressão delas em sua obra.

Entender a natureza particular de uma sociedade do simulacro, se esta é a sociedade que contemporaneamente se faz desde a abertura barroca da história para uma contribuição latino-americana, significa compreender o motivo pelo qual Vilém Flusser avaliou que “no Brasil se dão processos que visam espontaneamente a síntese de tendências históricas e a-históricas contraditórias que podem resultar em cultura, atestando um homem a-histórico não primitivo que empresta sentido novo à vida humana”¹⁹. Se a avaliação parece otimista demais²⁰, ou se a ocasião exige uma visada pós-nacional, como indica Sérgio Paulo Rouanet, pode ser o caso de levar em conta a aproximação entre o barroco e a cultura latino-americana tal como ela se apresenta no famoso ensaio de Alejo Carpentier²¹ – referência importante para Glauber Rocha – sobre o conceito de realismo maravilhoso. Trata-se de um tópico que o inscreveu no debate sobre o barroco durante o *boom* literário latino-americano²²:

E por que a América Latina é a terra de eleição do barroco? Porque toda simbiose, toda mestiçagem, engendra um barroquismo. O barroquismo americano se acrescenta com a *criolledad*, com o sentido do crioulo, com a consciência que recebe o homem americano, seja filho de branco vindo da Europa, seja filho de negro africano, seja filho de índio nascido no continente [...] a consciência de ser outra coisa, de ser uma coisa nova, de ser uma simbiose (CARPENTIER, 2002, p. 347).

¹⁹ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998, p. 82.

²⁰ Flusser redigiu o livro no começo dos anos 1970.

²¹ As bases do que Alejo Carpentier (México: Cia. General de Ediciones, 1967) viria a definir como real maravilhoso encontram-se no prólogo de *El reino de este mundo*, romance de 1949.

²² Cf. TROUCHE, André. *Boom e pós-boom*. Niterói: UFF/Mimeo, 2003.

Na ênfase positiva sobre o fenômeno da miscigenação, Carpentier argumenta de modo a asseverar a ausência de uma tradição latino-americana que pudesse ser denominada clássica, a não ser de modo pouco rigoroso, projetando a linearidade histórica onde a colonização havia fundado uma outra realidade – um real maravilhoso²³. “América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens, foi barroca desde sempre”²⁴, defende efetivamente o escritor cubano, cujas ideias ecoariam na *Eztetyka da fome* de Glauber Rocha: “as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente”²⁵. Mas não se trata de uma novidade dos anos 1970. A partir de *Barravento*, ainda no começo da produção de longas-metragens, o cinema glauberiano oferece uma imagem ampla do sincretismo brasileiro que se resolve apenas nas alegorias cada vez mais densas, culminando no ensaísmo cinematográfico dos anos 1970 e começo dos 1980.

Os mitos que Glauber vislumbra no horizonte da sua criação artística – “mitos originais da minha raça”²⁶, uma raça “pobre e aparentemente sem destino, que elabora na mística seu momento de liberdade”²⁷ – são apropriados das religiões presentes na cultura brasileira, sobretudo do cristianismo e do candomblé. “Um mundo barroco com reforçadas tinturas de um surrealismo de nascença sempre renovado”²⁸. O cinema de

²³ Não sendo possível investir aqui neste tema, gostaríamos de sublinhar que “a tensão entre o realismo e o barroco manifesta-se em Carpentier” (CHIAMPLI, 2010, p. 77), indicando uma interessante via de aproximação para futuros desenvolvimentos sobre a relação entre *mimesis* e barroquismo.

²⁴ CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*. In: HERNÁNDEZ, Rafael; ROJAS, Rafael. *Ensayo cubano del siglo XX*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 344.

²⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

²⁶ *Ibid.* Chama a atenção que Glauber Rocha use o termo *raça* ao mesmo tempo que os temas do sincretismo e da miscigenação se façam tão presentes em sua obra. Isso pode ser lido como uma incoerência na atualidade, se atentamos para o fato de que discursos racialistas tendem a se opor aos elogios da miscigenação e a condenar os mitos originais como simples ideologia, o que foi bem demonstrado por Demétrio Magnoli em *Uma gota de sangue* (São Paulo: Contexto, 2009, p. 380 et seq.). A par desse debate, parece-nos recomendável contextualizar o manifesto de 1971 e seu estilo fortemente propositivo. Ao mesmo tempo, o detalhe sobre o conceito de *raça* talvez indique que mudaram as circunstâncias do debate desde os anos 1960-1970, quando a esquerda admitia com mais simpatia projetos calcados na ideia de miscigenação e sincretismo, como os de Carpentier e Glauber – e, como veremos, também Flusser.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. *A história como espetáculo, o espetáculo como história*. In: CARPENTIER, Alejo. *Concerto barroco*. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 103.

Glauber opta abertamente pela simbiose barroca que Carpentier observa no realismo maravilhoso latino-americano, fazendo dela uma porta para ingressar na modernidade.

Haja vista o potencial do conceito de simulacro, no seio de uma teoria da imagem, como fundamento para a aproximação à interpretação do barroco na matriz da cultura brasileira/latino-americana, a religiosidade imanente nos filmes de Glauber Rocha pode trazer à tona a história da simulação barroca enquanto vinculada a certa experiência religiosa no interior do cristianismo. Para além dos intérpretes do barroco histórico que ressaltaram a contrarreforma como momento de eclosão da cultura barroca, este é um dos passos dados por Perniola em *La società dei simulacri*, obra de 1980 que, de fato, substancializa a ideia de uma sociedade barroca na contemporaneidade. O autor italiano trabalha com as premissas filosóficas de uma teoria da imagem como simulacro, de modo a observá-la na relação entre religião e metafísica.

Nesse passo, podemos apreender vínculos importantes entre a sua pesquisa e o pensamento de Walter Benjamin. Para Perniola, como também para o Benjamin de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, “o problema teórico fundamental da imagem é a relação entre ela e o *original*”²⁹. Ao mesmo tempo, delinea-se na análise de Perniola uma consideração sobre imagem e política que ressalta a contemporaneidade do barroco em uma linha muito próxima daquela que, em Glauber como em outros artistas, instigou a inversão do barroco histórico para afirmá-lo como um estilo inerentemente crítico.

Perniola tem em conta que a querela sobre o que são e o que podem fazer as imagens já marcava o Império Bizantino no confronto entre iconoclastas e iconófilos, aprofundando-se tanto na formação de seitas heréticas do período medieval – bogomilos e cátaros, por exemplo –, como na irrupção protestante contra o catolicismo no começo da era moderna. Por um lado, o iconoclasmo defende uma ideia pura de Deus, rejeitando

²⁹ PERNIOLA, Mario. *La società dei simulacri*. In: *Agalma*: rivista di studi culturali e di estetica, no. 20/21, 2011, p. 74.

toda tentativa de representação imagética, uma vez que nenhuma imagem divina poderia ser fiel ao ser representado, tendendo a cair em blasfêmia. Deus é sempre outro e diferente em relação a qualquer imagem, separando-se por completo do mundo sensível. Os iconófilos, por sua vez, concebem a possibilidade da representação como uma ligação metafísica, admitindo a existência de um elo pelo qual Deus se manifesta na imagem, como em uma porta que lhe permite penetrar o mundo sensível. Como explicitado por Pavel Florensky, arcepestre russo que compendiou as teses iconoclastas na década de 1920, a imagem do divino, do ponto de vista ortodoxo, não seria algo novo e diferente de Deus, mas sim o próprio original.

Preservando a pureza dos conceitos de Deus e do ser, os iconoclastas contestam o culto do sensível com uma “visão profética do porvir”³⁰. Inspirada mentalmente pelo divino e por isso diferente da estrita faculdade humana de *olhar*, a visão profética iconoclasta é a revelação do próprio Deus aos que o amam e não se enredam na idolatria. “Disso deriva o caráter sectário da iconoclastia: as visões são, por definição, privilégio de poucos”³¹. Em sua especialidade e raridade, elas nada têm a ver com as visões cotidianas que cercam a maioria dos homens, compenetrados invariavelmente pela materialidade falsa dos estímulos visuais sensíveis.

O conceito de espetáculo, sobre o qual ainda discorreremos neste trabalho, ilustra adequadamente o que é, afinal, rejeitado pela iconoclastia: “a posição iconoclasta implica uma refutação da realidade mundana”³². Sem relação direta com o original divino, a realidade é então “um mero espetáculo, uma encenação privada de valor ontológico, uma subserviência enganosa e de potencial diabólico”³³. Ao atribuir às visões proféticas o poder de anunciar o destino, a iconoclastia contrapõe ao engano do mundo sensível uma verdade messiânica sobre o fim último da humanidade,

³⁰ Ibidem, p. 75.

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

acreditando-se anunciadora da salvação que instaura o reino de Deus na terra. Perniola acentua a atualidade destes problemas que, em princípio, pouco parecem dizer sobre o mundo atual:

Iconofilia e iconoclastia renascem em nosso tempo no confronto da imagem social: os iconófilos contemporâneos são os realistas e os hiper-realistas da mídia, os iconoclastas são os hiperfuturistas da autenticidade e da verdade alternativa. Em ambos continuam operantes, a despeito de si mesmos, as premissas filosóficas e metafísicas dos seus predecessores religiosos (PERNIOLA, 2011, p. 76).

Todavia, a nova modalidade da iconofilia é moderna, consistindo, por exemplo, na defesa de uma correspondência necessária entre o que dizem as notícias de um jornal e os fatos a que elas se referem – o que não é outra coisa que afirmar a relação de contiguidade entre uma imagem e um original. O mesmo se dá na crença de uma relação afim entre a publicidade e as mercadorias que ela oferece, ou entre a propaganda de um partido político e sua efetiva atuação na realidade social. Há em todas essas atitudes, no que diz respeito ao comportamento social relativo às imagens, o desejo tácito de *ver o real*. Por esse motivo, não é pouco curioso que os realistas modernos se alimentem de uma “santa indignação contra a manipulação da notícia, a persuasão oculta, as promessas eleitorais não mantidas, a tendenciosidade da televisão”³⁴. Essas exigências ajustam o desejo do visível em função de uma correspondência correta com a origem. Trata-se de protestar por informações honestas e completas, por um controle da publicidade, por uma propaganda que respeite os fatos e por uma televisão que exiba o seu conteúdo *ao vivo*, livrando os espectadores das edições manipuladoras que mediavam o acesso aos fatos.

Essas exigências e expectativas são responsáveis pelo surgimento da hiper-realidade a partir da ação dos próprios meios de comunicação, uma vez que, provocadas a se aproximarem de um suposto real originário, as imagens vão ganhando um aspecto realista exorbitante, e finalmente são

³⁴ Ibidem, p. 76.

vendidas como reais – sem deixarem de ser tão manipuladas e formatadas como sempre foram. Pertencem à hiper-realidade toda a sorte de pseudo-eventos que intencionam a influência da opinião pública, as campanhas publicitárias que exibem um autocontrole de seus métodos como forma de progresso, e também os programas de televisão que, como no exemplo dos *reality shows*, confundem o real e o fictício. O tempo real é sinônimo de um *ao vivo* que vincularia o público à realidade. A ideia de que o real pode ser acessado, todavia, é contrária ao que efetivamente procede da intensificação do apelo iconófilo:

Esse hiper-realismo social fornece uma imagem real somente com a condição de criar uma realidade inteiramente subordinada à imagem: ele atua como uma quadrilha produtora de filmes pornográficos que tortura até a morte a própria atriz para obter uma imagem de sadismo absolutamente realista (PERNIOLA, 2011, p. 76).

A ideia de pseudo-eventos é buscada por Perniola no clássico estudo *The image: a guide to pseudo-events in America*, de Daniel Boorstin, obra conhecida especialmente no círculo das teorias da comunicação. Para Boorstin, que comenta o aspecto geral que a política e a vida comum nos EUA passaram a adquirir no começo anos 1960, chegamos ao ponto em que “a linguagem das imagens está em todos os lugares. Em todos os lugares ela já dispensou a linguagem dos ideais”³⁵. Quando dialogamos em qualquer lugar, do mundo do trabalho ao ambiente mais restrito das amizades, o assunto é normalmente o conteúdo que as imagens mostram e fazem circular, de modo que elas próprias, as imagens, podem ser apontadas como o objeto dos diálogos, impregnando as relações sociais. Na medida em que a imagem é uma linguagem, ela alcança uma condição semântica nova que atravessa e ultrapassa os diferentes meios de difusão, tornando-se, de fato, um indicador da organização social. Para Boorstin, “quando usamos a palavra imagem neste novo significado, nós confessamos abertamente a

³⁵ BOORSTIN, Daniel. *The image*. New York: First Vintage Books Ed., 1992, p. 183.

distinção entre o que nós vemos e o que realmente há, e expressamos nosso interesse preferencial pelo que está para ser visto”³⁶.

Logo, os problemas levantados pelo conceito de hiper-realidade não nascem propriamente de uma hipótese segundo a qual os pseudo-eventos não ocorreriam em absoluto. Que eles ocorram é perfeitamente normal. O que chama a atenção é o fato de que o *status* social que eles podem adquirir tende a concentrar um poder de determinação maior que o da sua ocorrência. Essa, para Perniola, é uma das principais características da cultura barroca, em que “a confusão entre a documentação e o teatro, a verdade e a ficção, torna teatral e fictícia toda a realidade”³⁷. A desconstrução da experiência comum da vida pelos *mass media* ocorre sempre que eles pretendem impor – e de fato impõem – fatos já interpretados e transmutados como acontecimentos. “Os assim chamados fatos inenarráveis dos últimos vinte anos não são, na realidade, fatos, mas acontecimentos: não podem, por isso, ser narrados, mas devem ser mostrados”³⁸. A ideia de uma pós-história, diferente de como aparece em Arthur Danto, não valeria em Perniola como filosofia da realização de um saber histórico, mas sim como um novo estado em que a ação de mostrar os fatos, em vez de narrá-los, indica que “o saber implícito na literatura, na filosofia e na historiografia pode estar finalmente em sintonia com as experiências de todos”³⁹.

La società dei simulacri aponta que, nas décadas subsequentes ao maio de 1968, a hiper-realidade veio à tona como uma imagem demasiado alucinatória para ser real, e o visionarismo, por sua vez, tornou-se demasiado corriqueiro para ser verdadeiramente profético. No final das contas, “hiper-realidade e hipervisão se assemelham porque têm a pretensão de serem algo mais que imagens, de apresentarem uma substância presente

³⁶ Ibidem, p. 186-7.

³⁷ PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 77.

³⁸ Idem. *Ligação direta*, p. 126.

³⁹ Ibidem, p. 127. Não deve escapar a quem compara as perspectivas de Danto e Perniola que, por caminhos distintos, ambos concluem com certo otimismo sobre o momento pós-histórico. Se Danto vê com bons olhos a chegada da pluralidade na arte contemporânea, Perniola indica na presentificação do mundo, com seu conceito de *pleroma*, uma oportunidade de combater as crises do conhecimento e da experiência que ameaçam a cultura.

ou futura, um original”⁴⁰. Estamos longe, agora, das teorias da imagem pautadas pela *mimesis* e o realismo. Seguindo os passos de Benjamin, é a ausência de um original que Perniola apreende como a característica definidora das imagens veiculadas na sociedade do simulacro. O que verdadeiramente conta para a iconoclastia e a iconofilia

é o pressuposto metafísico, comum a ambas, que afirma a existência de um original materializado no ícone ou revelado na visão. Mas a imagem produzida pelos *mass media não tem original*: ela é uma construção artificiosa, privada de protótipo (PERNIOLA, 2011, p. 77).

Um ano antes de Baudrillard publicar *Simulacros e simulação*, Perniola escrevia sobre o referencial explicativo dessa imagem sem protótipo e sem original, que não se apresenta como ícone, mas tampouco como objeto de uma visão reveladora, e que, como visto em Severo Sarduy, recebe o nome de simulacro. “Imagem sem identidade: ela não é idêntica a nenhum original externo, e nem há uma originalidade autônoma que lhe seja própria”⁴¹. Rompe-se, com isso, o elo metafísico entre a imagem e a realidade, esteja ele entre o presente e o futuro, esteja ele no culto do sensível, ou mesmo em sua rejeição pelo porvir. O simulacro põe em questão o próprio temor iconoclasta da falsa aparência. Baudrillard desenvolveria essa tese de Perniola, observando a crença da iconoclastia em que

pode-se viver com a ideia de uma verdade alterada. Mas o seu desespero metafísico provinha da ideia de que as imagens não escondiam absolutamente nada e de que, em suma, não eram imagens, mas simulacros perfeitos, para sempre radiantes no seu fascínio próprio (BAUDRILLARD, 1991, p. 12).

Perniola aponta na literatura do cristianismo a constituição de uma teoria do simulacro no interior da contenda religiosa entre iconófilos e iconoclastas. Na Itália do século XVI, por exemplo, São Roberto Bellarmino defende o princípio de um *cultus imagini per se et proprie debitus*,

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibidem, p. 82.

renunciando ao tomismo e sua recomendação de dedicar às imagens, de Cristo ou dos santos, o mesmo culto de latria que Cristo ou os santos deveriam receber. Em *De controversiis christianae fidei*, Bellarmino demonstra a necessidade de venerar as imagens de modo diferente, rompendo com a operacionalidade dos conceitos de cópia e original, imagem e essência etc. Mas Perniola identifica uma fundamentação ainda mais elaborada do conceito de simulacro em Santo Inácio de Loyola. A espiritualidade dos jesuítas – os quais, vale notar, não mantinham pelas imagens um interesse propriamente artístico – corresponderia ao tipo de experiência que a contemporaneidade estimula com seu regime de intensiva produção e circulação de imagens.

De uma só vez, Loyola “se move em direção oposta à renúncia ao mundo e à sua encenação”⁴². Para o autor dos *Exercícios espirituais*, vale “aplicar os sentidos a fim de ter uma experiência o mais concreta possível, porque não há progresso espiritual se as coisas não foram sentidas e apreciadas interiormente”⁴³. Menos que o ato mesmo da contemplação, o que conta, na perspectiva inaciana, é ver com “os olhos da imaginação a realidade daquilo que se quer contemplar”⁴⁴. Nesse passo, o conceito de *experiência* retorna para indicar uma relação com a realidade que acena para as possibilidades abertas pela disponibilidade e a presentificação que marcam o mundo atual: “nenhuma imagem é teofânica, não obstante toda imagem pode ser condição necessária do exercício espiritual, em outras palavras, da experiência”⁴⁵. Aqui, Perniola posiciona-se na discussão do barroco de modo a esclarecer que a sua perspectiva não privilegia o conceito como indicador de um estilo, e justifica essa posição com base na pesquisa a partir de Walter Benjamin:

⁴² Ibidem, p. 79.

⁴³ Ibid.

⁴⁴ LOYOLA apud PERNIOLA, 2011, p. 80.

⁴⁵ PERNIOLA, Mario. *La società dei simulacri*, p. 80.

O importante não é tanto o estilo barroco como unidade formal, quanto o fim do valor metafísico da figuração e a inauguração da dimensão histórica, nomeadamente a possibilidade de usar como simulacro qualquer imagem e qualquer estilo. Propriamente essa abertura é o que emerge claramente tanto da experiência jesuítica como do mundo barroco. Em ambos opera essa secularização sem resíduos, estranha a toda perspectiva escatológica, que Benjamin colocou em evidência (PERNIOLA, 2011, p. 80).

De fato, a ideia de esvaziamento [*entleerung*] destaca a imagem emblemática em *Origem do drama trágico alemão*, quando Benjamin a define como a produção figurativa barroca que mais exibe as características do simulacro: “o autor de emblemas não dá a essência por detrás da imagem. Ele arrasta a essência dessa imagem e coloca-a diante dela sob a forma de escrita, como assinatura escrita-por-baixo [*unterschrift*]”⁴⁶. Esse processo é ressaltado no comentário de Perniola aos livros dos jesuítas. Ricamente ilustrados por emblemas, eles confirmam tais signos como construções artificiosas que nada possuem de realistas ou visionárias, mas sim de imagens argutas e engenhosas. A ideia de uma não fixação da essência da imagem está vinculada à artificiosidade da alegoria:

Se um objeto, sob o olhar da melancolia, se torna alegórico, se ela lhe sorve a vida e ele continua a existir como objeto morto, mas seguro para toda a eternidade, ele fica à mercê do alegorista e de seus caprichos. E isto quer dizer que, a partir de agora, ele será capaz de irradiar a partir de si próprio qualquer significado ou sentido (BENJAMIN, 2011, 195-6).

Esse vazio opaco e ao mesmo tempo irradiante, há pouco explicado por Sarduy e agora por Perniola e Benjamin, determina o simulacro como a imagem barroca por excelência. “A imagem não é apenas signo do objeto a conhecer, mas em si mesma objeto digno de conhecimento”⁴⁷. A procura exaustiva pelo significado oculto por trás de um emblema traz o risco de eclipsar justamente aquilo que ele mostra, ou seja, a sua exterioridade

⁴⁶ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*, p. 197.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 196.

vazia, a ausência por princípio de um significado oculto que deve ser desvelado. Também em *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* esse tema é apreciado por Benjamin, pois a independência do simulacro não é sinônimo de autonomia no sentido da evocação contida no princípio de *l'art pour l'art* – questionada ali como uma teologia artística. Não é a pretensão de afirmar a si mesmo como um original que fundamenta o simulacro, mas sim a negação de todo protótipo, seja ele externo ou assimilado à própria imagem. O simulacro, por isso, “está conectado às técnicas de reprodução industrial da imagem, a começar pela impressão”⁴⁸.

Se a reprodução industrial das imagens, tão característica da indústria cultural, institui os simulacros e confere à contemporaneidade um aspecto barroco, resta saber até que ponto a cultura brasileira e latino-americana, em particular, justifica a tese de Carpentier sobre o real maravilhoso como a própria realidade latino-americana. Pensar esse problema em torno da teoria da imagem concebida pelo filósofo tcheco-brasileiro Vilém Flusser é um caminho especialmente atraente pela relação que o autor manteve com o Brasil, tendo dedicado ao país o livro *Fenomenologia do brasileiro*, já citado anteriormente. O interesse de Flusser pela possível singularidade que o Brasil poderia oferecer ao mundo, no sentido de ser “um país de mistura”⁴⁹ e também de “síntese criativa”⁵⁰, levou-o a investigar, entre outras coisas, o fenômeno do barroco histórico que ganhou especial relevância em Minas Gerais. A reflexão sobre a cultura brasileira é realizada por Flusser junto a uma reflexão – fundamental em sua obra – sobre as novas formas de produção e circulação de imagens do mundo contemporâneo, de modo que temas tratados até aqui como a modernização conservadora ou a implantação da indústria cultural no Brasil são observados de um ponto de vista correlato ao da teoria do simulacro.

⁴⁸ PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 81.

⁴⁹ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*, p. 52.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 54.

Em *Filosofia da caixa preta*, publicado em 1983, Vilém Flusser considerava a novidade da fotografia no século XIX como um acontecimento “comparável, pois, quanto à sua importância histórica à invenção da escrita”⁵¹. Flusser desenvolve neste livro o conceito de imagem técnica como o mais adequado para explicar o tipo de imagem produzida pela câmera fotográfica, estendendo-o à compreensão das imagens produzidas pelos mais diversos tipos de aparelhos que passaram a operar segundo o mesmo paradigma. Assim como Bazin, por um lado, Flusser nota o aspecto revolucionário da demissão do pintor pelo fotógrafo, chamando a atenção para o fato de que a habilidade manual de criar traços na superfície de uma tela (ou qualquer superfície), a fim de representar um conteúdo, foi substituída pela simples atividade de apertar os botões dos aparelhos:

As imagens tradicionais são produzidas por homens, as tecnoimagens por aparelhos. O pintor coloca símbolos em superfície, a fim de significar determinada cena. Os aparelhos são caixas pretas que são programadas para devorarem sintomas de cenas, e para vomitarem tais sintomas em forma de imagens (FLUSSER, 1983, p. 101).

Muito diferente de Bazin, contudo, Flusser percebe nessa revolução um paradigma não apenas técnico ou estético, mas filosófico e social, atendendo ao nosso desejo de pensar o simulacro como designador de uma ordem específica de relações sociais, tal como em Perniola. As imagens técnicas realizam algo como uma contrarrevolução dirigida à escrita, e por isso à forma de pensamento histórico que traceja os fatos da experiência humana em uma linha de continuidade narrativa. A fotografia, para Flusser, inaugura a pós-história – e não exatamente uma pós-história da arte, como em Danto, mas também uma nova organização da sociedade, em sentido lato, que ultrapassa a era da escrita e, assim, da narração linear dos acontecimentos. Em certo sentido, a ideia de uma sociedade barroca contemporânea não é estranha à circunstância que se anuncia com essas

⁵¹ Idem. *Filosofia da caixa preta*, p. 34.

transformações, como podemos ler neste trecho de *O universo das imagens técnicas*, publicado por Flusser em 1985:

Por certo, há os que acreditam ser o formigueiro modelo adequado para captar a sociedade emergente. Mas procurei argumentar, nas reflexões precedentes, o quanto os nossos netos serão formigas curiosas: secretarão arte em vez de ácido fórmico, espelharão, nos seus cérebros individuais, o supercérebro todo da sociedade (quais mônadas leibnizianas) e, sobretudo, viverão em orgasmo cerebral permanente. Se isto for formigueiro, aceito o modelo. Seja qual for a validade da fábula barroca que acabo de propor, sugiro que ela permite captar a questão político-administrativa que as imagens técnicas colocam (FLUSSER, 2010b, p. 137-8).

Chama a atenção, no trecho acima, que Flusser utilize o conceito de barroco para descrever uma condição social que, entre outros aspectos, determina-se por uma totalidade comparável, metaforicamente, às mônadas de Leibniz. Deleuze também encontrou na filosofia leibniziana a base para escrever *A dobra*, livro em que defende a tese de que o barroco é uma referência epistemológica capaz de dar conta da contemporaneidade, destacando-se como fonte de crítica à razão clássica. Pois chama a atenção, também, que a fábula barroca de Flusser seja resultado de uma reflexão sobre como se relacionam e diferenciam o registro fotográfico e a escrita, acolhendo aí a relação entre imagem e realidade. Essa relação, justamente, ganha em Flusser o aspecto mais aterrador entre os autores que analisamos, uma vez que a suposição de realismo, alimentada fortemente pelo automatismo técnico da imagem fotográfica, caracteriza a circulação dos signos imagéticos na atualidade como desencadeadora de uma situação de idolatria, por meio da qual o comportamento social é determinado *pela e para* a imagem.

Deixemos em um segundo plano, contudo, o tema do comportamento dirigido pelas imagens, em si mesmo importante em face da configuração social da cultura barroca, para abordar especificamente a contribuição de Flusser ao debate sobre as imagens e a pós-história, culminando em sua bela apreciação do barroco mineiro. Para o filósofo

tcheco-brasileiro, a ideia de pós-história designa uma espécie de ambiência social propiciada pelo paradigma do progresso nas sociedades industrializadas, em relação às quais o Brasil sustenta, em princípio, a condição de país que, colonizado pela Europa, vivenciou apenas “ilhas de história (nos grandes centros urbanos, por exemplo) num mar de vivência não histórica”⁵². Trata-se de “um período da experiência humana em que os traços característicos do decurso histórico – por exemplo, o progresso e o encadeamento de eventos tendo em vista um propósito inelutável – não são mais reconhecíveis enquanto determinantes”⁵³.

Acompanhamos, aqui, a aproximação que Rodrigo Duarte constrói entre o conceito de pós-história, a considerar a teoria dos novos *media* de Flusser, e a ideia de que o Brasil, embora não vivenciando completamente a história, teria algo a oferecer nessa etapa pós-histórica, alcançada por um razoável número de países que passaram por surtos de industrialização no século XX. Nesse sentido, a proposição de Flusser sobre a importância do surgimento da fotografia se apresenta como uma chave para diferenciar a história, marcada pela linearidade e o progresso determinante do real, e a pós-história em que estes princípios já não podem explicar a organização da sociedade. As imagens técnicas teriam despontado no século XIX ao modo de uma revolução contra a escrita, ocasionando uma circunstância – a nossa – em que “imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento”⁵⁴. Os textos (por meio da ciência) viabilizam a técnica de produção de imagens que, difundida, acaba por substituir os textos. A linearidade da escrita perde lugar para uma operação circular, e Flusser concebe essa mudança como o ponto de virada que inaugura a pós-história:

⁵² DUARTE, Rodrigo. *A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil*. In: COSTA, Murilo Jardelino da (Org.). *A Festa da língua*: Vilém Flusser. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010a, p. 111.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ FLUSSER, Vilém, *op. cit.*, p. 30.

A função das imagens técnicas é emancipar a sociedade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem. Substituir a capacidade conceitual por capacidade imaginativa de segunda ordem. E é nesse sentido que as imagens técnicas tendem a eliminar os textos (FLUSSER, 2011, p. 33).

A veemência com que o barroco vem a descrever a condição social das sociedades efetivamente pós-históricas – Brasil excluído – é assinalada por Flusser: “Há numerosos traços na atualidade que evocam o barroco. Somos marcados pelo mesmo racionalismo sombrio (logicismo, informática, cibernética), e pelo mesmo irracionalismo mágico e fanático (*mass media*, ideologias fantasiosas)”⁵⁵. O clima pós-histórico do Ocidente, contudo, demarca diferenças importantes entre o momento do barroco histórico do século XVII e a atualidade, que talvez se condensem na ideia de que os homens barrocos ainda eram capazes de representar (daí a disposição para a teatralidade), ao passo que, segundo Flusser, “a vacuidade debaixo de nossos pés não é barroca”⁵⁶. Nesse texto que remete constantemente ao extermínio dos prisioneiros judeus pelos nazistas em Auschwitz como a “realização característica da nossa cultura”, o funcionamento da sociedade como um aparelho é apresentado em um tom nada positivo, contrastando com a imagem citada anteriormente do livro – publicado por último – *O universo das imagens técnicas*.

Entre os diferentes usos do termo barroco para denotar a complexa constituição social da contemporaneidade, o olhar de Flusser para o barroco mineiro revela-se surpreendentemente admirado e – em aspectos importantes – sintonizado às intuições essenciais dos teóricos da miscigenação, como Carpentier, se assim quisermos chamá-los. De fato, em um artigo publicado no *Jornal do Commercio* em 3 de abril de 1966, escrito durante uma estada em Ouro Preto, Flusser chega a concluir que “o espírito barroco encontrou no Brasil o seu *habitat* apropriado. A despeito dos

⁵⁵ Idem. *Pós-história*. São Paulo: Annablume, 2011, p. 19.

⁵⁶ Ibidem, p. 20.

positivismos e outros *ismos* posteriores, será o Brasil sempre uma terra barroca”⁵⁷. Reencontramos aqui a tessitura sociológica da ideia de simulação, formulada pelo autor de *Fenomenologia do brasileiro* de modo a determinar a diferença entre os conceitos de mistura e síntese, mencionados há pouco.

Para tanto, Flusser elabora uma crítica ao mito das *três raças tristes*, segundo o qual a identidade brasileira teria romanticamente se originado da *mistura* de brancos, índios e negros. Embora o mito ideologize a realidade ao omitir que o resultado dessa mistura dependeu da escravização dos negros e o abuso dos índios, Flusser sustenta que “há, na famosa sentença, uma centelha de verdade que pode servir de ponto de partida”⁵⁸. No Brasil, a própria palavra raça não seria, como nos EUA ou na Europa, “critério para distinguir entre homens, mas critério para distinguir entre vários traços do mesmo homem”⁵⁹. Mistura e síntese são diferentes, porque a segunda é a superação da primeira, e se “o Brasil é obviamente um país de mistura em todos os níveis”⁶⁰, Flusser acrescenta que “a síntese tem algo a ver com a essência brasileira”⁶¹.

Na síntese, os ingredientes são elevados a novo nível no qual desvendam aspectos antes encobertos. Mistura é resultado do processo entrópico, síntese resulta de entropia negativa. Obviamente o Brasil é um país de mistura. Mas potencialmente, por salto qualitativo, é o país da síntese, como sugere o exemplo da raça (FLUSSER, 1998, p. 52).

Se o marco conceitual de Flusser nos propõe o entendimento de que a entrada do Brasil na modernidade é a instalação da pós-história em uma realidade a-histórica (porque nunca perfeitamente historicizada), o potencial de síntese inerente à essência brasileira é indicativo de que “surge aqui

⁵⁷ Idem. *Barroco mineiro visto de Praga*. In: *Jornal do Commercio*, 03 de abril de 1966, p. 6.

⁵⁸ Idem. *Fenomenologia do brasileiro*, p. 51.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 52.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 50.

⁶¹ *Ibid.*

uma cultura não histórica, a qual, embora ingênua, é tudo menos primitiva – portanto, um acontecimento de primeira ordem”⁶². Essa relação entre ingenuidade e primarismo é sutil e determinante da diferença entre a simples imitação primária das referências europeias e a possibilidade de se atingir a síntese pela superação da mistura. O barroco é um caso privilegiado para a observação desse processo. Discorrendo sobre Ouro Preto, Flusser, que nasceu em Praga, emite um juízo a partir da própria experiência: “O imigrante que visita a cidade pretensamente barroca, principalmente se for nativo de cidade barroca européia, sente a tentação de cair na risada”⁶³.

A técnica refinada do ilusionismo barroco, praticada na Europa, nada tem a ver com a comovente ingenuidade que Flusser percebe nos artistas brasileiros. Contudo, o problema não está nessa ingenuidade, e sim na aplicação do rótulo *barroco* para nomear as obras de arte de Ouro Preto. Legitimar o rótulo é projetar um discurso histórico – sendo o barroco uma fase da história ocidental – sobre a realidade não histórica brasileira. Uma vez que o rótulo impreciso seja abandonado, pode-se perceber que “a majestade da autenticidade resplandece nas obras mineiras justamente pelo seu exagero”⁶⁴. O tema do sincretismo é retomado para redefinir o sentido do chamado barroco brasileiro como uma síntese:

O barroco mineiro é desculpa pela adaptação da religiosidade africana à escravidão portuguesa. O barroco engana os censores seculares e clericais, e permite um desenvolvimento da mentalidade negra. E simultaneamente torna o barroco assimilável essa mentalidade à cultura branca. [...] O barroco é pretexto, e a assimilação é autêntica e produtiva. Dela surgirá uma cultura nova (FLUSSER, 1966, p. 5).

Analisando o texto de Flusser, é difícil não se lembrar de Glauber Rocha em *Eztetyka do sonho*: “Os Deuses Afro-Índios negarão a mística

⁶² Ibidem, p. 81.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Idem. *Barroco mineiro visto de Praga*, p. 4.

colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”⁶⁵, ou ainda a defesa de que “a cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular de permanente rebelião histórica”⁶⁶. Resiste em Glauber o espírito barroco de síntese que Flusser interpreta abastecendo-se de uma filosofia da história sensível à diferença que a cultura brasileira seria capaz de produzir no mundo. Por um lado, como atesta o próprio ideário de Glauber Rocha, a identidade e a cultura do Brasil foram temas amplamente debatidos nos anos em que Flusser participou da vida intelectual no país⁶⁷, mantendo diálogos com nomes como Miguel Reale e João Guimarães Rosa⁶⁸. Não obstante, a postura flusseriana favorável à síntese como realização de uma nova cultura inibe uma simples contextualização e dá feição única ao projeto deste trabalho de analisar a obra de Glauber Rocha à luz de uma reflexão filosófica sobre as imagens e a história.

Nesse sentido, é de Flusser a ideia de que o Brasil perde sua identidade quando se envolve *na história*, e que essa perda pode continuar em um futuro passível de previsão, caso a óbvia mistura que nos caracteriza não seja superada pelo poder de síntese que se pode encontrar em fenômenos como o chamado barroco mineiro. Entendemos essa perda de identidade, acusada por Glauber, como “a imitação que nasce de uma atitude passiva do cineasta diante do cinema, de uma suicida necessidade de se salvar na linguagem estabelecida, pensando que, se salvando pela imitação, salva o filme”⁶⁹.

Salvar a história quando a realidade não é histórica se anuncia como um equívoco paralelo ao projeto do cinema imitativo, poderíamos completar, para que Vilém Flusser e Glauber Rocha dialoguem, com a ressalva de

⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Cf. MOTA (*Ideologia da cultura brasileira*. São Paulo: Ática, 1977), para um panorama bastante completo do debate sobre a cultura brasileira entre 1933 e 1974.

⁶⁸ Cf. FLUSSER, Vilém. *Bodenlos*. São Paulo: Annablume, 2010a.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 108.

que “essa circunstância não obriga que a essência brasileira deva fechar-se à influência histórica para conservar-se”⁷⁰. Muito diferente disso, ela afirma que “é da essência brasileira abrir-se para tal influência, não para copiá-la, mas para assimilá-la”⁷¹.

4.2. O transe da razão: 1968 e depois

O fato de que a ruptura “niilista”⁷² de Godard em 1969-1970, avaliada por Glauber Rocha como uma “*démarche* de caráter muito mais existencial que político”⁷³, tenha ocorrido como uma consequência direta do clima criado pelas revoltas de maio de 1968 na Europa talvez tenha interferido na posição do diretor brasileiro sobre o acontecimento. Em entrevistas de 1977 e 1978 que remontavam à década anterior, Glauber assumia-se membro de “uma geração intelectual, nem à direita nem à esquerda” que tinha como “fundamento o humanismo, a igualdade entre os homens”⁷⁴. Ao mesmo tempo, constatava no auge da ditadura o surgimento de uma nova “geração AI-5”⁷⁵ da qual se diferenciava: “sou da geração janguista”⁷⁶.

A conexão do Cinema Novo com o tropicalismo, muito embora imaginada e defendida por Glauber Rocha em sua obra fílmica e escrita, não deixava de expressar ao mesmo tempo um sinal de que os jovens cineastas surgidos no começo dos anos 1960 pertenciam a uma primeira e, em alguns aspectos, já superada etapa da transformação vivida no Brasil daqueles anos. Se não havia dúvida de que o grupo do Cinema Novo participava dessa transformação, suas referências não eram necessariamente as mesmas dos jovens que se encarregavam de continuá-la na década seguinte.

⁷⁰ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*, p. 84.

⁷¹ Ibid.

⁷² ROCHA, 1981 apud PIERRE, 1996, p. 203.

⁷³ Ibid.

⁷⁴ ROCHA, 1976 apud REZENDE, 1986, p. 130.

⁷⁵ Ibidem, p. 128.

⁷⁶ Ibid.

Por isso não é fácil descrever, sem ressalvas, a posição que Glauber Rocha adotou em relação aos acontecimentos de 1968. A importância deles, contudo, é notória: “a partir de 68, passei a refletir duma forma diferente”⁷⁷, confessa em entrevista ao *Jornal de Brasília* em 1978, como se fizesse um balanço dos dez anos que haviam passado. Perguntado sobre as manifestações estudantis de 1977, todavia, respondia no calor dos fatos: “é preciso levar em consideração que por causa da censura a desinformação política é muito grande, e a confusão ideológica provoca tragédias como em 1968”⁷⁸. Por um lado, é perceptível que o maio de 1968 foi uma mola propulsora para que Glauber orientasse seu discurso crítico no sentido de uma estética do sonho, denunciando a razão burguesa no manifesto de 1971. Por outro, há bons motivos para sustentar que a adesão passou longe de ser irrestrita. Essa ambivalência prepara o acesso a dois filmes de Glauber – um inacabado, outro experimental e improvisado – ligados ao ano de 1968, tanto cronologicamente como ideologicamente.

Um destes filmes é *Câncer*, comentado anteriormente por sua relação experimental com a teoria da duração dos planos de Bazin, um resultado de quatro dias de filmagens em 1968, com convidados e atores de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* no Rio de Janeiro. Finalizado apenas quatro anos depois, o filme reflete uma “discussão sobre o cinema que se insere no contexto geral de 1968, que repõe em questão todos os valores políticos, culturais e sociais codificados até aquele momento”⁷⁹. Entre *Terra em transe* e *O dragão da maldade*, este experimento antecipa a tendência, posterior a esses dois filmes de Glauber, de investir em temas de ordem moral – por si só um reflexo do grito por liberdades de 1968 –, como se pode ver muito fortemente em *Claro*. Mas, se “no Brasil, em particular, os estudantes haviam ocupado a universidade e a situação era muito explosiva, Glauber, de resto, não estava muito de acordo sobre o aspecto verdadeiramente revolucionário daquelas manifestações e do

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ibidem, p. 153.

⁷⁹ VALENTINETTI, Cláudio. *Glauber, um olhar europeu*, p. 146.

maio parisiense”⁸⁰. Uma mostra disso é a narração em *off* do próprio diretor na primeira sequência de *Câncer*. Enquanto as imagens exibem uma convenção no Museu de Arte Moderna do Rio com intelectuais e artistas brasileiros – entre eles Ferreira Gullar, que é filmado em plano fechado durante sua palestra –, Glauber contextualiza os acontecimentos:

Era no Rio de Janeiro em agosto de 1968. Uma agitação arretada [...] Era a ditadura do Costa e Silva, que tinha sido o segundo ditador, depois de Castelo Branco ter derrubado o presidente Jango em 1964. O presidente Jango é que estava fazendo a revolução em 1964, não era o Marechal Castelo Branco, que esse era um marechal reacionário. [...] Os estudantes estavam nas ruas e o líder era Wladimir Palmeira, tinha Marcos Medeiros, o psicanalista Helio Peregrino, Franklin Martins, a barra pesada toda. Mas não era mesmo uma revolução, quer dizer, era agitação, era.... tinha o maio francês também. [...] Nêgo dizia o seguinte: era uma revolução, mas era só a classe média radical, burguesia liberal ou reformista nas ruas. E os operários? Tinha muito camponês morrendo de fome no Nordeste. Aliás, continuam morrendo há mais de 400 anos. E os intelectuais, tavam lá no Museu de Arte Moderna esta noite, porque estava começando o Tropicalismo etc.

Uma opinião muito parecida sobre o falso caráter revolucionário do maio de 1968 seria emitida em uma entrevista de Glauber à revista *Filmcrítica*, em 1975. Passando em revista os anos em que o Cinema Novo se manteve no auge, o diretor brasileiro relembrou o seu plano de um cinema épico-didático como elaboração particular dos propósitos do movimento: “Procurávamos colocar em foco as contradições de tema e as relações entre os personagens sem romantismo *revolucionário* e sem oportunismo *revolucionário*”⁸¹. A divergência desse projeto com o cinema de esquerda daquele momento se expressa na menção direta ao maio francês, com Glauber avaliando negativamente o destino da estética marxista do cinema, que lhe inspirava desde as leituras e apropriações de Eisenstein. “Com o maio de 68, muitos jovens cineastas se lançaram com

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 298.

voluntarismo revolucionário e continuaram na prática o discurso idealista da esquerda”⁸², o que, dessa vez, não era apenas uma manifestação de desacordo com os princípios do grupo Dziga Vertov: “Acho que isso não é só um problema do cinema francês, mas trata-se do principal problema do cinema de hoje. O desenvolvimento de uma estética histórico-marxista, além de tudo, está em decadência”⁸³.

Há um curioso parentesco entre as críticas de Glauber aos cineastas da geração pós-68 e a famosa polêmica em que Pasolini se envolveu na Itália durante os movimentos estudantis, tendo se posicionado publicamente contra os protestos. Em justiça à história do cinema, no que toca ao maio de 1968, é preciso dizer que Glauber nunca viveu uma situação tão acirrada como a que marcou a trajetória de Pasolini nessa ocasião. Todavia, ainda que muito mais agressiva, a crítica de Pasolini aos jovens rebeldes italianos lembra as palavras de Glauber na introdução de *Câncer*, acusando-os de serem filhos de uma classe abastada que não conhecia, de fato, a pobreza. Essa “severa crítica à falsa revolução do movimento”⁸⁴ é publicada com muito alarde na imprensa pelo cineasta italiano, em forma de poema, com o título *O PCI aos jovens*. “De seu ponto de vista, o que os jovens estudantes estão fazendo é só ajudar a nova burguesia, inimiga da memória, do passado e das contradições”⁸⁵, comenta Maria Betânia Amoroso.

O caso expressa bem as ambiguidades de Pasolini como uma espécie de condensador de conflitos no cenário cultural da Itália moderna, também elas muito próximas de algumas características da personalidade de Glauber que determinaram as suas filiações políticas. Entre o marxismo e um peculiar conservadorismo, Pasolini realizou um cinema igualmente repleto de mitologias, cujo apelo revolucionário evidencia a mesma dimensão alegórica valorizada pelos filmes glauberianos. Se a relação

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 86.

⁸⁵ Ibid.

entre os dois cineastas nunca foi completamente amistosa (são conhecidas declarações nada amigáveis de um contra o outro, pouco antes de o italiano falecer), não é menos verdade que “Glauber e Pasolini buscavam a expressão mais justa – poética e política – do tempo a que pertenciam nos mitos e religiões, eles que não acreditavam em nenhum dos dois, em seus detalhes infinitos, enraizados nas culturas dos povos”⁸⁶. Atesta essa afinidade uma sequência de *Idade da Terra* em que Glauber revela, em *off*, ter concebido o filme a partir da notícia do assassinato do Pasolini.

O documentário inacabado *1968*, realizado por Glauber com o diretor de fotografia Affonso Beato, talvez se imponha ainda mais enigmaticamente como um indício de que a data tem um sentido relevante na obra glauberiana. A gravação em 35mm de pouco mais de 20 minutos, assistida hoje, instiga tanto a impressão de um projeto interrompido como a de uma imprevista força política decorrente do seu valor de registro. Glauber e Beato registraram a Passeata dos 100 Mil, ocorrida em 26 de junho de 1968, contra a ditadura militar brasileira. Assim como em *Maranhão 66*, curta-metragem que documenta a posse de José Sarney como governador do Estado, ou *Barravento*, para citar duas produções que se destacam nesse sentido, *1968* é um filme – se o tomamos como um filme, mesmo inacabado – em que a ação está girando em volta de personagens coletivos. A multidão de manifestantes filmada pela câmera de Beato parece reacender a pergunta fundamental de Paulo Martins, em *Terra em transe*, quando o militante adverte, em meio ao comício de Vieira, que, por trás da massa, há o homem, e este é mais difícil de dominar.

Tantas questões em torno de 1968 não são gratuitas. Segundo Perniola, “a definição da época aberta pelos anos sessenta como uma idade barroca coloca uma série de problemas históricos e filosóficos que dizem respeito seja à essência do barroco seja à relação entre ele e a modernidade”⁸⁷. Interessa-nos particularmente pensar a mitologia glauberiana

⁸⁶ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *O desacordo Glauber-Pasolini*. In: KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (Orgs.). *Anacronismos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012, p. 60.

⁸⁷ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 141.

como uma alternativa válida para o cinema político, na medida em que ela se insere como uma estética de ruptura com o classicismo no mesmo período histórico apontado pelo filósofo italiano como a inauguração do neobarroco atual. Convém, por isso, retomar os conceitos centrais da reflexão de Perniola sobre as imagens, de modo a problematizar a sociedade do simulacro tal como o autor a considera na intersecção entre o estético e o político: uma evolução e superação da sociedade do espetáculo, conceituada por Guy Debord no paradigmático livro homônimo de 1966, origem do movimento Internacional Situacionista.



Imagens 17 e 18 - 1968, filme inacabado de Glauber com o diretor de fotografia Affonso Beato, mostra cenas da Passeata dos 100 Mil, em 26 de junho daquele ano.



Imagens 19 e 20 - Na sequência de abertura de *Câncer*, também realizado em 1968, Glauber está na plateia (imagem 19) de uma convenção no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O último plano destaca Ferreira Gullar entre os palestrantes (imagem 20). Em *off*, o diretor comenta o contexto político.

De acordo com Perniola, a iconofilia moderna conduziu ao hiper-realismo midiático, ao passo que a iconoclastia moderna conservou a visão profética da sua variante religiosa. Os iconoclastas da sociedade da comunicação contestaram a realidade das imagens como mera aparência,

adotando o ponto de vista revolucionário que precipitaria o futuro: “os meios de comunicação de massas indicam, segundo a iconoclastia moderna, uma sociedade do espetáculo que deve ser recusada em bloco”⁸⁸. Nesse sentido, a crítica dos anos 1960 contestou a espetacularização da sociedade “em nome de uma realidade, de um original que se exprime na subjetividade radical de quem se rebela contra as instituições e na organização autônoma do proletariado”⁸⁹. Essa teoria crítica, que tomou a imagem midiática como falsa aparência, comportou-se para Perniola de maneira parecida aos que adotam a aversão metafísica do moralismo monoteísta às imagens sensíveis do ser. O corpo revolucionário teria sido animado por essa suposição de pureza religiosa, ao passo que o desprezo pela idolatria teria conduzido, por outro lado, a uma rejeição do cotidiano e de suas necessidades operativas, classificando negativamente as formas de vida ocupadas com a sobrevivência e a conservação.

Perniola é contundente ao se deslocar dos pressupostos filosóficos da Internacional Situacionista e criticar Debord, acusando os resquícios de metafísica que ainda estavam presentes na ação revolucionária utópica do grupo. De fato, a análise do filósofo italiano lembra muito a postura de Glauber frente ao cinema niísta que pretendia destruir a representação, uma vez que, assim como o diretor brasileiro não assinava a proposta radical do grupo Dziga Vertov, Perniola não alimenta esperanças de que o futuro seja possível por meio de recuos em relação ao espetáculo. O fracasso do Situacionismo, bem como de outros movimentos vanguardistas de cariz iconoclasta, demonstra apenas a impossibilidade de alternativas ao espetáculo, se por elas compreendemos um esforço de transformação social que se mantém alheio ao próprio espetáculo, hipotetizando realidades ontologicamente superiores e, por isso, mais verdadeiras:

A ostentação de uma realidade mais substancial que a aparência conduz apenas a uma forma mais ruidosa e chamativa de espetáculo. Na medida que

⁸⁸ Idem. *La società dei simulacri*, p. 77.

⁸⁹ Ibid.

a imagem do futuro se torna mais próxima e iminente, ela perde o seu caráter de realidade alternativa e qualifica uma outra categoria de imagem que se apresenta por definição como mais nova e eficaz. A revolução que destrói todos os espetáculos se reduz à imagem fotográfica da guerra civil (PERNIOLA, 2011, p. 77).

Para entender corretamente a crítica de Perniola à militância antiespetacular, é importante localizar em seus livros o papel atribuído a Debord como pensador do espetáculo, uma vez que, apesar de o conceito ter sido criado pelo autor francês, ele se manteve por muito pouco tempo sob domínio dos situacionistas. Em meados dos anos 1980, quando finalmente rompeu o silêncio de vinte anos e publicou *Comentários sobre a sociedade do espetáculo*, o próprio Debord constatava que o conceito havia se tornado tão vulgar que o seu sentido original estava subvertido. Uma “discussão vazia sobre o espetáculo – isto é, sobre o que fazem os donos do mundo – é organizada *pelo próprio espetáculo*: destacam-se os seus grandes recursos, a fim de não dizer nada sobre o seu uso”⁹⁰.

Essa nova circunstância, emergida do fracasso da revolução situacionista, confundia a ideia de uma sociedade unificada pelos processos comunicacionais midiáticos com a simples existência de um instrumento ou serviço público que beneficiaria a todos. O espetáculo seria tão somente o excesso condenável, um problema pontual, motivado pelo sobrecarregamento da mídia, e não, como de fato pensava Debord, “uma sociedade baseada na contemplação passiva, em que os indivíduos em vez de viverem em primeira pessoa, olham as ações dos outros”⁹¹. Nas palavras do próprio Debord, nos anos 1960: “O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens”⁹².

Contrapondo-se à banalização do conceito, Debord examina, no livro de 1988, uma nova forma de poder que se somava às duas outras que A

⁹⁰ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p. 170.

⁹¹ JAPPE, Anselm. *O reino da contemplação passiva*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 255.

⁹² DEBORD, Guy, op. cit., p. 14.

sociedade do espetáculo havia analisado nos anos 1960: o espetáculo concentrado, que nomeava o modelo específico de sociabilidade da Alemanha nazista e da URSS stalinista, girando em torno de uma personalidade ditatorial; e o espetáculo difuso, que, por sua vez, promovia a “americanização do mundo”⁹³ por meio da produção intensiva de mercadorias, anulando os princípios cívicos da democracia burguesa tradicional para incentivar a *liberdade de consumo* dos assalariados. A estes modelos de espetáculo, é acrescentado finalmente o espetáculo integrado, fenômeno nascido na França e na Itália, que reúne características dos dois já conhecidos.

O que melhor o particulariza como uma novidade observada nos anos 1980 por Debord é o “fato de ele ter se integrado na própria realidade à medida que falava dela, e de tê-la reconstruído ao falar sobre ela”⁹⁴. A realidade já não seria externa ao espetáculo, o que não quer dizer que ela tenha deixado de existir, mas sim que ela já não poderia apresentar resistência a ele, diferentemente do que se passava nos modelos concentrado e difuso, em que parcelas maiores ou menores do real ainda podiam coexistir na periferia do mundo espetacular organizado. Para Debord, em 1988, as sociedades ocidentais modernas estavam todas destinadas a superar os modelos concentrado e difuso, atingindo os cinco aspectos da integração espetacular: uma renovação tecnológica incessante; a fusão entre o Estado e a economia; a alocação da experiência social em um eterno presente, pondo fim à história da civilização tal como se conhecia; e, por fim, a presença permanente do segredo generalizado e da mentira incontestada, avalizando a fórmula de que “o mais importante é o mais oculto”⁹⁵.

Estes são, em síntese, os elementos principais da teoria social que sustenta, em Debord, as proposições mais específicas concernentes a uma teoria da imagem sobre a qual temos especial interesse neste trabalho. A confiar na vasta pesquisa histórica de Martin Jay em *Downcast eyes: the*

⁹³ *Ibidem*, p. 172.

⁹⁴ *Ibidem*, p. 173.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 177.

denigration of vision in twentieth-century french thought, Debord pertence a toda uma ascendência do pensamento francês que levou adiante, no século XX, uma verdadeira ofensiva teórica contra a faculdade da visão, contrariando a tradição que a valorizava sem ressalvas desde Aristóteles – para quem “os homens amam as sensações por si mesmas, independente de sua utilidade e amam, acima de todas, a sensação da visão”⁹⁶. Ascendência que conta, naturalmente, com o nome de Jean-Louis Baudry e o exemplo da teoria do dispositivo no cinema dos anos 1960-70. Sem ignorar a consideração crítica de Anselm Jappe, contrário ao enquadramento de Debord no livro de Jay⁹⁷, parece-nos correta a avaliação do historiador norte-americano, para quem “Debord foi cuidadoso para não demonizar a visão como tal, mas sim a maneira pela qual ela funcionava no Ocidente”⁹⁸. Jay observa com justeza, a nosso ver, que “a novidade na crítica de Debord foi a sua hiperbólica contestação de que a sociedade como um todo já havia sido transformada em um espetáculo gigantesco, em que a forma visível da mercadoria havia ocupado totalmente a vida cotidiana”⁹⁹.

É no entrecruzamento entre a teoria da sociedade do espetáculo e a importância central que ela atribui ao conceito de imagem, portanto, que podemos inscrever a crítica de Perniola. Mas não apenas os conceitos relativos à experiência social e estética com as imagens devem ser levados em conta aqui, senão também uma concepção de racionalidade. A crítica a Debord, em Perniola, é motivada pela noção de um pensamento ritual que o filósofo italiano associa ao enigma e ao barroco – e, de resto, o próprio Debord poderia ter sido o autor dessa filosofia do enigma, uma vez que Perniola as intui na parte menos dicotômica dos escritos debordianos sobre a sociedade do espetáculo. Inclusive a banalização das palavras, da qual o conceito de espetáculo era um exemplo notado por Debord em 1988, pode ser tomada criticamente pelo enigma, na medida em que ele opera

⁹⁶ ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição de Giovanni Reale. v. 2. São Paulo: Edições Loyola, 2002, p. 5.

⁹⁷ Cf. JAPPE, 2005, p. 261.

⁹⁸ JAY, Martin. *Downcast eyes*. California: University of California Press, 1994, p. 427.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 429.

com uma imagem complexa da realidade, que só pode ser referida pela linguagem com “palavras importantes, dignas de máxima atenção e tais a ponto de poderem ser penetradas somente depois de uma longa experiência e de uma profunda meditação”¹⁰⁰.

Nesse sentido, dos cinco aspectos apontados pelo situacionista como típicos do espetáculo integrado, chama a atenção de Perniola os conceitos de segredo e mentira – o ‘segredo generalizado’ e a ‘mentira inconteste’, tornados onipresentes, segundo Debord, depois do maio de 1968: “o segredo assume um papel essencial: ele se tornou não apenas o complemento decisivo daquilo que é mostrado, mas inclusive a mais importante operação tática”¹⁰¹. A chantagem teria se elevado, assim, à condição de arma poderosa e usual, ligando-se diretamente à relação entre o saber e o poder. Mesmo que Debord não estivesse equivocado no que diz respeito à presentificação da realidade pelo avanço tecnológico, como demonstram as inovações comunicacionais no campo da informática que tanto influenciam o comportamento dos usuários¹⁰², Perniola questiona se a amplitude com que o conceito de segredo é proposto pelo Situacionismo não é de uma assombrosa falta de perspicácia. *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* teria falhado ao comparar os contextos de 1967 e 1988, levando a crer que, nos meses antes das greves gerais do maio francês, tudo era “claro, aberto, desdobrado, enquanto vinte anos depois tudo é obscuro, escondido, secreto”¹⁰³.

Para além do conceito de segredo, o enigma resgata uma forma de racionalidade mais apta a lidar com a complexidade de relações sociais que se consolidaram, elas próprias, como relações enigmáticas. Entre a transparência da situação pré-revolucionária e o acobertamento, por um manto, da sociedade que em breve veria a queda do Muro de Berlim,

¹⁰⁰ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 37.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 22.

¹⁰² Falamos, por exemplo, da substituição das lembranças pelas memórias, da faculdade abstrata do pensamento pela abstração simbólica dos dados, armazenados em dispositivos portáteis que devem caber nos bolsos de cada um.

¹⁰³ PERNIOLA, Mario, *op.cit.*

Debord encontrava apenas uma confirmação da derrota do proletariado pelo partido da burguesia, fato que supostamente ocasionava a entrada deste último em uma fase de conspirações internas e vigilâncias autistas. *Comentários* propunha uma teoria crítica fundada na simples extração desse manto, uma tarefa que tanto reduz drasticamente o trabalho da razão, por compreendê-lo como uma simples operação de desvelamento, como também omite a complexidade social inacessível e descartada por ele.

O que vejo de insatisfatório e no fundo ingênuo nas teses de Debord, e por extensão na própria noção de segredo, é exatamente essa concepção de verdade como algo que às vezes desaparece independentemente do exercício do pensamento. O conceito de segredo remete à existência de uma verdade simples; o caminho para chegar a ela pode ser longo, complicado e tortuoso, mas anula-se no momento em que aparece a verdade (PERNIOLA, 2009, p. 23).

A atividade do pensamento, desse modo, teria adquirido um papel secundário no conceito de espetáculo integrado. O segredo atribuiria à razão um desempenho policialesco, tão neo-obscurantista e neobárbaro, segundo os termos de Perniola, como o da própria sociedade criticada nos *Comentários*. Embora, no livro, Debord tenha usado o termo por inúmeras vezes para se referir a uma verdade fundamental que a aparência domesticadora do espetáculo camufla, a verdade não é algo que se oculta da razão, nem a razão algo que precisa cumprir um itinerário pré-determinado para então alcançá-la. É interessante que Perniola desenvolva essa objeção retornando ao século XVII e interpretando a filosofia kantiana. Na posição ingênua de Debord repercutiria a diferença entre *erklärungs* e *explicatio*, estabelecida por Kant na *Crítica da razão pura*. Traduzido do alemão como ‘definição’ ou ‘clarificação’, *erklärungs* significa o procedimento pelo qual a razão se põe a “apresentar originariamente o conceito pormenorizado de uma coisa dentro dos seus limites”¹⁰⁴: ainda que

¹⁰⁴ KANT. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1994, p. 589.

podéssemos explicitar o conteúdo de um conceito empírico, ele não seria definível do mesmo modo que, por exemplo, um conceito matemático. A clarificação provocaria uma instabilidade inviabilizadora do próprio conceito, uma vez que sua originalidade e seus limites são impassíveis de determinação pura.

Mesmo se acrescentarmos ao texto de Perniola a observação de que o filósofo alemão foi obrigado a nuançar essa posição¹⁰⁵, teríamos de fazê-lo justificando que Kant só deu esse passo em virtude da não ocorrência, na língua alemã, de termos diferentes de *erklärung* para corresponder ao conteúdo que o latim distribui nas palavras *definitio* e *explicatio*. Interessa a Perniola, assim, mostrar que a vantagem da *erklärung*, demonstrada por Kant, pode acarretar o prejuízo de negligenciar as qualidades intrínsecas da *explicatio*, inclusive para fins filosóficos: “Se a atividade de pensar não se encontra nunca dentro de limites certos, mas tende sempre a superá-los, é porque ela implica a experiência de um desenvolvimento”¹⁰⁶. Disso decorre que a atividade de conhecer não é comparável apropriadamente à revelação de segredos ou ao lançamento de luzes sobre zonas obscuras da realidade, por si só já bastante sombrias. Tampouco se trata de vislumbrar um *a priori* como âncora segura da verdade. Trata-se, sim, de uma tarefa para a qual as melhores metáforas são “o estender, o deslindar, o exprimir algo que está embrulhado, envolto, recolhido”¹⁰⁷.

De que modo essa nova terminologia contribui para que Perniola conclua a sua revisão do movimento situacionista e proponha uma compreensão diversa de filosofia social para a contemporaneidade? A resposta está, basicamente, na pesquisa de Deleuze em *A dobra: Leibniz e o barroco*, cujo resgate de uma filosofia barroca se assenta no conceito que dá nome ao livro: “O horizonte conceitual aberto pela dobra e pela explicação permite sair do beco sem saída em que a problemática do espetáculo e do

¹⁰⁵ Cf. KANT, 1994, p. 590.

¹⁰⁶ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 24.

¹⁰⁷ *Ibid.*

segredo colocou uma geração inteira de militantes”¹⁰⁸. Como se pode ver, há nesse trecho, na menção à geração de militantes que se formou e atuou politicamente em 1968, o balanço de algumas décadas que começaram a ser pensadas criticamente por Perniola desde a época em que o filósofo esteve próximo dos situacionistas, inclusive tornando-se amigo de Debord pouco tempo antes das revoltas de 1968. Esse é um tema que retorna em sua obra, por exemplo, no capítulo *Uma estética do grande estilo: Guy Debord*, do livro *Desgostos: novas tendências estéticas*, em que Perniola confessa que a “recusa de todas as mediações, que alimentavam uma desconfiança infinita diante de toda forma, que aspiravam a um ideal de transparência absoluta, constituíram o mais grave problema de minha juventude”¹⁰⁹.

O que há de mais importante nesse exame de consciência, do ponto de vista da pesquisa sobre o legado dos criadores do conceito de espetáculo, é que Perniola diferencia Debord dos demais membros da Internacional Situacionista, apontando nas reflexões debordianas uma percepção realista dos conflitos políticos, que cerceava a dimensão utópica do marxismo ortodoxo segundo o espírito pragmático do homem barroco. “O futuro não poderá nos dar nada de melhor tanto quanto nos deu o passado. O caminho da utopia é barrado tanto por Nietzsche quanto por Debord, pois é estranho ao grande estilo”¹¹⁰. A aproximação entre Nietzsche e Debord, pela ideia de que os dois pensadores vincularam vida filosófica e vida pessoal de maneira radical e particularíssima, se enriquece diante do fato de que ambos foram sensíveis à estética barroca¹¹¹. No que toca a Debord, o barroco é apresentado como a arte “de um mundo que perdeu o seu centro”¹¹², deduzindo já no debate estético do final dos anos 1960 alguns indícios de que o classicismo estava com os dias contados,

¹⁰⁸ Ibid.

¹⁰⁹ Idem. *Desgostos*, p. 206.

¹¹⁰ Ibidem, p. 213.

¹¹¹ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. São Paulo: Abril Cultural, 1983, p. 133.

¹¹² DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, p.123.

sobretudo como fonte de uma normatividade para a criação artística, de maneira que a relação entre arte e história apontava para a retomada do sentido de um conjunto barroco no consumo da totalidade do passado artístico.

Como observa Martin Jay muito acertadamente: “à luz da subsequente redescoberta pós-modernista do barroco, Debord motivou-o por ser o primeiro a misturar o histórico e o estético e, assim, antecipar a negação da arte como um reino em si mesmo”¹¹³. De fato, ainda que motivado por questões políticas muito diversas, encontramos no Debord dos *Comentários sobre a sociedade do espetáculo* indicações prementes de uma transformação da história da arte que também se faz presente na tese de Arthur Danto sobre a pós-história. O situacionista fala de um ‘edifício barroco’ em que uma arte caracteristicamente barroca poderia ser reproduzida, ocupando um universo de pluralidade no qual, segundo Arthur Danto, “não é que tudo fosse historicamente correto; a correção histórica é que deixou de ter utilidade”¹¹⁴.

O conhecimento e o reconhecimento históricos de toda a arte do passado, retrospectivamente constituída em arte mundial, a relativizam em uma desordem global que constitui por sua vez um edifício barroco em nível mais elevado, edifício no qual devem se fundir a produção de uma arte barroca e todas as suas ressurgências (DEBORD, 1997, p. 124).

A citação acima aponta que, para Debord, a presentificação do mundo contemporâneo é também um efeito da sociedade do espetáculo, insinuando a ressurgência do barroco, se não como um *eón*, ao modo de Eugenio d’Ors, pelo menos como uma forma de expressão coerente com a desordem da linearidade histórica que, repetindo Danto, o fim da equivalência ótica provocou. Nas palavras de Deleuze, em *A dobra*, trata-se de um processo em que o barroco se dá como uma transição, resolvendo a crise do

¹¹³ JAY, Martin. *Downcast eyes*, p. 428-9.

¹¹⁴ DANTO, Arthur. *Aprendendo a viver com o pluralismo*. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, ano 1, dez. 2011, p. 149.

classicismo numa orquestração harmoniosa das divergências. Afinal, se há dissonâncias, o barroco “descobre uma florescência de acordos/acordes extraordinários, longínquos, que se resolvem num mundo escolhido, mesmo que ao preço da condenação”¹¹⁵. Não falamos, é claro, apenas de uma filosofia da história, mas sim, e antes de tudo, de uma filosofia barroca, a proposta de uma *episteme* que se contrapõe ao niilismo contemporâneo, e por isso, muito embora crítica da razão iluminista, não corrobora o pensamento fraco “que há tempos mina a partir de dentro o trabalho da razão”¹¹⁶.

Afirmar um caráter secreto da sociedade é considerar essencialmente turvo o pensamento que se encarrega de compreendê-la, pois, do ponto de vista da dobra, a explicação pertence ao mesmo mundo que ela explica. Fora da lógica do dualismo, o pensador contemporâneo seria aquele capaz de ligar-se diretamente à realidade histórico-social, tornando-se *coisa*. “Abandonadas a soberba, a empáfia e a presunção da metafísica”, este pensador “se faz modesto e brando em relação à história”¹¹⁷, com o adendo de que tal modéstia não é sinônimo de fraqueza ou de subserviência [*tapeinós*], mas sim de brandura e de clemência [*praús*]. Uma filosofia neobarroca, e não a hermenêutica, tampouco o utopismo – duas tendências que optam pelo passado ou pelo futuro –, é que pode se dedicar ao contato com o presente.

O conceito de enigma, tomando o lugar do segredo na teoria crítica de Debord, permite a Perniola vincular Deleuze ao Adorno da *Teoria estética*. Filosofia e arte estão problematizadas simultaneamente nesta obra póstuma do filósofo frankfurtiano. Ambas são enigmáticas porque são, ao contrário do que supõe o senso comum, atividades voltadas para o real, e a essência do real já é enigmática por si mesma: “a filosofia e a arte

¹¹⁵ DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*, p. 144.

¹¹⁶ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 34.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 77.

convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico”¹¹⁸.

Todas as obras de arte, e a arte em geral, são enigmas; isso desde sempre irritou a teoria da arte. O facto de as obras de arte dizerem alguma coisa e no mesmo instante a ocultarem coloca o carácter enigmático sob o aspecto da linguagem (ADORNO, 1993, p. 140).

Baseando-se na teoria dos mundos possíveis de Leibniz, Deleuze resgata da relação entre o barroco e a razão clássica a plenitude de um mundo concebido como o melhor por ser o real, e não o contrário. Assim como o simulacro não é cópia de coisa alguma, mas sim uma imagem tomada como imagem, o mundo presentificado da pós-história não esconderia por trás de si mesmo nenhuma substância, sendo ele próprio a realidade. Com Deleuze, seguindo a interpretação de Perniola, concluímos a cuidadosa revisão de Debord pela qual os aspectos negativos do segredo teriam antecipado somente o triunfo niilista do nada. A metáfora da dobra traduz epistemologicamente a plenitude do mundo contemporâneo e conecta a mônada leibniziana a um real sempre presente: “tal é o mundo barroco, em que todas as coisas são dobradas para ocupar menos espaço possível; tal é o mundo contemporâneo, em que tudo já está disponível no presente”¹¹⁹. Para Roberto Machado, em Deleuze, “o barroco deu lugar a um neobarroco, o leibnizianismo que dobra, desdobra, redobra séries divergentes no mesmo mundo”¹²⁰, assinalando um esforço final da modernidade em prol da reconstituição da racionalidade clássica:

Podemos compreender melhor em que o barroco é uma transição. A razão clássica desabou sob a influência de divergências, impossibilidades, desacordos, dissonâncias. Mas o barroco é a última tentativa de reconstituir uma razão clássica, repartindo as divergências em outros tantos mundos

¹¹⁸ ADORNO, Theodor. *Teoria estética*, p. 151.

¹¹⁹ PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 28.

¹²⁰ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 311.

possíveis e fazendo das impossibilidades outras tantas fronteiras entre os mundos (DELEUZE, 1991, p. 143).

Como relacionar essa crítica da razão, construída no diálogo dos filósofos acima, aos temas do barroco brasileiro, do cinema moderno e do lugar de Glauber Rocha na história dos filmes e da crítica? Podemos começar pelo primeiro assunto. Na introdução à edição brasileira de seu livro teórico-biográfico sobre o movimento situacionista, publicado em 2009, Perniola comenta a maneira pela qual se diferenciam o modo de ser brasileiro e o dos militantes antiespetaculares, lembrando *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Hollanda. Se “a vida brasileira é caracterizada por uma ética da afetividade e da emoção que se manifesta na procura de uma relação íntima [...] e por uma benevolência amigável diante do próximo”¹²¹, o modo de ser situacionista é “cosmopolita por excelência e completamente desenraizado dos laços comunitários e de parentela”¹²², a ponto de ser “caracterizado pela máxima agressividade diante da sociedade e por uma espécie de propensão eufórica a estar em guerra irrefletidamente com o mundo inteiro”¹²³.

As diferenças entre a cultura brasileira e a ética vanguardista da Internacional Situacionista, contudo, não seriam tão profundas se destacássemos a figura de Guy Debord entre os seus colegas de movimento. “Ambos [o Brasil e Debord] foram vítimas de 1968, porque fascinados por seu suposto caráter revolucionário, enquanto, na realidade, assinalava o advento de um novo regime de historicidade, baseado na comunicação de massa”¹²⁴. Duas coisas podem ser ressaltadas aqui. Primeiro, a diferença de perspectiva entre Debord e seus colegas situacionistas em relação aos *Enragés* [*Enraivecidos*]. Esse grupo de militantes violentos, surgido durante a Revolução Francesa com base no comunismo de

¹²¹ PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas*. São Paulo: Annablume, 2009, p. 7.

¹²² *Ibid.*

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ *Ibidem*, p. 9.

conselhos, era tomado como referência em 1968 por seus colegas, mas não por Debord, para quem a *Fronde* do século XVII era uma inspiração muito mais importante. Em segundo lugar, podemos ressaltar o anti-intelectualismo autoritário que marcava a militância ligada aos *Enragés*. Ele ganhou força em 1968 e continuou a crescer nas décadas que lhe seguiram, influenciando “a política cultural de grande parte da cena política europeia, não só de extrema esquerda”¹²⁵.

De acordo com Perniola, a recusa cega de qualquer autoridade tende a se naturalizar, no mundo contemporâneo, como a conduta padrão de certa militância crítica, remetendo à improdutiva confusão entre autoritarismo e autoridade, cuja maior expressão ocorreu na Itália dos anos 1970 pela ação de movimentos que culminaram na mobilização estudantil de 1977, e daí até hoje, em núcleos que perpassam a universidade e a política. Diferenciando-se do tipo de engajamento que seguiu esses passos, o apreço de Debord pela *Fronde* acenava para a visão barroca de mundo que o contexto desta guerra civil francesa comportava, como relatado em uma carta pessoal a Perniola que o filósofo comenta no livro *Desgostos*. Debord possuía grande admiração pelo Cardeal de Retz, tomando-o como fonte de inspiração para o Situacionismo, tal como ele particularmente o concebia.

A definição do belo como agudeza, a comparação entre o homem de letras e o guerreiro, a mistura entre modelos estéticos e modelos políticos fazem do Barroco um ponto de referência constante para Debord. [...] o Cardeal de Retz [...] é figura que ocupa a imaginação de Debord. [...] Na carta de 24 de dezembro de 1969, Debord me escreve: “Adoro as citações das *Mémoires* de Retz não somente porque ela toca nos temas ‘imaginação do poder’ e ‘peguem os seus desejos pela realidade’, mas também porque existe um divertido parentesco entre a Fronde de 1648 e o maio (PERNIOLA, 2010, p. 210)

Na medida em que “a tradição subversiva onde Debord se insere é mais aquela antigo-barroca do tiranicídio do que aquela moderna das

¹²⁵ *Ibidem*, p. 10.

revoluções político-sociais”¹²⁶, podemos compreender o motivo pelo qual Perniola acredita que uma “orientação anti-intelectual é completamente estranha tanto para Debord quanto para o modo de ser dos brasileiros que, em geral, apreciam todo tipo de capacidade e competência”¹²⁷. A crítica de Perniola à razão policesca que Debord chancela nos *Comentários* pode ser interpretada, por tudo o que vimos acima, como uma crítica ao caráter autoritário do anti-intelectualismo que predomina em certa esquerda das últimas décadas. O elogio do filósofo italiano à cultura brasileira, embaçado na percepção de que aspectos destacados da cultura barroca podem ser observados no país¹²⁸, parece indicar uma possibilidade de interpretação da crise barroca da racionalidade que Glauber Rocha problematizou em sua obra.

4.3. A maneira certa de fazer a revolução

A mitologia glauberiana e sua guinada para a estética do sonho nos anos 1970 constituem-se como barroca, entre outros motivos, pelo anteparo filosófico que a crítica da razão clássica oferece a este projeto. Como bem observou o crítico René Gardies em uma difundida leitura da obra de Glauber Rocha, os filmes compõem um quadro que distingue ambivalências, dicotomias e maniqueísmos ao mesmo tempo que apontam para uma atividade do pensamento – visto aqui como pensamento mítico – que aponta a sua superação:

Uma estrutura dicotômica organiza inicialmente as forças, pulsões, valores dissimulados sob um limitado número de imagens-chaves. O bem confronta o mal, a morte perturba a vida, trevas e luz competem pelo reino do dia. Combate sem fim e sem resultado? Preto e branco onde a perda de um se inscreve no destino do outro? O maniqueísmo de Glauber, que entendemos

¹²⁶ PERNIOLA, Mario. *Desgostos*, p. 211.

¹²⁷ Idem. *Os Situacionistas*, p. 11.

¹²⁸ Em depoimento pessoal, durante visita a Minas Gerais, Perniola foi enfático ao apontar a relação entre o barroco e o sincretismo brasileiro, observado pelo filósofo italiano em frequentes viagens ao país.

por bem acatar ou rejeitar, existe, mas demanda que se acrescente nuances. Nele, ideias, seres e coisas participam plenamente do pensamento mítico, aquele que, segundo Lévi-Strauss, “procede da tomada de consciência de certas oposições e tende a uma mediação progressiva” (GARDIES, 1974, p. 53)

Uma vez que a atividade do pensamento é desenvolvimento, como ressalta Deleuze, "parece implícita uma certa afinidade de forma, de estrutura ou de substância entre o ponto de partida e o ponto de chegada: essa afinidade exclui a concepção dualística, maniqueísta da realidade"¹²⁹. Do ponto de vista filosófico, liberar o pensamento da função policialesca a que lhe tinha atribuído Debord significa abandonar uma metafísica dual que ainda separava as dimensões da essência e da aparência, da falsidade do visível e da verdade utópica.

O cinema de Glauber Rocha suscita essa liberação por meio da geometria barroca que põe em confronto os seus personagens mitológicos, assemelhando-o efetivamente a Pasolini, para quem o cinema também foi um instrumento para a discussão da perda de força da metafísica na modernidade, originando um cenário de crise, violência e impermanência que, a despeito de sua substância fugidia, carrega ao mesmo tempo uma espiritualidade mística e revolucionária. E se retomamos o cotejo entre os cineastas brasileiro e italiano, cabe notar mais de perto o quanto os pontos de partida e de chegada são aproximados pelo trânsito glauberiano, por exemplo, nos Cristos de *Idade da Terra*:

Glauber notou em Pier Paolo algo de muito importante e que provavelmente valia também pra ele: que existia um local geométrico e mítico – a ser reencontrado nos inícios e fins de todas as histórias, humanas ou fictícias – que permitiria realizar a deflagração de todos os tempos, mais precisamente uma explosão revolucionária; um lugar que mistura o íntimo e o político porque condensa o nascimento e a morte, tomados como princípio e fim, em um único ponto (JOUBERT-LAURENCIN, 2012, p. 61).

¹²⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 25.

Se Glauber Rocha apresenta nesses termos um projeto de cinema político nos anos 1960 e 1970, desviando do espetáculo do filme clássico sem filiar-se às alternativas antioculares que Jay identifica na cultura intelectual francesa, como poderíamos situá-lo frente ao conceito de espetáculo em seu sentido teórico-crítico? O impacto desse sentido na teoria do cinema é conhecido e já se revelou em outros momentos deste trabalho, podendo ser acessado no trabalho de críticos que atuaram naquelas décadas, alguns deles ainda ativos, como Jean-Louis Comolli, para quem “o espetáculo nos envolve, nos preenche. Ele está em todos os lugares, da publicidade à informação, da mercadoria à política”¹³⁰. Tendo escrito na *Cahiers du cinéma* por um período que abarcou a radicalização pós-68, Comolli fundamenta boa parte de sua reflexão sobre o cinema a partir da teoria do dispositivo de Baudry e do conceito debordiano de espetáculo, escrevendo no famoso ensaio *Máquinas do visível* que “a mais analógica representação do mundo ainda não é, e nunca será, uma duplicação”¹³¹. Comolli invertia Bazin, nesse texto de 1971, enquanto Godard mantinha-se na extrema-esquerda desconstrucionista. Em seu *Cinema e ideologia*, Jean-Patrick Lebel comenta o engajamento do cineasta francês, nesse mesmo período, com um bem humorado paradoxo:

É engraçado que, de certa maneira, Godard seja vítima dessa ilusão sobre a eficácia do cinema em relação à vida, pois se tomasse consciência de que esta eficácia apenas é mítica e não real como acredita (ou mostra acreditar), era de recear que não realizasse mais filmes e que a revolução fosse o seu destino, o que não é desejável, a meu ver, nem para a revolução, nem para o cinema (LEBEL, 1989, p. 67).

Pelo menos dois termos podem ser sublinhados na citação de Lebel. Primeiro, a ideia de que “Godard contestava a vida em seus filmes”¹³², quando, para os Situacionistas, a crítica do espetáculo se realiza

¹³⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008, p. 189.

¹³¹ Idem. *Machines of the visible*. In: HEATH, Stephen; LAURETIS, Teresa de (Orgs.). *The cinematic apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980, p. 138.

¹³² LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989, p. 69.

justamente por “uma genuína vida pessoal que deveria ser criada como obra, como história consciente, e então resgatada dos impermeáveis mecanismos da vida cotidiana governada no presente”¹³³. Depois, a ideia de que a eficácia que Godard atribui ao cinema é mítica (no sentido de uma ilusão), ao passo que, para Glauber, “somente um sofrimento direto do real e uma crítica dialética permanente pode ultrapassar o nível da imitação mitológica da técnica cinematográfica, instrumentalizando os jogos em expressões progressivas”¹³⁴. Glauber nomeou essa imitação mitológica de “mal de Godard”¹³⁵, notando-a em grande parte dos jovens autores que despontavam no final dos anos 1960. No interior das interpretações dissonantes sobre a relação entre cinema e ideologia, Lebel aponta que o conceito de espetáculo se arraigava nas discussões da crítica de cinema, dividindo cineastas e intérpretes.

À luz do que vimos neste trabalho, sobretudo quando da análise do projeto de uma indústria de autores, em Glauber, como alternativa à implantação da indústria cultural no Brasil, Lebel ajuda a montar um panorama crítico em que “tanto a indústria cultural quanto o espetáculo baseiam-se na identificação do espectador às imagens que lhe são propostas, o que equivale à renúncia a viver em primeira pessoa”¹³⁶. No pano de fundo da sua objeção a como essa tese é assimilada por Godard ou pelos críticos da *Cinéthique*, detectamos exatamente o impulso para uma superação da dicotomia entre uma aparência conspurcada pela ideologia e uma essência vital onde a verdade se esconderia.

Presente em Glauber Rocha, essa superação é reconhecida igualmente por Comolli, que não encerra a análise do conceito de espetáculo com a constatação, citada há pouco, de que ele nos envolve a todos, totalizando a experiência social. As telas podem estar em todos os lugares, “mas,

¹³³ JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Berkeley: University of California Press, 1999, p. 80.

¹³⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 108-9.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 108.

¹³⁶ JAPPE, Anselm. *Sic transit gloria artis*. Almada (Portugal): Editorial Centelha Viva, s/d. (Publicação independente/panfleto fotocopiado.), p. 12.

por outro lado, o espetáculo se contrai, se enfraquece, se repete, se esgota, mobiliza cada vez menos o desejo e o risco, seu próprio sucesso o banaliza, o estandardiza, o obriga a se recolocar em movimento”¹³⁷. Ainda em 1971, o crítico escrevia em *Máquinas do visível* que “o espetáculo é sempre um jogo, requerendo a participação dos espectadores, não como ‘passivos’, consumidores ‘alienados’, mas como jogadores, cúmplices, mestres do jogo mesmo se eles também são o que é jogado”¹³⁸. Não é apenas a ludicidade típica do barroco que se pode destacar nessa frase. A concepção do espetáculo como simulação posicionava Comolli em um lugar mais afinado à crítica de cinema que a *Cahiers* resgataria na segunda metade dos anos 1970, com a possibilidade da análise da *mise en scène* que havia marcado a fase da *politique des auteurs*¹³⁹, o que parece sublinhado na maneira como o crítico francês se refere ao conceito debordiano em *Ver e poder*, coletânea de ensaios mais recentes:

Na época de seu nascimento, como naquela de sua máxima potência, o cinema funcionou como espetáculo – mas um espetáculo dando trabalho ao desejo do espectador de ver “cada vez mais”. Desde o início, o cinema, como escritura do visível e do invisível na tela mental do espectador, já se opunha ao espetáculo, empilhamento sem fim de visível – com ou sem espectador (COMOLLI, 2008, p. 189).

Ainda mais contundente: se o cinema era, desde sempre, o espetáculo, ele era também a oposição ao espetáculo. Daí o equívoco da teoria do dispositivo, de acordo com Lebel: “o erro fundamental consiste na confusão entre câmera e cinema; ou, se se prefere, entre o cinema como aparelhagem técnica e como linguagem (logo, ideologia)”¹⁴⁰. Frente a esse problema, o barroco do século XX, para dizer com Christine Buci-Glucksmann, leva a cabo outra forma de deslocamento, enfrentando a crise da

¹³⁷ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder*, p. 189.

¹³⁸ Idem. *Machines of the visible*, p. 140.

¹³⁹ Este é o projeto explicado e defendido por David Bordwell (2008) no ótimo *Figuras traçadas na luz* (Campinas: Papirus, 2008).

¹⁴⁰ LEBEL, Jean-Patrick, op. cit., p. 40.

representação com “uma estética multisensorial, do afeto e do efeito, uma estética do artifício que a tudo multiplica”¹⁴¹. Reflexo tardio da modernidade, ou reflexo de uma modernidade tardia, a sua linguagem “desabilita toda visão humanista do homem, e todo sujeito de um *cogito* pleno e consciente de si, controlador e representante do mundo”¹⁴².

Aqui se pode entender melhor a ressalva de *Eztetyka do sonho* ao amor ilimitado entre os homens, por ser despertado pelo irracionalismo liberador, mas que “nada tem a ver com o humanismo tradicional”¹⁴³. Ao mesmo tempo, justifica-se o lugar de Glauber no cinema moderno. O seu vanguardismo o impulsionava para longe do filme clássico, como estilo e forma de racionalidade, mas também contra a tendência utopista da esquerda europeia, opondo-se à pura e simples destruição do espetáculo:

O cinema esquerdista utopista quer destruir o espetáculo cinematográfico (e foi isso que provocou a crise e a morte do primeiro Godard), mas não coloca um novo projeto. O que é que isso faz? A crise do cinema. Ora o que é preciso é sair para uma nova síntese revolucionária do cinema que rompa com estas duas posições, porque o destrutivismo das linguagens é um fenômeno das vanguardas-pequeno burguesas radicais, como muito bem explica o Walter Benjamin, que querem fazer as revoluções nas gramáticas, mas não passam daí, do espaço do *écran*, que assim fica vago para o reformismo (ROCHA, 2004, p. 271).

Nossa consideração a respeito de como o barroco de Glauber Rocha se alinha a uma filosofia crítica da razão clássica, contudo, não termina aqui. Se a questão é a relação do cineasta com os problemas políticos que o maio de 1968 trouxe à tona, são de grande interesse as contribuições diretas de Deleuze ao estudo da obra glauberiana, registradas em seus comentários na obra *A imagem-tempo (Cinéma 2)*, de 1985. O ponto que se sobressai na leitura deleuzeana de Glauber é o da constituição do cinema político moderno, pensado a partir da premissa de que “não haverá mais

¹⁴¹ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir*. Paris: Éditions Galilée, 2002, p. 190.

¹⁴² *Ibid.*

¹⁴³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado”¹⁴⁴. Para Deleuze, Glauber Rocha deve ser incluído entre os melhores cineastas do Terceiro Mundo, que se deram conta dessa transição ao menos por um momento, captando o dado essencial na ideia de que a unidade do povo havia se tornado impossível: “o que souu a morte da conscientização foi, justamente, a tomada de consciência de que não havia povo, mas sempre vários povos, uma infinidade de povos, que faltava unir, ou que não se devia unir, para que o problema mudasse”¹⁴⁵.

Deleuze apreende muito bem uma das grandes balizas do cinema de Glauber Rocha. De fato, quem seria o povo de *Deus e o diabo na terra do sol*, senão uma hipótese que o cordel anuncia na cena final em que Rosa e Manuel fogem de Corisco? A outra opção é mais temível: seriam os seguidores de Sebastião, dizimados por Antônio das Mortes? Quem seria o povo de *Terra em transe*, senão uma *falta*, um terceiro excluído do jogo político que enleva Paulo Martins de um polo a outro nas redes de poder de Eldorado e Alecrim? Um dos grandes momentos do filme ocorre na cena do segundo comício de Vieira, quando dois personagens ganham poder de fala para se manifestarem *como* povo¹⁴⁶. Em silêncio total, a multidão rechaça a ambos, capitaneada por Paulo e os capangas de Vieira. Esse é o problemático abismo em que o cinema de Glauber se lança, empregando grande parte de sua energia criativa: um povo que pudesse falar por si, em vez de ser falado por um outro – como faz o intelectual Paulo Martins, que, com as mãos na boca de um dos personagens daquela cena memorável, pergunta: “Já pensaram Jerônimo no poder?”.

Em *Eztetyka do sonho* podemos ler que “o povo é o mito da burguesia”¹⁴⁷, e que “a razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo”¹⁴⁸. Haja vista a *desrazão* que o manifesto de 1971 propõe como

¹⁴⁴ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005, p. 262.

¹⁴⁵ *Ibid.*

¹⁴⁶ Sequência 33 de acordo com o livro *Roteiros do Terceyro Mundo*.

¹⁴⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 250.

¹⁴⁸ *Ibid.*

fundamento do cinema revolucionário, a presença continuada do povo no cinema de Glauber busca contornar essa representação mitológica, racionalizada, incorporando-a ao discurso barroco da revolução: não mais um povo representado, mas sim alegorizado; não mais um povo totalizado na narrativa nacional, mas um povo disposto em fragmentos, que se desloca, inclusive, da história marxista a precipitar a tomada de poder revolucionária pelo proletariado. “É assim que vemos Glauber destruir de dentro os mitos”¹⁴⁹, escreve Deleuze. “O ponto nodal do procedimento deleuzeano é reenquadrar a categoria povo desde a óptica da temporalidade, subtraí-la e deslocá-la do âmbito de uma institucionalização, de uma realização definitiva em um território”¹⁵⁰.

Nesse sentido, conceber o povo no tempo, segundo Deleuze, é como *desracionalizar* a sua apreensão pelo classicismo, ou como *desfuncionalizar* a razão clássica que o inscreve em um projeto específico. Por esse motivo, as obras abertas de Glauber não devem rematar o destino do povo, uma vez que já não o inscreve em projetos, optando antes por provocá-lo à ação através de seus próprios mitos. Não se pode saber o que Manuel encontrará no além-mar de *Deus e o diabo*, assim como a chegada do Cristo-Índio ao porto de *Idade da Terra*, recebido pela multidão que samba, é apenas o prenúncio de uma possibilidade de futuro – e nada mais que isso. Interpretadas assim, essas figuras glauberianas explicam que Deleuze as perceba como muito próximas de temas importantes de sua filosofia, como a desterritorialização (o sertão do Cinema Novo como um espaço sem limites), a política das minorias (o povo *não* como proletariado) ou a superação de um pensamento clássico que compreendia tanto as formações nacionais modernas como a conscientização revolucionária segundo modelos inaplicáveis depois de 1968. Trata-se do “povo não como dado mas como devir, virtualidade que se atualiza num dinamismo de incessantes povoamentos”¹⁵¹. Nas palavras do próprio Deleuze, este

¹⁴⁹ DELEUZE, Gilles, op. cit., p. 264.

¹⁵⁰ TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003, p. 59.

¹⁵¹ *Ibid.*

movimento pelo qual o povo deixa de ser um objeto da razão clássica, para assumir a forma de uma realidade ativa, está ligado à metáfora do transe, tão explorada nos filmes de Glauber Rocha, especialmente em *Terra em transe*:

O transe, o fazer entrar em transe é uma transição, passagem ou devir: é ele que torna possível o ato de fala, através da ideologia do colonizador, dos mitos do colonizado, dos discursos do intelectual. O autor faz entrar em transe as partes, para contribuir à invenção de seu povo, que é o único capacitado a assumir o conjunto (DELEUZE, 2005, p. 265).

Gostaríamos de concluir a análise da leitura de Glauber por Deleuze a partir de um tema correlato ao do povo como devir, todavia complementar e igualmente importante para Glauber Rocha: o da estética da violência. Uma das variações conceituais que mais chama a atenção em *Eztetyka do sonho*, modificando o tom deste manifesto em relação ao que Glauber havia usado na *Eztetyka da fome*, é a ideia de que “a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma comunidade”¹⁵². A simples negação da violência por Glauber em 1971 já se apresenta como uma diferença considerável em relação ao que era a tônica do discurso de 1965, quando a palavra violência aparece nove vezes nas poucas páginas de *Eztetyka da fome*, sempre no sentido de reforçar a tese de que “somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”¹⁵³.

Ainda que a negação da violência em 1971 seja antes de tudo uma superação a partir dela própria – a comunidade que se sobrepõe ao encontro violento, substituindo-o pelo “amor ilimitado”¹⁵⁴ –, não há indícios suficientes no documento que permitam afirmar uma mudança de opinião de Glauber Rocha a respeito do tema, como se um manifesto devesse

¹⁵² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 66.

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 251.

anular o outro – mesmo a frase “hoje recuso a falar em qualquer estética”¹⁵⁵, em 1971, não parece implicar uma conclusão dessa natureza.

No entanto, parece-nos relevante que a moldura discursiva em torno da palavra violência seja tão diferente em *Eztetyka do sonho* a ponto de que o termo apareça apenas uma segunda vez, para além da frase citada, e justamente nos primeiros parágrafos do manifesto. Glauber comenta, no passado, a *Eztetyka da fome*: “Esta comunicação situava o artista do Terceiro Mundo [...]: apenas uma estética da violência poderia integrar um significado revolucionário em nossas lutas de libertação”¹⁵⁶. A ideia de um ‘amor ilimitado’ também seria a tônica de *Idade da Terra*, com Glauber mencionando a palavra algumas vezes na locução *off* que aponta as suas influências e organiza o seu discurso político (retomaremos essa locução, da sequência 31 do filme segundo o *Roteiros do Terceiro Mundo*, dada a sua importância na fase final da obra glauberiana). As figuras barrocas do labirinto, do teatro e da geometria também se fazem presentes, numa comparação de Brasília – cidade-símbolo de um Brasil moderno – ao espaço alegórico de Eldorado:

Essa pirâmide, esta pirâmide que é a geometria dramática do Estado Social. No vértice, o Poder. Embaixo, as bases. Depois os labirintos intrincados das mediações classistas. Tudo isto no teatro. Pois sim, a cidade e a selva. Brasília é o Eldorado, aquilo que os espanhóis e outros visionários perseguiram [...] Essa ideologia do amor que se concentraria no Cristianismo, que é uma religião vinda dos povos africanos, asiáticos, europeus, latino-americanos, os povos totais. [...] O Brasil é um país grande. América Latina, África, não se pode pensar num país só. Temos que multinacionalizar e internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático. Com a grande contribuição do Cristianismo e todas as religiões. São as mesmas religiões. Entre o entendimento dos religiosos e dos políticos convertidos ao amor.

Guardemos essa declaração de Glauber, entre o êxtase religioso e o sincretismo revolucionário, para retomá-la à luz de outra avaliação de

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Ibidem, p. 248.

Deleuze sobre a política dos filmes modernos. Por ora, cabe avançar na leitura de *Cinéma 2* citada há pouco. Interpretando, a partir dela, a violência em Glauber Rocha, Jean-Christophe Goddard compreende que “o cinema novo não deseja, com efeito, opor-se absolutamente à fome”¹⁵⁷. A leitura é justa com o caráter metafórico da fome no discurso glauberiano, que, para além de um sentido literal no manifesto de 1965, denota a vontade de devoração do projeto modernista do Cinema Novo, de modo que a afirmação da cultura nacional contra a imitação do colonizador tem ao mesmo tempo o peso de uma postulação estética e política, simbólica e social.

Mais interessante a Goddard, contudo, é o fato de que Glauber “não procura nem dissimulá-la nem combatê-la chamando o povo a uma tomada de consciência da possibilidade de remediá-la por uma política de Estado revolucionário”¹⁵⁸. A suposta ausência de uma perspectiva crítica legitimadora de uma política moderna, por assim dizer, concentraria na violência, enfatizada por Glauber em *Eztetyka da fome*, o valor de uma ação direta pela qual o povo poderia constituir-se desde os seus fragmentos em uma unidade não prevista pelo discurso do colonizador e, portanto, não condicionada a ele: “consciente de sua impossibilidade, o povo paradoxal das minorias colonizadas joga na cara do colonizador a única possibilidade que lhe resta: sua própria violência”¹⁵⁹.

Em complemento a essa interpretação, muito ligada às propostas de *Eztetyka da fome*, convém retornar ao capítulo final de *Sertão mar*, obra em que Ismail Xavier escreveu sobre o tema da violência em Glauber Rocha, focalizando especialmente os primeiros longas e o manifesto de 1965 – embora *Terra em transe* já tivesse sido lançado, sendo inclusive comentado no final deste mesmo capítulo, o manifesto *Eztetyka do sonho* ainda não era conhecido. Xavier ressalta, em sua leitura, a similaridade entre as teses de Glauber sobre a violência revolucionária e a defesa da guerra

¹⁵⁷ GODDARD, Jean-Christophe. *Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha*. In: *Cités*, 2000/4, n. 40, p. 89.

¹⁵⁸ *Ibid.*

¹⁵⁹ *Ibidem*, p. 90.

popular como única forma de luta pela liberação da cultura nacional, defendida por Frantz Fanon em *Os condenados da Terra*, livro bastante difundido nos círculos descolonizadores dos anos 1960, tendo influenciado Glauber: “Onde Fanon diria ‘a violência antes de ser primitiva, é revolucionária’, na linha de argumentação de *Os condenados da Terra*, Glauber Rocha acrescenta: ‘a estética da violência, antes de ser primitiva, é revolucionária’”¹⁶⁰.

Mesmo que Glauber e Fanon devam ser vistos em suas próprias circunstâncias, sendo indispensável não tratar como iguais a situação do Brasil nos anos 1960 e da Argélia colonizada pela França no mesmo período, saltam aos olhos as semelhanças entre a *Eztetyka da fome* e o livro do revolucionário argelino. “Liberação nacional, renascimento nacional, restauração da nacionalidade pelo povo, *commonwealth*: sejam quaisquer os nomes usados ou as fórmulas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento”¹⁶¹, escreve por exemplo Fanon, antes de um Glauber que sustentaria, em 1965, que “somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora”¹⁶². Tais similaridades atravessam o manifesto de Glauber Rocha e o livro de Fanon até esbarrar no fato de que, especificamente no Brasil, “a questão da cultura nacional pautava-se pela adoção do modelo clássico da revolução-burguesa anti-imperialista”¹⁶³, com a atribuição de um semblante progressista à burguesia que, para Fanon, soaria totalmente ilusório. Essa diferença de contexto, somada ao fato de que “Glauber Rocha muitas vezes parece esquecer o caráter metafórico de sua própria menção à violência do colonizado”¹⁶⁴, indica o quanto a ênfase sobre o termo no manifesto de 1965 revela as expectativas com o papel da esquerda progressista antes do golpe militar de 1964, as

¹⁶⁰ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*, p. 184.

¹⁶¹ FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. New York: Grove Press, 1963, p. 35.

¹⁶² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 66.

¹⁶³ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*, p. 185.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 189.

quais seriam questionadas pelo próprio cineasta ao colocar o intelectual no centro das questões políticas de *Terra em transe*:

A metáfora [da violência] é produtiva enquanto caracterização e palavra de ordem que informa uma opção de estilo cinematográfico, mas é ilusória se entendida como definição de um gesto que expressa a total sintonia entre o intelectual e a luta do povo-nação, como se essa luta, tal como nos exemplos de Fanon, estivesse em pleno curso, num movimento orgânico e integrado nas vésperas da libertação (XAVIER, 2007, p. 189).

É com base nessas observações que os filmes de Glauber dizem algo mais sobre a estética da violência. A relação entre violência e revolução é o cerne do problema que se instala a partir da opção do cineasta por um “mergulho, pra valer, nos valores da tradição”¹⁶⁵, indo ao encontro dos mitos. Trata-se de sublinhar o interesse de Glauber pelos espaços alegóricos do sertão em *Deus e o diabo*, ou da comunidade de pescadores em *Barra-vento*, como procedimentos de isolamento dos personagens que instigam a afirmação de um povo por vir em um território movediço que se estende fora das leis da cidade.

Temos assim a revolução não como a conquista do Estado, mas como um esforço pelo qual as obras “não se pautam por aquela coerência que expressa univocamente as racionalizações da ideologia, e sim o que há de problemático nessas racionalizações”¹⁶⁶ – esforço que viria à tona, na forma de manifesto, em 1971. Sob o olhar da interpretação deleuzeana de Goddard, essa problematização explicaria a passagem, no cinema glauberiano, de uma violência revolucionária para uma violência nômade, segundo a qual a simples tomada do poder nunca é suficiente, e, de acordo com Deleuze e Guattari, infere o “proletariado não mais como força de trabalho, e por isso alienado, mas sim como força de nomadização, e por isso desterritorializado”¹⁶⁷. A percepção de que a posição de Glauber Rocha

¹⁶⁵ Ibidem, p. 190.

¹⁶⁶ Ibidem, p. 189.

¹⁶⁷ GODDARD, Jean-Christophe. *Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha*, p. 91.

não coaduna com o primado que o discurso crítico ocidental confere à categoria do proletariado é coerente, como atesta o comentário de Xavier sobre o interesse de Glauber pelo cangaço e os pescadores nos filmes mencionados:

São segmentos da sociedade cuja identidade cultural, ganhando contornos mais nítidos, permite uma aproximação maior com o modelo colonial e tornam aparentemente mais decisiva a tarefa de, juntamente com a análise da exploração do trabalho, recuperar, dignificar o passado nacional. A situação seria outra se o discurso sobre a exploração focalizasse o proletariado urbano, camada pertencente ao Brasil moderno (XAVIER, 2007, p. 190).

Não por acaso, em *Barravento*, a conscientização política da comunidade de pescadores que vive isolada em Buraquinho, pretendida por Firmino (o ex-integrante que retorna da cidade grande com ideias progressistas), jamais se define segundo os esquemas conceituais de alienação/desalienação ou aparência/essência, e por isso não se opõe à forte experiência do candomblé que marca a visão de mundo daquela coletividade. Embora o tema da desalienação constitua a força-motriz do filme, Glauber organiza de tal maneira os elementos originários da cultura abordada que, “longe de acumular evidências que forneçam um suporte para a crítica aos equívocos da consciência religiosa, faz justamente o contrário”¹⁶⁸.

O que soa até mesmo incrível, na análise de *Barravento*, é que o filme realiza a síntese típica do discurso barroco glauberiano ainda no começo de sua carreira de longa-metragista, amalgamando um imaginário político revolucionário, oriundo das teorias modernas da revolução (sobretudo o problema da consciência, como em Eisenstein) a uma aproximação ao candomblé que “faz do sistema religioso dos pescadores uma boa, senão a melhor, explicação para a lógica dos fatos”¹⁶⁹. O que não significa que o tema da consciência simplesmente deva desaparecer do ponto de vista do

¹⁶⁸ XAVIER, Ismail, op. cit., p. 48.

¹⁶⁹ Ibid.

filme, mas sim que ele é forçado a conviver com seu oposto pela descentralização da narrativa (procedimento moderno que recusa o centralismo do cinema clássico):

É todo o filme que se contorce para que nele desfile a oscilação entre os valores da identidade cultural – solo tradicional da reconciliação, da permanência e da coesão – e os valores da consciência de classe – solo do conflito, da transformação, da luta política contra a exploração do trabalho (XAVIER, 2007, p. 51).

Por conta de sínteses como essa de *Barravento*, perguntamos: até que ponto o mergulho de Glauber nas tradições e mitos populares, em busca de uma imagem do povo que potencializasse uma violência nômade – supondo que o termo de Deleuze e Guattari devesse ser aplicado – teria conseguido, efetivamente, separar-se da ideia de revolução? Nesse ponto, é difícil concordar completamente com a interpretação goddardiana que, atenta ao discurso da violência na *Eztetyka da fome*, parece não esgotar os sentidos da apreensão dos mitos por Glauber Rocha, contentando-se com a afirmação deleuzeana de que o cineasta os destrói por dentro. Indo um pouco além, a experiência do fracasso da revolução, a partir de *Terra em transe* e da *Eztetyka do sonho*, impõe-se como uma passagem obrigatória, porém diminuída, tanto na leitura de Deleuze (que ressalta a destruição dos mitos e o povo como devir) como na consequente interpretação de Goddard (sobre a passagem a uma violência nômade). Essa aproximação a Glauber, privilegiando a estética da fome, só poderia mesmo concluir que “a destruição do mito evidencia o horror, o absurdo da violência revolucionária em si mesma, o fato de que toda violência, incluindo a violência revolucionária, é uma violência de assassinos como também um fato positivo, estranhamente positivo”¹⁷⁰.

Positividade ou inevitabilidade da violência? Se essa pergunta soaria ingênua frente ao entusiasmo fanoniano de Glauber com a descolonização pela rebelião popular em 1965, ela não o parece frente aos acréscimos que

¹⁷⁰ GODDARD, Jean-Christophe, op. cit., p. 91.

a *Eztetyka do sonho* interpõe seis anos depois, quando o foco do cineasta passa a ser a crítica da razão burguesa como instrumento repressivo do misticismo revolucionário, este o portador efetivo de uma forma de sociabilidade não colonizada. Em 1971, há algo de incompleto na leitura que vê em Glauber um positivador da violência, uma vez que, como vimos, o cineasta adverte sobre a necessidade da sua superação por uma comunidade fundada em laços interpessoais, cuja força residiria nas raízes negras e índias do povo latino-americano. Esse detalhe é relevante, porque pode decidir o sentido de toda a interpretação da mitologia que preenche as alegorias glauberianas.

Para Goddard, numa afirmação conclusiva que merece ser problematizada, a ausência do povo como unidade unificada no cinema glauberiano nada teria a ver com uma linha de pensamento político que “faz do inaceitável, da violência generalizada, o pressuposto negativo de qualquer empreendimento político”¹⁷¹. Estão claras as razões pelas quais a obra de Glauber não simplesmente adere a uma teoria da revolução importada da filosofia europeia, mas o mesmo não se pode dizer a respeito dessa recusa da negatização da violência, se levamos em conta a proposta em *Eztetyka do sonho* de recusar a violência em favor de um sentido de comunidade.

Enfrentar esse problema é trazer novamente ao debate os conceitos de espetáculo e simulacro, bem como a ambiguidade com que Glauber se relacionou com o estado de coisas inaugurado pelo maio de 1968. Como observou Le Goff, perguntando-se pela natureza de uma violência simbólica que parecia ganhar forma naqueles eventos, “a insurreição ou a guerra civil não tiveram lugar”¹⁷² em 1968. A revolução não era mais o ponto de chegada de uma mobilização que, embora revoltosa, parecia desprender-se de um sentido da história. Em *Ligação direta*, Perniola sustenta uma tese análoga. Os eventos inaugurados pela rebelião de maio teriam modificado substancialmente a relação entre *cena* e *violência*, uma das bases da

¹⁷¹ Ibidem, p. 88.

¹⁷² LE GOFF, Jean-Pierre. *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris: La Découverte, 1998, p. 99.

política moderna. Desde a Revolução Francesa e o jacobinismo, escreve o filósofo italiano, “a vontade de sufragar a verdade de uma imitação, de uma representação, com a morte, constituía uma das características mais essenciais da civilização política”¹⁷³. Marx anotou uma metáfora muito significativa dessa relação quando, em *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*, apropriou-se de uma passagem de *Hamlet* para comparar a revolução a uma velha toupeira: “a revolução é profunda e ainda está passando pelo purgatório”¹⁷⁴. Por isso, o seu movimento é constante, muito embora não esteja em evidência. Ela acontece como que por baixo do solo, até o momento em que, necessariamente, assume o palco e é encenada.

Entre a cena e a violência, afirma Perniola, o sentido depende dessa presunção de um motor oculto dos acontecimentos. A célebre frase de Kojève sobre o maio de 1968, segundo a qual o sangue não teria corrido, e portanto nada teria acontecido [*Le sang n’a pas coulé, il ne s’est donc rien passé*], só fez sentido porque, “na cena política dos últimos dois séculos, parece ao menos essencial ter corrido o risco de ser morto”¹⁷⁵.

Falamos aqui de uma filosofia da história que, de Hegel à contemporaneidade, baseou-se no pressuposto de que “a história universal não é o palco da felicidade”¹⁷⁶, e “os períodos felizes são as páginas em branco, são os períodos de acordos, das oposições ausentes”¹⁷⁷. Mas, para além de Hegel, não apenas as oposições deveriam contar na relação entre cena, sentido e violência. No paradigma moderno da política, o risco de morte correspondia à irrupção dos acontecimentos como espetáculos reais, escapando de uma condição farsesca que separaria, no seio dos acontecimentos, aqueles verdadeiros e essenciais, de um lado, e, de outro, os falsos e aparentes – uma separação que Marx acusou nos eventos

¹⁷³ PERNIOLA, Mario. *Ligação direta*, p. 29.

¹⁷⁴ MARX, Karl. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. In: _____; ENGELS, Friedrich. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa Ômega, [1980], p. 275.

¹⁷⁵ PERNIOLA, Mario, op. cit., p. 31.

¹⁷⁶ HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da História*. Brasília: Ed. da UnB, 1999, p. 30.

¹⁷⁷ *Ibid.*

repetidos: primeiro como tragédia, depois como farsa. Sobre essa relação entre cena, sentido e violência, escreve Perniola:

A ação histórica precisa ser cênica para ter sentido e precisa ser violenta para se tornar real. Necessita ser cênica, ou seja, repetir um modelo, pois precisa reatualizar um mito, recitar um texto, porque deve criar, para além de uma sociedade natural, uma sociedade ideológica, uma sociedade de pensamento, uma sociedade racional [...] por isso não pode realizar-se apenas e simplesmente como representação, como cena, como espetáculo, sem cair na farsa, e é forçada a manter essa representação com a morte, e, nos casos extremos, com o terror (PERNIOLA, 2011, p. 30).

A sociedade do simulacro, vindo à tona em 1968, comprometeu a problemática acima, promovendo uma desmistificação de tal maneira radical que dispensou a violência como mediação necessária entre as situações e o sentido. Mais que isso, não apenas o sentido deixou de precisar da sanção do sangue e da morte, como o fracasso da racionalização histórica motivou o seu contrário: “de 1968 em diante, quanto mais o espetáculo sociopolítico é violento, tanto menos sentido consegue produzir”¹⁷⁸. A selvageria contra a falta de sentido das sociedades modernas não poderia resultar, agora, em nada além de mais falta de sentido, dando voltas no interior da perspectiva política que toma como adversária. No que se refere ao vínculo entre revolução e violência, portanto, Perniola entende que a experiência histórica pós-68 levou a cabo como uma ampla e irrestrita tendência à exposição absoluta, confirmando, nesse ponto, a avaliação de autores como Türcke, para quem vale o princípio que o teólogo George Berkeley concebeu no século XVIII, devidamente ressignificado pela indústria cultural: *Esse est percipi [Ser é ser percebido]*¹⁷⁹.

Essa emersão, essa exposição de tudo o que parecia não apenas escondido e oculto, mas por definição irrepresentável e inefável, criou um fenômeno novo que parece ser caracterizado pela redução a zero do sentido e da efetividade,

¹⁷⁸ PERNIOLA, Mário, op. cit., p. 33.

¹⁷⁹ Cf. TÜRCKE, 2010, p. 39 et seq.

pela anulação completa de todo significado e de toda eficácia, pelo achatamento de toda tradição cultural a uma dimensão decorativa, em que tudo é trocado por tudo, em que qualquer coisa pode continuar bem (PERNIOLA, 2011, p. 34).

Não acreditamos que os filmes de Glauber Rocha se inseriram nessa discussão ao modo de um cinema que tematizasse a dificuldade da eficácia em uma sociedade dos simulacros (que aqui é consequência do que Debord chamou de espetáculo), inclusive por conta da singularidade da experiência brasileira. A evolução da estética da violência para a inclinação surrealista dos anos 1970 nunca refutou a perspectiva revolucionária de Glauber Rocha, muito embora tenha aprofundado a frase que o personagem Samba pronuncia em uma cena de *Der leone have sept cabeças* (sequência 13) muito similar ao fechamento do comício de Vieira em *Terra em transe* (sequência 33)¹⁸⁰: ‘O problema não é só fazer a revolução. O problema é encontrar a maneira certa de fazer a revolução’. Nosso ponto é outro, paralelo à enunciação deste problema. A proposta glauberiana parece extrair da redução das tradições a meros conteúdos decorativos, acusada por Perniola, o seu extrato barroco mais afinado aos desafios de sentido político que a condição específica da cultura brasileira exigia naquelas décadas. Se o filósofo italiano considera que “a desmitificação radical de que resultam acometidos todos os aspectos da sociedade e da cultura”¹⁸¹ pode ter um êxito positivo, é em busca dele que Glauber claramente se lança ao afirmar, em 1971, que dilatava a sua sensibilidade em direção aos mitos de sua raça.

Talvez aqui o cinema de Glauber e a filosofia de Perniola admitam melhor o inusitado encontro. Para o italiano, sempre interessado em pensar o possível legado da sociedade romana antiga para o presente, a situação contemporânea “pode ser descrita como um rito desmitificado,

¹⁸⁰ Ambas definidas na segmentação em *Roteiros do Terceyro Mundo*.

¹⁸¹ PERNIOLA, op. cit., p. 35.

um rito sem mito”¹⁸², no que se assemelha ao “agir sem fundamento”¹⁸³ dos romanos, comportamento que sustenta a proposição de um pensamento ritual como alternativa à metafísica clássica. Há uma semelhança entre a crítica glauberiana à razão clássica burguesa e a concepção de Periniola, para quem “a desmitificação mostra que a realidade histórica é muito mais complexa e diferente do quanto possa ser calculada ou prevista por uma racionalidade em relação ao objetivo”¹⁸⁴. Talvez, como insinua Deleuze, o cinema de Glauber possa ser enquadrado como um exaustivo ritual barroco em que a desmitificação foi sentida e moldada de maneira a recuperar a crença do homem no mundo. Um cinema voltado para a ação, que assume os mitos esvaziados para extrair deles a ritualística da revolução, última chance de sentido em uma realidade absurda diante da qual o realismo estético nada poderia fazer. Aqui reencontramos os comentários deleuzeanos sobre Glauber em *Cinéma 2*, mas em uma parte do livro menos considerada pelos comentadores (inclusive Goddard):

O fato moderno é que já não acreditamos neste mundo. Nem mesmo nos acontecimentos que nos acontecem, o amor, a morte, como se nos dissessem respeito apenas pela metade. [...] Somente a crença no mundo pode religar o homem com o que ele vê e ouve. É preciso que o cinema filme, não o mundo, mas a crença nesse mundo, nosso único vínculo (DELEUZE, 2005, p. 207).

Relembremos, aqui, a parte da narração em *off* de Glauber, na sequência 31 de *Idade da Terra*¹⁸⁵, em que o diretor expressa a ideia de uma religiosidade universalista e transformadora, sintetizando figuras barrocas ao princípio cristão do amor. Deleuze tem em mente a percepção de que “desde o início o cinema teve uma relação especial com a crença”¹⁸⁶, e que “há uma catolicidade no cinema”¹⁸⁷ da qual os filmes de Glauber Rocha

¹⁸² Ibidem, p. 36.

¹⁸³ Ibid.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ De acordo com *Roteiros do Terceyro Mundo*.

¹⁸⁶ DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*, p. 206.

¹⁸⁷ Ibid.

seriam um exemplo, ao lado de cineastas tão diversos como Roberto Rossellini, John Ford, Eisenstein, Robert Bresson ou Yılmaz Güney. Curiosamente, a relação aqui se estabelece a partir do fato de que “desde os primórdios, o cristianismo e a revolução, a fé cristã e a fé revolucionárias, foram os dois pólos que atraíram a arte das massas”¹⁸⁸. Diferentemente do teatro, para Deleuze, o cinema sempre foi capaz de vincular o homem e o mundo, um dos motivos pelos quais, certamente, a sensatez crítica de Comolli jamais poderia admitir que uma teoria do espetáculo ou do dispositivo rejeitasse as imagens como simples domesticação ideológica.

O cinema de Glauber estaria no trânsito entre o cristianismo e a revolução, porque “uma certa catolicidade não deixou de inspirar numerosos diretores, e a paixão revolucionária tomou conta do cinema do Terceiro Mundo”¹⁸⁹. É digno de nota que, entre Perniola e Deleuze, entre o rito sem mito e a revolução que restabelece o vínculo dos homens com o mundo, Glauber Rocha indicou a inspiração recebida de Pasolini para filmar *Idade da Terra*, como se as duas mitologias – a do brasileiro e a do italiano – declarassem em uníssono a necessidade desse religamento. Na mesma narração *off* da sequência 31, ouvimos:

No dia em que Pasolini, o grande poeta italiano, foi assassinado, eu pensei em filmar a vida de Cristo no Terceiro Mundo. Pasolini filmou a vida de Cristo na mesma época em que João XXIII quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação aos problemas dos povos subdesenvolvidos do Terceiro Mundo e também em relação à classe operária européia. Foi um renascimento. A ressurreição de um Cristo que não era adorado na cruz, mas um Cristo que era venerado, revivido, revolucionado num êxtase da ressurreição. Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização primitiva, muito nova.

¹⁸⁸ Ibidem, p. 206-7.

¹⁸⁹ Ibidem, p. 207.

Desta locução do último filme de Glauber, podemos voltar ao começo dos anos 1970, quando, em uma carta ao produtor Claude-Antoine, o diretor comentava *Der leone have sept cabeças* como “um filme sobre o mito, um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário”¹⁹⁰. O elo demarca todo o período do final dos anos 1960 a *Idade da Terra* em 1981 como a busca glauberiana por essa elementar relação com o mundo, operando no inconsciente, como se ali pudesse encontrar o contato com a dimensão revolucionária dos mitos, viessem eles de uma fonte cristã ou da cultura africana, das ruínas do paganismo ocidental ou do messianismo sertanejo.

Em *Der leone*, quando Glauber inicia o projeto de ampliação do cinema épico-didático para o extenso território do mundo colonizado como um todo – chamado por ele de cinema Tricontinental –, já podemos encontrar uma experiência que ressignifica os mitos como fenômenos novos, ao modo de como Pasolini havia motivado a construção dos Cristos de *Idade da Terra*. Filme ao mesmo tempo humilde e insolente, segundo o próprio Glauber, essa produção realizada no Congo se apropria das imagens cristãs e congolêsas para realizar um particular apocalipse, a começar pelo título da obra, remetendo à passagem bíblica que anuncia a chegada de uma besta de dez chifres e sete cabeças, emergindo do mar com nomes de blasfêmia (*Apocalipse*, 13:1-18).

O título poliglota do filme, expressão de que os conflitos da trama extravasam os limites do continente africano e se espalham pelo mundo, repete-se no uso babélico de vários idiomas. *Der leone* tem uma linha narrativa muito simples, com um reduzido número de eventos, o que não impede Glauber de construir uma rede complexa de alegorias por meio de personagens que são, todos eles, alegóricos. Nesse sentido, se *Terra em transe* ainda possuía personagens psicologicamente trabalhados em função de um enredo dramático, estamos agora diante de uma alegorização total, para a qual importa mais a relação do personagem com a coletividade do que a sua complexidade enquanto indivíduo.

¹⁹⁰ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, p. 390.

Assim, filmando mais uma vez em um espaço fechado e extensivo, Glauber promove o encontro de personagens colonizados e colonizadores, entre os quais se destacam o Padre, o Agente Americano, o Português, Zumbi, Xobu, representante da burguesia local, Pablo, guerrilheiro de semblante cubano, e Marlene, única mulher do filme e referência a *Lili Marlene*, famosa canção que marcou, na voz de diferentes intérpretes, os combates da Segunda Guerra Mundial. O mote básico do filme se divide em dois processos, igualmente mostrados, com vaga continuidade narrativa: a colonização, por meio de acordos entre os representantes do poder ocidental, e a luta popular pela liberação.

Impossível tratar da violência de *Der leone* sem referi-la simultaneamente à ritualização da ação revolucionária. Em um nível de superfície, são várias as cenas, geralmente planos-sequências, em que Glauber concilia a preparação da revolução armada com rituais místico-religiosos (sequências 4, 14, 31, 40, de acordo com a segmentação de *Roteiros do Terceyro Mundo*, também usado como referência nas páginas que seguem). Em uma leitura mais aprofundada, essa conciliação se dá também por meio de situações e elementos cênicos como, por exemplo, a cena em que um chefe tribal, variando o monólogo entre um idioma desconhecido e o francês, declara que vai fazer a revolução, ou a atração enigmática provocada por Marlene e seu papel ambíguo entre os colonizadores e os colonizados (envolvendo o Padre e a ideia de sacrifício, no final do filme). Do conjunto de cenas que entrelaçam, assim, o discurso revolucionário e a experiência mística, esse segundo exemplo merece atenção. Marlene estabelece com o Padre uma relação que não pode ser explicada a não ser mitologicamente. Besta de ouro da violência, como é chamada, a personagem atravessa o filme sendo o motivo das intrigas que desestabilizam o poder dos colonizadores, até terminar em um sacrifício em que o próprio Padre perfura a sua mão com uma faca.

Essa ritualização do processo revolucionário envolve a simbologia religiosa que não se deixa apreender segundo uma racionalização dos conflitos, realizando os princípios *antiestéticos* do manifesto *Eztetyka da*

fome. Dados os elementos do jogo, é difícil afirmar que haveria um processo revolucionário sem a interferência de Marlene em *Der leone*. O Padre confronta o seu erotismo com um discurso isento de qualquer sinal de racionalidade exegética, mergulhando em blasfêmia e misticismo o cristianismo latente que está sempre implicado nos filmes de Glauber Rocha. Marlene passa por uma espécie de exame de consciência (sequência 27) parecido ao de Antônio das Mortes com a Santa em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (sequências 17 e 18). Nas duas ocasiões, nos dois filmes, um personagem determinante para o desfecho dos conflitos é submetido a um peculiar procedimento de conscientização. Nos dois casos (e mais ainda em *Der leone*), esse procedimento exige muito mais uma sensibilidade aguda do que uma razão desveladora – em *Dragão da maldade*, é o impacto causado pela morte de Coirana que impulsiona Antônio das Mortes para o mito, originando a redenção.

Necessário dizer, também, que *Der leone* se recusa a afirmar uma revolução senão quando ela está a cargo do povo. Por isso, o filme se divide em dois momentos, na captura e tortura de Pablo, e, depois, na sua salvação por Samba. Na sequência 42, perto do final, vemos um grande círculo em que os figurantes africanos aparecem pela primeira vez uniformizados, associando-se definitivamente a Pablo, que desde sempre aparece com uniforme e armas. Eles estão atirando para o alto. No centro do círculo, nessa cena que alegoriza toda a luta pela libertação nacional, não está Pablo, como se poderia esperar, mas Zumbi, líder originário que se mostrava prudente na primeira parte da obra.

Prudência que esperava o momento certo do enlace mítico que detona a violência revolucionária? Possivelmente, uma vez que, nos filmes de Glauber, a linguagem dos mitos é o simulacro, ou seja, a mistura, a síntese, a criação de uma possibilidade de futuro não utópica, porque já vivida no momento mesmo em que a determinação do presente se revela inapreensível pela razão.



Imagens 21 a 25 - Em encontro com a personagem da Santa, Antônio das Mortes passa por experiência de conversão em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, de 1969. Glauber Rocha se apropria das religiões e dos mitos para conceber um universo alegórico em que uma estética da violência é mediada pela fome e pelo sonho, duas metáforas que o diretor enfatizou em seus manifestos.

Na cena final de *Der leone*, os guerrilheiros africanos marcham pela selva. Não estão cantando *Lili Marlene*, mas uma canção congoleza. O que não significa que não estejam cantando, uniformizados e aproximados aos signos de uma luta tricontinental, tal como Glauber a percebia em um momento de imersão em outros países e culturas colonizadas.

“Acho necessário preservar o pensamento mágico da cultura negra, mas não o social”¹⁹¹, declarou Glauber em 1976, entrevistado pelo *Jornal da Bahia*. Afirmção controversa que talvez se explique nos procedimentos de *Idade da Terra*, filme menos narrativo de Glauber, em que Cristo é multiplicado por quatro: Cristo Índio, Cristo Negro, Cristo Militar e Cristo Guerrilheiro, numa profusão de alegorias da relação entre o mito cristão, o povo e a realidade do Terceiro Mundo. Para enfrentar um Diabo que assovia a *Marselhesa*, também ouvida na cerimônia de posse de Xobu em *Der leone*, o Cristo Índio recebe arco, flechas e cocar de um Babalaô que dança ao som de *Ave Maria* (sequências 14 e 15). Nessa intrincada construção, Glauber parece orientar-se pelo espírito do “moderno sincretismo religioso brasileiro”¹⁹² que Perniola relaciona ao enigma, como uma forma de ritualidade capaz de penetrar na complexa sociedade pagã e politeísta – com o adendo importante de que “a mais profunda crítica à teologia da identidade foi conduzida com referência ao deus bíblico”¹⁹³. Cristo Índio chega pelo mar, na Bahia, mas *Idade da Terra* tem as suas principais cenas em Brasília: o sincretismo de Glauber é um projeto de modernidade.

Voltando à cena do discurso de Glauber em *off* sobre Pasolini, uma última consideração pode ser feita sobre a conversa entre o Cristo Negro e uma mulher morena, ambos em cena, intermitentemente mostrados pela câmera em movimento. Segurando uma imagem de Cristo de Nazaré, o Cristo Negro pergunta: ‘Você tem fome?’. Glauber intervém e incita a atriz a falar mais alto, respondendo que sim. O emblema da fome, metáfora fundamental do manifesto de 1965, dialoga com a sequência 32, logo a seguir, em que o Cristo Índio afirma, no meio de uma procissão com a imagem de Ave Maria: ‘Eu não tenho nada contra a violência’. E depois, filmado como um simples homem no meio da multidão que segue em cortejo: ‘Ninguém vem obrigado a nada. Ninguém deve ser obrigado a nada! Só quero que alguém me siga por determinação e vontade própria’.

¹⁹¹ ROCHA, 1976 apud REZENDE, 1986, p. 85.

¹⁹² PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 95.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 96.

O povo não como objeto de um discurso, mas como sujeito ativo de seus próprios mitos. Glauber, em *off*, já havia respondido à expressão de fome da Mulher Morena: ‘Essa ideologia do amor que se concentraria no Cristianismo, que é uma religião vinda dos povos africanos, asiáticos, europeus, latino-americanos, os povos totais’. Totalização tortuosa de fragmentos alegóricos, mas desdobramento inevitável das “relações contraditórias de complementaridade e antagonismo” alocados no “sertão-mundo” glauberiano¹⁹⁴.

4.4. Mar-esperança e mar-desengano: as cabeças cortadas

Os instrumentos de percussão tocam a rumba no estábulo do castelo de Diaz II, enquanto a dançarina morena se exhibe para ele, cada vez mais animada. É essa a imagem interrompida pelo corte que faz surgir um plano aberto do mar em *Cabezas cortadas*, filme realizado por Glauber Rocha quando exilado, em 1970, na Espanha. O azul dessa visão pacífica parece forçar um contraste imagético e sonoro com a habitação medieval sombria e decadente, embora festiva, onde o personagem divide os dias entre a loucura vertiginosa e a celebração impotente do passado vitorioso. Por trás do colorido luminoso que brilha muito rapidamente, também o mar se apresenta sombrio em *Cabezas cortadas*. Dois homens armados com metralhadoras chegam em um pequeno barco e apresentam suas armas para Diaz II. O monarca os espera na praia, atentamente. “Continuo a destruição [...], mas novos monstros renascem, mais poderosos e mais mortais, que me devoram durante a noite. Tenho vibrações típicas daquilo que chamam de loucura”¹⁹⁵, escreveu Glauber sobre este filme, que interage com *Terra em transe* como nenhum outro dos anos 1970.

O mar é uma alegoria repetida no cinema de Glauber Rocha desde a realização de *O pátio* em 1959. Filmado em um terraço que simula um

¹⁹⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 186.

¹⁹⁵ ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, p. 457. Carta enviada a Cacá Diegues em junho de 1973.

tabuleiro de xadrez, com o Atlântico ao fundo, o filme faz do mar um elemento sensorial que participa da relação entre os corpos de Helena Ignez e Solon Barreto, as duas peças do tabuleiro. Já em *Barravento*, a ação se passa em uma comunidade de pescadores inteiramente à beira-mar. Mesmo que Glauber tenha assumido a filmagem pela metade, recebendo o cargo de diretor das mãos de Luiz Paulino dos Santos, o filme deixa ver a sua assinatura. Superado o concretismo que havia inspirado o primeiro curta-metragem, a trama de *Barravento* articula-se em torno da revolta e da exploração do trabalho. Aproximam-se luta de classes e culto a Iemanjá, a deusa do mar no candomblé, numa elaboração da mitologia revolucionária que, ao incorporar os discursos religiosos, jamais abandonaria o cinema glauberiano.

Todavia, a representação do mar de maior repercussão em Glauber Rocha está registrada nos momentos finais de *Deus e o diabo na terra do sol*. Ao lado da sequência inicial de *Terra em transe*, em que o mar preenche o quadro inteiramente, três anos após o golpe, o desfecho de *Deus e o diabo*, nas vésperas da deposição de Jango, estabelece um conjunto de alegorias dissonantes: de um lado, o mar-esperança; de outro, o mar-desengano. Este elo entre *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, sobre o qual a crítica já se deteve profundamente, representa também o melhor caminho para que o intérprete de *Cabezas cortadas* apreenda os sentidos da cena de Diaz II com os guerrilheiros no litoral espanhol. Dialogamos aqui com a interessante análise de Lúcia Nagib em seu *A utopia no cinema brasileiro*, em que as figuras do mar, nos filmes de Glauber, compuseram uma matriz antiutópica no cinema brasileiro.

O teatro carnavalizado do descobrimento, em *Terra em Transe*, encena o fim do sonho paradisíaco de miseráveis oprimidos, como Manuel de *Deus e o Diabo*. O transe desesperado da maioria dos personagens, mas principalmente de Paulo Martins, que não encontra um canal, a não ser na poesia, para seu furor revolucionário, dissolve toda a ação construtiva em múltiplos círculos viciosos [...] Assim, na sucessão de desastres políticos que o filme apresenta, a utopia se dissocia do mito edênico, num Eldorado transformado em palco da decadência burguesa (NAGIB, 2006, p. 43).

No desfecho de *Deus e o diabo*, os protagonistas Manuel e Rosa correm sozinhos em direção a um futuro incerto. A jornada do casal de camponeses no sertão nordestino havia sido marcada, primeiro, pelo encantamento de Manuel com o messianismo, e finalmente com a sua sedução ambígua e tortuosa pelo cangaço. Uma vez que as duas experiências são vilipendiadas pela ação de Antônio das Mortes, matador a serviço de poderes constituídos, resta ao casal o destino incerto que a câmera de Glauber Rocha acompanha à distância, em um plano geral, sufocando os personagens com o espaço árido do sertão. A fuga de Manuel e Rosa os impele ao dilema da responsabilidade por si mesmos, adquirida depois de uma série de violências que os deixaram órfãos de proteção e de crença, da morte punitiva da matriarca ao assassinato encomendado de Corisco, passando pela chacina da comunidade de seguidores do religioso Sebastião. As mortes em série de *Deus e o diabo*, assim, excluem o misticismo e a rebelião armada como alternativas libertadoras.

Finalizando a sequência do desfecho, o mar aparece na cena de fuga como uma indicação da possibilidade do futuro, preconizando a transformação que poderia encerrar o desespero de Manuel e Rosa em uma paisagem menos inóspita: ‘O sertão vai virar mar, e o mar virar sertão’, anuncia o narrador do filme. Frase emblemática, cantada no mesmo ritmo de cordel que perpassa a obra do começo ao fim. Ela prepara a conclusão de *Deus e o diabo*, endossando o corte que, afinal, sobrepõe ao casal fugitivo o plano do mar em movimento. A tela é dominada pela água, mas o corte deixa intacto o cenário da fuga. Sertão e mar continuam isolados, como também o estão a realidade e a utopia, as relações efetivas e a esperança de que outra realidade abrigue os personagens da jornada mortífera. Apenas para o cantador onisciente o futuro é uma certeza, mas isso não implica qualquer receita de revolução:

A imagem da corrida de Manuel não veicula propriamente um recado didático, uma palavra de ordem definida do tipo que encontramos no final de um panfleto político. Manuel corre, Rosa o segue até cair. Manuel continua

sempre, mas sua movimentação não determina a perspectiva: a imagem evoca que é preciso caminhar, abrir perspectivas (XAVIER, 2007, p. 90).

Não é propriamente a corrida de Manuel, portanto, que encerra a narrativa de *Deus e o diabo na terra do sol*. O encerramento ocorre no corte que apresenta o mar inteiro e definitivo, posterior inclusive aos versos cantados pelo narrador, que diante dessa imagem já está em silêncio. Villa-Lobos substitui o cantador de cordel, insinuando que o horizonte é o verdadeiro desfecho impossível de ser filmado. Sozinho no quadro desde que Rosa tropeça e não se levanta, Manuel é posicionado no lugar de Antônio das Mortes. O lado existencialista de Glauber Rocha se sobressai nessa sequência: a essência de Manuel depende agora de suas ações e de suas escolhas, superadas as fases do misticismo e da rebelião do cangaço. “Nessa atualização, ganha força e se consolida a fórmula da esperança”¹⁹⁶, de modo que “a descontinuidade entre a presença do mar e o trajeto de Manuel confirma o hiato entre esse futuro que virá e a sua experiência particular”¹⁹⁷. Há incerteza quanto ao que está por vir, mas não quanto à necessidade do processo:

Inegavelmente, esse final é a afirmação reiterada de que a revolução é urgente, a esperança é concreta. Mas a sua realização efetiva não está na própria aventura de Manuel e Rosa, nem nas figuras que tomaram para si a tarefa da transformação, Sebastião e Corisco, pois já estão mortos. Qual a relação entre esses projetos vividos pelas personagens e essa proposta final da narrativa? (XAVIER, 2007, p. 91).

Queremos reverberar a pergunta final da citação acima, não para respondê-la novamente, uma vez que Ismail Xavier dispõe de muito boas respostas em *Sertão mar*. Interessa-nos retomá-la de maneira que a menção aos projetos fracassados e ao final indefinido de *Deus e o diabo* nos auxilie a compreender o barroquismo de Glauber. *Terra em transe*

¹⁹⁶ XAVIER, Ismail. *Sertão mar*, p. 91.

¹⁹⁷ *Ibid.*

contradiz o discurso da esperança e confere um novo sentido à imagem do mar, começando pela troca de lugar na linearidade dos filmes: do final de um para o começo do outro. Em 1967, não somos mais apresentados a uma expectativa pela ação que desembocará no futuro, mas sim a uma transposição do sertão para a cidade, penetrando no interior do espaço alegórico a partir do abandono da imagem marítima. O destino é sartreanamente decidido pelas escolhas oscilantes e impetuosas do protagonista Paulo Martins, e todas apenas o conduzem ao aniquilamento. *Terra em transe*, como vimos, é um filme-cicatriz. O seu grande tema é a derrota física e moral do herói revolucionário, sentenciando polemicamente que não há saída.

Enquanto o primeiro plano de *Terra em transe* mostra o litoral de Eldorado, apresentando-nos uma vaga geografia do país imaginário, ouvimos da banda sonora a música afro-brasileira, sem perder a referência de Villa-Lobos, cuja inserção sobreposta já ressoa o final de *Deus e o diabo*. Completando a fusão das trilhas, ouvimos o som de gritos e tiros de metralhadoras. Tudo isso constitui uma sonoridade agitada muito usada por Glauber Rocha, expressando aqui a situação política turbulenta de Eldorado. À diferença de *Deus e o diabo*, no entanto, já não podemos ter uma visão límpida do movimento do mar ao som do coral de Villa-Lobos. O excesso e o sobrecarregamento dão o tom da experiência, assim que o *travelling* aéreo avança e deixa o mar para trás, em outro sentimento, outro filme, outro ano. Perseguida por Manuel, a esperança dá lugar, enfim, ao desengano.

“Mas o desengano, contudo, é a fonte, não o túmulo da sutileza, pois ele sempre foi alimento para a prudência e delícia para a *entereza*”¹⁹⁸, interpreta Mario Perniola, referindo-se ao pensamento de Baltasar Gracián. Sutileza da beleza barroca, celebrando o excesso e o sobrecarregamento lá onde se esgotam, para Glauber, as chances da história. Nesse sentido, especificamente, o mar significa um ponto de virada. *Deus e o diabo* e *Terra*

¹⁹⁸ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 182.

em transe impulsionam até o limite a linearidade dos acontecimentos e a suposição de que o futuro teria lugar no sertão, assim que ele virasse mar: “A teleologia da história figurada no filme de Glauber [*Deus e o Diabo*] é correlata a uma constelação de grandes esperanças ligadas ao clima anterior a 1964 e, por isso mesmo, se faz ausente nas obras do final da década”¹⁹⁹.

Gostaríamos de ressaltar a perspectiva de Xavier sobre o conjunto dos filmes. Embora mais significativo, *Terra em transe* não instaurou sozinho o sentimento do desengano. O Cinema Novo também refletiu o golpe em filmes como *O desafio* (Paulo César Saraceni), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl) ou *Fome de amor* (Nelson Pereira dos Santos). Em Glauber Rocha, como temos procurado demonstrar, a ausência das grandes esperanças parece ter definido, de modo particular, o arcabouço mitológico da sua arte revolucionária:

Há uma estrutura mítica, de fundo cristão, a orientar a representação da história, com a nota particular de que a ordem do tempo se compõe como movimento próprio e interno à sociedade brasileira. Ou seja, Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade (XAVIER, 1993, p. 13).



¹⁹⁹ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento*, p. 13.



Imagens 26 a 31 - As últimas imagens de *Deus e o diabo na terra do sol* (acima), em 1964, mostram o mar que a profecia anuncia enquanto Manuel e Rosa correm no sertão (“O Sertão vai virar mar...”). Em 1967, o mar retorna nas primeiras imagens de *Terra em transe*, revisando a profecia (ao lado).

Somando à citação de Xavier tudo o que vimos até aqui, podemos entender que essa espécie de nacionalização da estrutura mítica é uma das fontes principais do barroquismo de Glauber Rocha, aderindo sem restrições à temporalidade da alegoria. A partir de *Terra em transe*, com a autocrítica da racionalização impossível de *Deus e o diabo*, a urgência revolucionária da criação artística é liberada como a alternativa possível de fidelidade ao ideal da revolução. A nosso ver, Glauber Rocha respondeu ao desengano de duas maneiras. Por um lado, com os alegorismos barrocos e a realização de um cinema moderno inteiramente impactado pela experiência do golpe. Por outro, com uma reflexão estética contundente, mantendo certa distância da moda contracultural dos anos 1970, mesmo quando disposto a incorporar o seu espontaneísmo libertário – *Câncer* ou *Claro* podem ser lidos como exemplos dessa incorporação.

A irracionalidade que a *Eztetyka do sonho* assimila na forma de manifesto estético é a modulação glauberiana do agravo revolucionário, e os

filmes dos anos 1970 foram os seus melhores produtos. Acreditamos que *Cabezas cortadas* avança neste programa de maneira bastante sólida, embora seja um dos filmes menos elogiados de Glauber pela crítica. O transe da razão é indicado já no título ameaçador que propõe cabeças sendo cortadas. Tanto quanto *Der leone have sept cabeças*, o filme se alimenta do irracionalismo e da emotividade do barroco para compor novas alegorias, chegando a ser provável a interpretação de cada uma de suas cenas como uma alegorese particular da experiência prologada do desengano. Filmado em uma locação na Espanha que também serviu de cenário para Luis Buñuel realizar *L'âge d'or* (1930) – um dos filmes do diretor espanhol que melhor representa o surrealismo no cinema, junto a *Un perro andaluz*, de 1929 – *Cabezas cortadas* fortalece o surrealismo como uma referência de Glauber Rocha, corroborando a sua admiração de juventude pelo cineasta espanhol.²⁰⁰

Em *Cabezas cortadas*, o declínio da razão clássica é alegorizado em cenas como a que mostra Diaz II sentado na lama, fazendo anotações em um pergaminho, enquanto uma cigana caminha de um lado para o outro do plano, levando nas mãos a grande cabeça de uma estátua classicista. Imerso em sonhos de poder que jamais se confirmam como realidade, Diaz II é sempre delirante, perguntando mais de uma vez aos outros personagens se está louco. Como sabemos, a metáfora da cabeça não era inédita na obra de Glauber Rocha. Além da referência bíblica fundamental em *Der leone has sept cabeças*, podemos lembrar, por exemplo, da carcaça de uma rês que misteriosamente chama a atenção de Manuel na primeira cena de *Deus e o diabo*. Uma cabeça cortada, literalmente, que apenas durante o filme compreendemos ser a indicação das muitas mortes narradas pelo cordel. Também o coroamento de Diaz nas cenas finais de *Terra em transe* destaca a cabeça do personagem no enquadramento fechado em primeiríssimo plano. Diaz alucinava pela assunção definitiva ao poder, na memorável interpretação de Paulo Autran.

²⁰⁰ Uma admiração que se tornou ainda mais forte na maturidade – ao contrário de Godard, por quem Glauber manifestou discordâncias teóricas.

A cabeça de Diaz em *Terra em transe* antecipa as decapitações dos filmes de Glauber nos anos 1970, especialmente a de Diaz II em *Cabezas cortadas*, uma vez que os personagens estão ligados por pertencerem a uma mesma dinastia. As palavras de ordem gritadas por Diaz asseveram e prenunciam a densa conciliação entre o racional e o irracional, a política e o sentimento, o desejo de poder e a violência que o cerca.

Nesse conjunto, *Cabezas cortadas* estabelece com *Terra em transe* a linha de continuidade mais bem resolvida na expressão do desengano. Os dois enredos são fortemente entrelaçados, e não seria exagero afirmar que *Cabezas cortadas* é uma espécie de reambientação do mote de *Terra em transe*. As alegorias dos dois filmes são produzidas a partir de uma mesma matriz imaginária. Não há novidades, quanto a esse ponto, para além do aprofundamento de Glauber Rocha no transe da mitologia política, acercando-se dos princípios enunciados na *Eztetyka do sonho*. A voz *off* de Glauber Rocha, inserida em *Cabezas cortadas* na forma de comentário à cena que mostra Diaz II arrastando-se na lama, verbaliza o entrelaçamento dos enredos:

Nas páginas da história Eldorado foi descoberto no século XVI por navegantes espanhóis e desenvolveu-se graças ao cultivo da cana-de-açúcar. Alguns anos mais tarde chegaram os escravos negros da África e o vice-rei de então construiu estradas, um porto novo e conquistou o território de Alecrim, exterminando completamente a civilização índia local. Os colonizadores começaram a criar gado e plantar café e dessa economia surgiram os primeiros sintomas nacionalistas. As rebeliões contra a Coroa espanhola foram violentamente reprimidas e todos os líderes enforcados e esquartejados em praça pública. Séculos mais tarde surgiu o primeiro libertador Emanuel Diaz. Advogado muito inteligente, influenciado pela Revolução Francesa e pelas idéias da nova república americana, organizou a Sociedade Secreta pela Libertação de Eldorado. A idéia incendiou as plantações e dez anos mais tarde Eldorado proclamava-se monarquia independente. Emanuel Diaz colocou a coroa sobre a própria cabeça e desde então seus descendentes cultivam a obsessão do poder. Quando, na Revolução Republicana de 1910 toda a dinastia Diaz foi passada pelas armas, nosso herói, que escapou graças à ajuda de um velho criado negro, não tomou a vingança do povo como lição. Exilado na Europa, estudou direito e filosofia até regressar a seu país, à frente de um golpe de Estado organizado

pela Companhia de Exportações Internacionais, a EXPLINT, presidida por seu amigo e protetor William Bradley, um milionário da Califórnia. Desde então Diaz subiu ao poder várias vezes e várias vezes foi deposto e várias vezes voltou e voltará.

Eldorado, Explint, golpes seguidos de novos golpes, associações com empresas norte-americanas influentes no poder etc. São vários os pontos comuns entre *Terra em transe* e *Cabezas cortadas*. Glauber situa o espectador esboçando uma narrativa clara e objetiva como raras vezes se observa em sua obra. A locução descreve Diaz II como uma espécie de alter ego ou precursor medieval de Porfírio Diaz, o antagonista de Paulo Martins no filme de 1967. Trata-se do herdeiro de sangue de outro personagem, Emanuel Diaz, libertador e monarca de Eldorado em seu passado de gloriosa unidade nacional. Depois de exilar-se na Europa para esconder-se da revolução republicana, tendo sido destronada a sua dinastia, Diaz II teria se estabelecido, enfim, como um articulador de golpes para chegar outra vez ao poder. O apoio da empresa Explint, presidida pelo norte-americano William Bradley, repete rigorosamente o desfecho de *Terra em transe*, quando uma empresa de mesmo nome também interviu nos arranjos políticos de Eldorado.

O delírio de Diaz II em *Cabezas cortadas* parece ser, antes de tudo, um reflexo das angustiantes ascensões e quedas que abalaram o prestígio e a capacidade de governar da dinastia a que ele pertence. A cena inicial do filme, em que o personagem conversa sozinho com dois telefones aos ouvidos, já apresentava indícios desse esforço maníaco. A sala onde está o seu gabinete é enorme, mas vazia, assim como o seu poder. Por isso, as falas dos personagens ecoam em todas as cenas internas do castelo, assinalando o esvaziamento de sentido do reinado.

Para analisar melhor o personagem e os sentidos de sua loucura em *Cabezas cortadas*, todavia, gostaríamos de retornar à cena comentada no início desse tópico, quando Diaz II está aguardando os guerrilheiros na praia. Acreditamos que é possível identificar nelas as mesmas qualidades estilísticas e o conteúdo labiríntico de *Terra em transe*. Ressaltemos dois

aspectos dessa cena. O primeiro é o espaço da cena, já abordado até aqui: o mesmo mar que inicia o filme de 1967 e termina o de 1964, mediando a passagem da esperança ao desengano. O tom de *Cabezas cortadas* também é de desengano. Mais proximidades: a circunstância da ação envolve o emprego de armas para a manutenção de um poder não democrático. O encontro de Diaz II com os dois homens armados, no mar, parece reiterar a revisão das expectativas revolucionárias de *Deus e o diabo* e endossar *Terra em transe*.

Na Espanha, *Cabezas cortadas* assume o espírito da cultura barroca que teve máxima expressão naquele país. Um espírito ao mesmo tempo desenganado e inconformista, pragmático e espiritualista. Nele, a conexão com o simbolismo da vanguarda surrealista precipita-se sem amarras em direção ao universo ilógico da irracionalidade. A pulsação da loucura de Diaz II o leva a pretender o domínio dos demais grupos presentes no filme (índios, mineiros, cavaleiros mouros), de modo que a sua articulação junto aos guerrilheiros que chegam do mar traz à tona a questão da eficácia da ação política, típica de um contexto perturbado por agitações sociais. No barroco, diria José Antonio Maravall, a razão desponta como um meio para controlar essa força torrencial que age cegamente. Ao modo de uma psicologia social, a racionalidade é um instrumento operativo que permite “conhecer e dirigir a conduta do indivíduo enquanto este se encontra formando parte de um grupo”²⁰¹. Uma racionalidade que só adquire seu sentido e função próprios quando confrontada diretamente com a força irracional imanente nos conflitos.

Falamos de Barroco e de racionalismo porque aquele que no século XVII planeja como poderá atuar eficazmente sobre os homens começa pelo pensamento de que estes podem representar uma força cega, mas que pode ser canalizada por aquele que a conhece, do mesmo modo que o caudal impetuoso do rio é submetido ao leito do canal calculado matematicamente pelo engenheiro (MARAVALL, 1975, p. 143).

²⁰¹ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*, p. 132.

Talvez a consciência de Glauber sobre o conservadorismo do barroco, a ser revertido pelo interesse na revolução, se deixe ver na cena de Diaz II com os guerrilheiros: o governante decadente busca manter viva a essência da configuração cultural que declina. Sintoma de época, nos conturbados anos de exílio, esta referência representada pelo barroco também pode ser lida como a orientação estética rumo ao artifício e à estratégia, culminando na consciência da dificuldade de levar a cabo a própria crítica, tema tão incisivo para Paulo Martins em *Terra em transe*. A racionalidade barroca, em contato com a força do irracionalismo e da emotividade que lhe fazem frente no tecido da cultura, abre o campo das ambiguidades, dos opostos colidentes, e concede ao objeto criticado – a realidade – uma complexidade tamanha que a sua única chance de expressão é a sutileza.

Mas assim, de certo modo, falamos do conteúdo, e não tanto da forma do filme. Convém reiterar alguns tópicos que distinguem o problema formalmente. A “inversão ideológica”²⁰² do chamado barroco histórico, em coerência com a ideia do neobarroco americano, definiria de fato a posição do diretor brasileiro. A compreensão do barroco como conservação de mundo dá lugar ao barroco como uma possibilidade de resistência, não no sentido de uma pura negatividade, pois se trata antes de ser positivo na negação, de criar a partir das ruínas, na totalidade que escapa e não se deixa dominar pelo pensamento. O sinal trocado no que diz respeito ao aspecto conservador liga o barroco glauberiano à agudeza eficaz que, no século XVII, Baltasar Gracián relacionava ao ideal da engenhosidade, diferenciando a estética barroca da filosofia do belo, legada aos contemporâneos pelo classicismo grego e renascentista. “É exatamente a copresença e até a indiscernibilidade de beleza e de conflitualidade, de gosto e de política, de *aerosidad* e de astúcia”²⁰³ que dá origem a esse engenho cujo cerne é erótico.

²⁰² Cf. RUSSO, 2009.

²⁰³ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 185.

Para analisar o segundo aspecto de destaque na cena do encontro de Diaz II com os guerrilheiros, gostaríamos de desenvolver a premissa da engenhosidade, que em Gracián e Perniola está muito arraigada em problemas de ordem cultural, por meio de uma perspectiva mais centrada na apreciação do estilo e das formas artísticas, as quais, como vimos em Calabrese, apresentam-se como uma importante contribuição metodológica para que a ideia de um *neobarroco* não corra o risco de pairar no ar, sem referências, quando aplicado a produtos estéticos específicos. Dois objetos aparecem na cena como símbolos que, a nosso ver, firmam, nesse sentido, o envolvimento do barroquismo de Glauber Rocha com um imaginário surrealista, situando-o entre Carpentier e Buñuel, do mesmo modo que ele mesmo se posicionava entre Brecht e Eisenstein. São eles um ovo e um grande relógio, portados por Diaz II e levantados à altura de seu rosto, nos planos próximos que formam um jogo de campo-contracampo junto aos planos abertos do mar. De acordo com o movimento da câmera, que vai do mar ao encontro de Diaz II na praia, notamos com algum estranhamento, de início, o relógio que o personagem segura. Logo depois, um corte mostra o personagem segurando cuidadosamente o ovo e levantando-o até os olhos, como se se tratasse de uma luneta ou lente de aumento.

Um ovo também aparece na terceira-sequência de *Idade da Terra*, na montagem que mostra o nascimento do Cristo-Índio. Os dois filmes integram. No último longa de Glauber, o objeto é antes de tudo uma metáfora, que voltaremos a comentar no final deste tópico. Já em *Cabezas cortadas*, trata-se de um procedimento de substituição bastante comum na poética barroca e, como visto em Fletcher, no *humour noir* dos surrealistas. Assim que os guerrilheiros armados se apresentam com suas metralhadoras, de costas para o mar, preenchendo toda a profundidade de campo, Diaz II tem de novo o relógio nas mãos, erguendo-o lentamente até que ele preencha o quadro por inteiro. A recepção dos guerrilheiros se encerra com a frase que o pretense imperador pronuncia para implodir deliberadamente as fronteiras entre a mitologia e o realismo, o desejo de

dominação e a autenticidade requerida pelo dominante: “Dar a César o que é de César, e a Deus o que é de Deus!”

Em vez de esgotar a interpretação dessa passagem na hipótese de um simples artifício surrealista, animado pela verve barroquista que Glauber já adotava como característica em 1970, gostaríamos de utilizá-la para trazer ao debate a estimulante análise do maneirismo que Gustav R. Hocke efetuou em *O mundo como labirinto* [*Die welt als labyrinth*], sua valiosa contribuição aos estudos do barroco na modernidade. A ideia de construir uma ponte entre Hocke e as alegorias de Glauber Rocha já havia sido notada pela pesquisadora Maria Antonieta Pereira, no inspirado artigo *Imagens contemporâneas: poesia e cinema*.

O interesse de Pereira pelos espetáculos poéticos multimidiáticos, particularmente pela poesia em vídeo, levam a sua pesquisa ao encontro do livro de Hocke como um fundamento para o paralelismo que a autora constata entre o vídeo e o espelho na contemporaneidade, sendo a poesia visual uma espécie de liga entre a espacialidade e a palavra escrita. Embora cotejando, nesse ponto, as citações do escritor Mário Faustino e as declamações de Paulo Martins em *Terra em transe*, a argumentação de Pereira resvala em uma das características principais de *Cabezas cortadas*, já notada por Sylvie Pierre, quando a crítica francesa interpretou que, neste filme (como também em *Der leone*, a julgar pelo intertexto bíblico), “está acontecendo o apocalipse. Seus cavaleiros são visíveis (Diaz certamente é um deles), lembrando os da Idade Média, atemporais”²⁰⁴. De acordo com o conceito de maneirismo proposto por Hocke, Pereira complementa:

Tendo a crise como seu fator constituinte, o barroco maneirista elaborava um discurso crítico que percebia – no saque de Roma, no fim do Renascimento, na ascensão do protestantismo e nas inumeráveis guerras religiosas – as profundas modificações político-culturais que levariam à morte a Europa medieval. A longa agonia estimulava um pensamento apocalíptico que via, no fim do feudalismo, o próprio fim do mundo (PEREIRA, 1999, p. 35).

²⁰⁴ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, p. 258.

Nesse sentimento agonizante que *Cabezas cortadas* captura como filme-espelho de *Terra em transe*, “feito de marchas e contramarchas do sentido, o barroco percebe o mundo como uma realidade sempre à beira do caos, o qual pode levá-la à condenação ou à redenção”²⁰⁵. Em certo sentido, a autora parece ter razão ao aproximar o sentimento de que vivemos na iminência do caos ao estado da cultura na contemporaneidade, inundada por telas-espelhos e seus usos praticamente infinitos, porque infinitamente programáveis, apontando a nossa época como um cenário de choques e hiperestímulo, não muito diferente da experiência que o filme de 1967 proporciona aos que o assistem: “a realidade simulada da tela, à medida que remete à realidade factual, também se propõe como algo exterior ao telespectador”²⁰⁶. O sentimento da caoticidade que subverte as ações e a consciência de Paulo Martins pode ser afirmado como o espelho de “uma situação conflitiva e agônica, típica do sujeito contemporâneo, abordada no filme *Terra em transe*”²⁰⁷.



²⁰⁵ PEREIRA, Maria Antonieta. *Imagens contemporâneas*. In: *Aletria*: revista de estudos de literatura, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras/UFG, v. 6, n. 1, 1999, p. 35.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 38.

²⁰⁷ *Ibid.*



Imagens 32 a 37 - Elementos maneiristas/surrealistas em *Cabezas cortadas* (1970), filme espanhol de Glauber Rocha. A cena na praia retoma a imagem do mar que *Terra em transe* converteu em matriz antiutópica no cinema brasileiro. Uma leitura a partir do estudo de Gustav Hocke.

Para Pereira, a pesquisa de Hocke viria a acrescentar, nessa análise de *Terra em transe*, que “as contradições de uma máquina de espelhos revelam e intensificam a angústia barroca, que inventava os limites e, ao mesmo tempo, as formas de burlá-los”²⁰⁸. Mas não poderíamos tratar melhor dessa contribuição do historiador alemão sem antes mencionar a resposta da própria autora ao problema da relação entre escrita e imagem em uma sociedade de telas como a que se organiza na atualidade. Pereira repara os dobramentos que Glauber realiza, como que atendendo a uma demanda de época – a referência a Deleuze é implícita no texto –, e expõe com convicção a hipótese da inscrição de *Terra em transe* em uma determinada linha artística do discurso moderno no Brasil:

Enquanto função textual desdobrada na tela do cinema, Paulo Martins recorda a natureza de certa tradição brasileira que, orientada pela incerteza barroca, afirma negando e responde perguntando. Também para o cineasta participante de princípios estéticos que valorizam a dobra discursiva, o torneio verbal, a volta imagética e a burla decorativa, coloca-se a necessidade de reiterar, declamar, vociferar, convencer. Nesse caso, Glauber tem como precursores Gregório de Mattos Guerra e Antônio Vieira (PEREIRA, 1999, p. 41).

A citação aproxima Glauber Rocha de poetas do barroco brasileiro do século XVII, porque trata o estilo glauberiano como uma poética, uma

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 37.

formulação estética resultada da dobra, do acúmulo, do excesso e da visibilidade exuberante. Cabe o acréscimo de que estas são características do estilo de seus filmes que marcaram também a presença pública do diretor, invariavelmente pautada, sem dúvida, por torneios verbais, vociferações, dobras discursivas e apelos ao convencimento. Muitos exemplos desse comportamento ficaram registrados em sua atuação como repórter do Programa Abertura, na TV Tupi, em 1979, durante o período de reabertura nacional para a democracia. Polêmico e instigante, Glauber Rocha manteve um quadro fixo no programa, convertendo-se para o espectador da TV – um público que ele efetivamente buscava desde o final dos anos 1960²⁰⁹ – em um personagem

com a marca de figuras públicas da cultura brasileira e de sua origem religiosa: a verve do pregador e missionário, herdada do protestantismo e da tradição sertaneja e barroca, de Vieira a Antônio Conselheiro; o coronel, figura arcaica encarnada por Glauber como forma de exercer e lidar com o poder; o tropicalista *avant la lettre* Chacrinha, síntese de palhaço e animador cultural [...] personagem único no cenário televisual (MOTA, 2001, p. 98).

Algo deste temperamento refletido na máquina de espelhos de *Terra em transe* parece receber um tratamento menos arrebatador em *Cabezas cortadas*, na medida em que o filme espanhol é brechtiano e, ao mesmo tempo, mais contemplativo que a média das produções da mesma época: quase não há cenas com a câmera na mão, e o transe cênico dos atores está efetivamente aparentado ao devaneio e ao sonho, e, por isso, um pouco menos à convulsão febril que condenou Paulo Martins²¹⁰. Uma das maneiras de compreender essa ligeira diferença de uso da linguagem cinematográfica e do ritmo narrativo, a nosso ver, aponta para a reflexão de Gustav Hocke, da qual extraímos a possibilidade de um estudo

²⁰⁹ Cf. ROCHA, 2004, p. 188.

²¹⁰ Este apelo contemplativo de *Cabezas cortadas* talvez seja comparável apenas a algumas cenas de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* entre os longas de Glauber Rocha.

comparado de cinema e pintura, sublinhando os elementos visuais característicos do estilo pictórico ao qual o autor reserva o nome maneirismo.

Em *Cabezas cortadas*, a presença de uma iconografia tal como a analisada por Hocke parece influenciar o filme na direção de um convite à contemplação – como diria Danto, é apenas com o cinema que a contenção dos movimentos da imagem mecânica torna-se uma opção artística, e não uma necessidade. Exemplo disso é o plano-sequência que abre o filme, em *zoom in* fechando no rosto de Diaz II entre dois telefones, quase tão lento quanto a bela cena em que Diaz lava os pés em uma bacia de sangue, enquanto um grupo de músicos toca a marcha fúnebre no pátio interno de seu castelo (sequência 16), numa apropriação bastante clara de um imaginário ritualístico cristão.

O trabalho de Hocke, retomado por Pereira em vista do interesse pela poética visual barroca, justifica uma leitura metodológica do desenvolvimento dos estilos artísticos que aproxima a vanguarda do século XX (no período que vai de 1880 a 1950, para o autor) a momentos anteriores em que a história da arte deu lugar a diferentes formas de maneirismos, tendo seu período inaugural em Alexandria nos anos 350-150 a.C. *O mundo como labirinto* pode ser lido como um exemplo de crítica de arte interessada em equacionar teoria e análise de obras, sem desprezar dados culturais que justificam a classificação dos períodos estudados em acordo com certa concordância de valores, interesses e visões de mundo vigentes. As suas muitas referências ao surrealismo não deixam dúvidas sobre o lugar dessa escola no processo histórico extenso coberto pela discussão de Hocke. A tese vale tanto para a pintura de Salvador Dalí como para o cinema de Luis Buñuel, servindo-nos igualmente no estudo sobre o barroquismo de Glauber Rocha.

Hocke empreende uma classificação dos períodos do maneirismo ao modo de Eugenio d'Ors, aderindo – com as ressalvas de praxe dos teóricos que a estudaram – à tradição wölffliniana de pesquisa, na medida em que esta examina, na história da arte, a tensão permanente entre o classicismo e o anticlassicismo. Como vimos ao comentar brevemente a apropriação

da teoria de d’Ors por Severo Sarduy, o crítico catalão se tornou célebre, nos anos 1920, por sustentar a ideia do barroco como uma constante, uma erupção que retorna em *eóns*, do grego *aión*²¹¹. O *eón* barroco está sempre contraposto ao *eón* classicista, substituindo a estabilidade e a harmonia pela instabilidade e a profusão de estímulos que motivam uma estética do movimento. De um lado, portanto, “o classicismo, linguagem da unidade”²¹², e, de outro, “o barroquismo, espírito e estilo da dispersão, arquétipo de todas as manifestações polimorfas”²¹³. Nessa perspectiva, a “histórica variação do estilo e do conteúdo não é simplesmente identificada com a variação morfológica da cultura em si mesma, pois a própria variação é a constante encontrada em todos os períodos históricos”²¹⁴.

O que mais efetivamente vincula Hocke à linha dorsiana (e sarduyniana, se suspendermos a teoria do simulacro) é a ideia de que a instabilidade e o excesso do barroco designam também um estilo de pensamento em que o emblema clássico da perfeição, o círculo, é substituído pela curvatura da elipse. A cosmologia e a estética barrocas estão, de fato, imbricadas: se a elipse determina a modulação do classicismo nas artes, também na astronomia se descobre que o movimento de órbita dos planetas em torno do Sol é elíptico. Em relação a d’Ors, particularmente, Hocke mantém ressalvas quanto ao esforço excessivo de *Lo barroco* para demarcar os *eóns* da história universal, considerando-o carente de um maior rigor (assim como Calabrese em relação a Wölfflin, trata-se de apreciar a teoria sem comprar a sua aplicação original na crítica de arte).

Por sinal, essa é uma ressalva de d’Ors com que nos deparamos facilmente na bibliografia crítica das últimas décadas²¹⁵. No mais das vezes, ela está ligada ao modo pelo qual d’Ors ordena os vinte e dois períodos

²¹¹ Origem do termo *era* da língua portuguesa.

²¹² D’ORS, Eugenio. *Lo barroco*, p. 74.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ LAMBERT, Gregg. *The return of the baroque in modern culture*. New York/London: Continuum, 2006, p. 41.

²¹⁵ É possível que apenas Benedetto Croce (Milão: Adelphi, 1993) provoque reações mais críticas que d’Ors nos textos de estudiosos contemporâneos, uma vez que o italiano se recusou a conceder um valor artístico positivo ao barroco, insistindo no tratamento do estilo como uma forma de mau gosto.

históricos em que o barroco teria emergido, do *barocchus pristinus* ao *officinalis*, a depender da data e da região das manifestações²¹⁶: um *eón* barroco na Itália e na Inglaterra, um *eón* barroco na França e na Áustria etc. No Brasil, Lourival Gomes Machado é sempre taxativo quando cita d’Ors, reservando algumas finas ironias ao autor catalão em seu clássico estudo *Barroco mineiro*. Assim, Machado responde negativamente a um momento em que *Lo barroco* era um livro de recepção entusiástica entre os especialistas:

Muito sedutora e espirituosa, realmente, deverá ser a teoria de d’Ors para justificar sua difusão e aceitação, pois, buscando situá-la em sua posição doutrinária exatamente e não a prejulgando por isso, pouco ou nada nela encontramos que a qualifique para figurar com vantagem entre as investigações que contribuíram para a melhor compreensão do problema do barroco (MACHADO, 2010, p. 42).

Se comparado a Machado, Hocke é um leitor generoso de d’Ors, sem que isso signifique complacência. Influenciado especialmente pela pesquisa de Ernst Curtius, Hocke promove um sutil distanciamento em relação a d’Ors, ao mesmo tempo que assume a dialética entre o classicismo e anticlassicismo para extrair o máximo de consequências observáveis nas obras de arte. Parte essencial desse projeto de diferenciação em relação a d’Ors é a própria substituição do termo barroco por maneirismo, a fim de “designar o conjunto das tendências artísticas e literárias que se opõem ao classicismo, sejam elas anteriores, contemporâneas ou posteriores a este período”²¹⁷. O objetivo principal dessa substituição é evitar os reducionismos, como aqueles que teriam originado a “divisão forçada”²¹⁸ das vinte e duas eras barrocas em d’Ors:

A dialética Classicismo-Maneirismo tem o mérito de deixar abertas certas áreas de transição e por isso mesmo ela exclui toda sorte de esquematismo.

²¹⁶ Cf. D’ORS, 1964, p. 119.

²¹⁷ HOCKE, Gustav. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 18.

²¹⁸ *Ibid.*

Contudo, não renunciaremos aos conceitos de “maneirismo” e de “barroco”, se tomados em sentido estrito e delimitados a uma determinada época, pois, afinal, trata-se de conceitos já consagrados e, por isso, não podemos rejeitá-los sem mais (HOCKE, 2005, p. 18).

Na prática, Hocke acaba por encolher o número de fases barrocas previstas por d’Ors e, como solução mais justa ao problema fundamental de *Lo barroco*, distingue “no anticlassicismo europeu cinco épocas de maneirismo”²¹⁹. Cada uma delas indicaria, em graus diferentes, a dependência da *maniera* frente ao classicismo. *O mundo como labirinto* se desenvolve como uma ilustrada demonstração de paralelos entre dois destes cinco momentos: aquele que se dá nos séculos XVI e XVII, mais exatamente entre os anos de 1520 e 1650, e aquele que, mais próximo de nós – e posterior ao advento do cinema –, ocorre entre os anos de 1880 e 1950.

Tão interessante quanto este recorte, entretanto, é a ideia hockeana de que o principal alicerce daquilo que ele propõe chamar de maneirismo é um fator psicológico, em nome do qual importa “destacar um certo tipo de indivíduo e analisar o acervo de documentos que dele dão testemunho, para que assim venham à tona as suas relações mais ou menos manifestas com o nosso tempo”²²⁰. Por trás desse método que abarca biografias, apreciando os contextos sociais e históricos que dão origem e sentido aos estilos artísticos, está a convicção de que o maneirismo é fruto de uma *inquietação revolucionária*, o que, em Hocke, significa uma vontade de rompimento com a realidade penetrante em todos os setores da vida. Os espelhos do barroco são produtos das angústias desse sentimento subversivo, da parte de um homem que “orgulha-se pelo fato de descobrir o sensível através de metáforas abstrusas e se esforça por captar o fantástico”²²¹, isto é, a *meraviglia*, o maravilhoso.

²¹⁹ Ibidem, p. 19.

²²⁰ Ibidem, p. 20.

²²¹ Ibidem, p. 17.

Para ilustrar essa ideia, do ponto de vista da relação entre cultura e estilo artístico (aqui somada ao fator psicológico, que não é individual, mas coletivo), Hocke comenta o catálogo da exposição *O triunfo do maneirismo europeu*, de 1955, no Rijksmuseum de Amsterdã. A curadoria teria acertado em aproximar o estilo *serpentinata*, característico do barroco histórico nas artes plásticas, ao *style Métro* do século XX. Essa aproximação é reveladora para Hocke, que não somente a subscreve como também busca nela o princípio norteador de uma percepção mais geral da evolução histórica das artes e da sociedade. O método traz à tona um traço que, a seu ver, pode ser incluído no rol de atributos da cultura europeia, interessando-nos particularmente pelo que diz a respeito da relação entre o real e o irreal, o estado normal de consciência da realidade, de um lado, e, de outro, o onírico:

A exposição de Amsterdã serviu, aliás, mais do que qualquer outro fato depois de 1920, para livrar o “moderno” de quaisquer dependências. Foi precisamente a partir de então que se começou a ter a impressão de que a transposição milenar do real para o irreal – através de meios intelectuais – se tornara um dos sinais mais característicos do espírito europeu. Também a arte revela novos valores e tenta transformar tudo em um mundo onírico acausal e, em meio à dissolução política, ela procura novas formas de expressão na Europa (HOCKE, 2005, p. 22).

Chama a atenção que a independência do moderno, verificada por Hocke, é uma resposta da arte aos momentos de crise política, completando a ideia de que uma inquietação revolucionária dá origem ao maneirismo. O direcionamento do intelecto àquilo que transcende o real apareceria, desse modo, como um movimento intimamente ligado à *maniera* pelas realizações de indivíduos que conectam a beleza aos labirintos da possibilidade poética, como na frase de Tesouro²²², para quem o poeta é aquele que se mostra capaz de estabelecer conexões entre as coisas, ainda

²²² Emanuele Tesoro, retórico e poeta marinista, autor de *Cannocchiale aristotelico, ossia idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratoria, lapidaria, et simbolica esaminata co' principij del divino Aristotele*, obra de 1654 mencionada por Hocke.

que sejam as mais díspares. “Tal é, com efeito, a essência dos diversos maneirismos que então surgiram na Europa, sob diversas denominações”²²³, escreve Hocke, referindo-se ao gongorismo espanhol bem como ao marinismo italiano, ao *euphuism* inglês ou à *préciosité* na França. Sobre a última, por exemplo, “trata-se de uma tentativa de combinar imagens dessemelhantes ou de descobrir analogias latentes nos objetos entre os quais, aparentemente, não há nenhuma relação mútua”²²⁴. O barroco, como em Sarduy, possui para Hocke um potencial imaginativo muito grande.

A argumentação hockeana está voltada enfaticamente para a trajetória artístico-cultural da Europa, fazendo confluir o espírito europeu e as convulsões criativas que, de algum modo, contrariam a ordem do real na chave de um anticlassicismo perceptível ou abertamente declarado pelas personalidades que o incitam. Embora essa tese seja demonstrada com notável segurança nas análises de *O mundo como labirinto*, cabe armar a conjectura de um não fechamento do assunto no limite geocultural proposto por Hocke. Obviamente, tal conjectura já vem da simples inclusão da obra de um diretor de cinema como Glauber Rocha entre as realizações artísticas que, de uma maneira ou de outra, movimentam o conceito de barroco em território novo, distante da Europa, ainda que em um contexto francamente ligado ao continente europeu, por entendê-lo como um manancial de voltagens criativas atraentes e assimiláveis ao seu projeto de miscigenação estética. Ao falar em um retorno do barroco no século XX, na América Latina, como já deve ter ficado claro neste trabalho, é preciso ter em mente o quanto essa ideia é um avanço para além das intenções de uma série de autores referenciais que, inclusive, advertiram sobre o quanto esse procedimento pode ser uma “moda”²²⁵ baseada em “um vasto complexo de ideias mais ou menos vagas”²²⁶, para repetir aqui as duras palavras de Huizinga.

²²³ HOCKE, Gustav, op. cit., p. 23.

²²⁴ *Ibidem*, p. 23-4.

²²⁵ HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. São Paulo: Perspectiva: 1975, p. 202.

²²⁶ *Ibid.*

Nesse sentido, se Alejo Carpentier explorou a relação entre o barroco latino-americano e o que ele próprio denominou de real maravilhoso, desde a publicação de *El reino de este mundo* em 1949, dialogando com o surrealismo, Hocke, por sua vez, ao reconduzir o leitor do século XVII para as primeiras décadas do século XX, precisa haver-se igualmente com o princípio registrado por André Breton no *Manifeste du surréalisme*: “o maravilhoso é sempre belo, não importa qual maravilhoso seja belo, nada há mesmo senão o maravilhoso que seja belo”²²⁷. Frente a esse enunciado, Carpentier comenta Breton a fim de destacar a sua própria concepção do maravilhoso, distinguindo-a da concepção vigente entre os surrealistas: “Devemos estabelecer uma definição do maravilhoso em que ele não seja admirável por ser belo. O feio, o disforme, o terrível, também podem ser maravilhosos. Todo o insólito é maravilhoso”²²⁸. A diferença fundamental estaria no fato de que a América Latina é um universo em que a maravilha é um dado da realidade, abarcando o insólito do próprio real, e não a partir de um efeito produzido pelo cálculo retórico de um artista que, no caso do surrealismo, distanciava-se dele.

Se o surrealismo perseguia o maravilhoso, deve-se dizer que muito raramente o buscava na realidade. É certo que os surrealistas souberam ver, pela primeira vez, a força poética de uma vitrine, a força poética de um letrado popular, de um cartaz, de uma fotografia, de uma feira, mas na maior parte era o maravilhoso fabricado premeditadamente, o pintor que se põe frente a um quadro e diz: “Vou fazer um quadro com elementos insólitos que criem uma visão maravilhosa”. [...] O real maravilhoso que defendo, diferentemente, é o nosso real maravilhoso, é o que encontramos em estado bruto, latente, onipresente em todo o latino-americano (CARPENTIER, 2002, p. 350-1).

Talvez não seja indevido acreditar que, diante de uma tese como a do escritor cubano, mesmo autores avessos à hipótese do retorno do barroco alimentariam a possibilidade de que o estudo do estilo se enriquecesse com

²²⁷ BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997, p. 183.

²²⁸ CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*, p. 348.

o procedimento carpentieriano de identificar “concretamente uma entidade cultural cujos cortes de formação étnica e histórica são a tal ponto estranhos aos padrões racionais que se justifica predicar metaforicamente o maravilhoso do real”²²⁹. Se Hocke fundamenta na inquietação revolucionária dos homens barrocos a análise de suas manifestações artísticas, por que não poderia Carpentier orientar-se por semelhante método ao abordar a realidade latino-americana?

Sabemos que a proposta de Carpentier teve penetração no processo criativo de Glauber Rocha. Na última entrevista concedida antes de falecer, em 1981, o diretor brasileiro foi perguntado sobre a possibilidade de compreender a sua obra tendo como marco divisor não *Terra em transe*, mas *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. A resposta, afirmativa, confirma referências que, a partir do filme de 1969, direcionaram o cinema glauberiano para além da cultura cinematográfica que o havia influenciado nos primeiros anos de atividade: “A sombra de Buñuel continua presente, bem como uma certa influência do escritor cubano Alejo Carpentier, que também enfocou problemas políticos, mostrando o lado selvagem do subdesenvolvimento”²³⁰. *O dragão da maldade* teria sido a última expressão da modulação dos filmes clássicos que a formação cinematográfica de Glauber tinha proporcionado. A subversão brechtiana do *western* em *Deus e o diabo na terra do sol*, ou – no entendimento de Glauber – o *duelo* com o filme hollywoodiano moderno de Orson Welles, em *Terra em transe*, deixavam de ser alternativas nos anos 1970: “Após ter feito *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, minha relação com o que se chama de cinema clássico se esvaziou”²³¹.

Se os filmes anteriores pretendiam uma “materialização de sonhos culturais”²³², em *Cabezas cortadas* “a matéria é do inconsciente puro, a fantasmagoria cultural vem em segundo plano, como complemento do

²²⁹ CHIAMPÍ, Irlemar. *El realismo maravilloso*. Caracas: Monte Avila Editores, 1983, p. 40.

²³⁰ ROCHA, 1981 apud PIERRE, 1996, p. 202.

²³¹ *Ibidem*, p. 203.

²³² *Ibid.*

fluxo da interiorização”²³³. Glauber comenta as aplicações da estética do sonho que preencheram o vazio do cinema clássico em seus filmes europeus, reforçando a interpretação de que a obra de 1971 aprofundava a dimensão onírica e subjetiva da experiência cinematográfica buscada por ele:

Essa vontade de entrar em territórios desconhecidos levou-me a entrar em *Cabezas Cortadas*. Pois se *O Leão de Sete Cabeças* era um filme feito sobre a exterioridade, em uma tentativa de explicar a história de um ponto de vista materialista, *Cabezas Cortadas*, como o próprio título diz, corta essa tese materialista. É um filme feito sobre o terreno do delírio, na interioridade, no território da própria loucura: o filme não teve roteiro e foi filmado em 14 dias (ROCHA, 1981 apud PIERRE, 1996, p. 203).

Em vista da copresença de Buñuel e Carpentier na imaginação de Glauber durante o período em que *Cabezas cortadas* foi produzido, podemos retomar a cena de encontro entre Diaz II e os guerrilheiros, analisando-a, finalmente, a partir das contribuições de Hocke ao tema da modernidade do barroco – ou, para sermos fiéis aos conceitos hockeanos, ao tema do maneirismo que o século XX viu se realizar nas obras da vanguarda surrealista. Relógios e ovos como os que Diaz II tem em mãos à beira-mar são símbolos que *O mundo como labirinto* apreende das artes plásticas na emergência do espírito barroco a partir de um essencial anti-classicismo revolucionário. Hocke tem em mente, por exemplo, a verificação da poética de Tesauro em uma tela como *Scala di Spagna* [Visão da Praça da Espanha], do pintor surrealista Alberto Trevisan, cuja representação de uma das torres da *Trinità dei Monti*, em Roma, substitui o relógio por um grande olho aberto em direção ao mundo, levando a cabo “um puro e claro artifício maneirista”²³⁴ que ilumina a sua condição de estilo artístico.

²³³ Ibid.

²³⁴ HOCKE, Gustav. *Maneirismo*, p. 129.



Imagens 38 a 40 - *A persistência da memória* (1931) e *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo* (1943), de Salvador Dalí, podem ser indicadas, com base na pesquisa de Hocke, como referências simbólicas para a incorporação de uma estética barroca na experiência mais próxima de Glauber Rocha ao surrealismo. Uma das primeiras seqüências do *Cristo-Índio*, em *Idade da Terra* (1981), mostra o personagem com um ovo nas mãos, ao mesmo tempo que pronuncia, em *off*, que o *pássaro da eternidade* não existe.

Afirma Hocke: “Nossa atenção voltou-se muitas vezes para o papel que aquele olho desempenhava. Percebemos então que o tempo (simbolizado por um relógio) exerceu influência no maneirismo de outrora e ainda exerce influência no de hoje”²³⁵. Nas diversas expressões da *maniera*, “desde a Idade Média (o ‘olho de Deus’) até a época maneirista e até a época contemporânea”²³⁶, o olho que olha para um mundo efêmero, em constante e surpreendente mutação – e nada melhor para ilustrá-la que a pintura de Trevisan – é um tema recorrente e muito explorado pelos artistas. Uma realidade em mutação, destruída pela ação da temporalidade, não depende do olhar que a observa, por mais que a sua inclusão na

²³⁵ Ibid.

²³⁶ Ibid.

representação indique a presença da subjetividade. Também o mundo interior é destruído pelo tempo:

B. Gracián escreve: “é preciso ter olhos sobre os olhos para observar como eles olham”. A vida, para ele, é uma alfândega do tempo. Assim, o relógio é um “objeto de destruição”, pois o tempo, pelo simples fato de correr sempre, destrói todas as coisas: a juventude transforma-se em velhice, a felicidade converte-se em infortúnio, a força torna-se fraqueza, e assim por diante (HOCKE, 2005, p. 132).

Por meio da importância atribuída aos relógios, “com o ‘ilusionismo espacial’, começa na arte maneirista a alucinação pelo tempo, coisa que se verifica, outrossim, na época do Barroco”²³⁷. A *Persistência da memória* (1931), de Salvador Dalí, corrobora este motivo em uma pintura surrealista. A imagem repleta de relógios, dissolvendo-se em uma paisagem seca e empobrecida, indica que o objeto de representação do tempo também é dominado por aquilo que ele representa, destruindo-se pelo simples fato de existir. “O relógio, como o átomo, é um dos símbolos preferidos de Dalí. Os relógios ‘convulsivos’ colam-se em coisas e em pessoas como se fossem sanguessugas do tempo”²³⁸, o que nos remete aos planos de Diaz II substituindo a si mesmo, na totalidade do quadro, pelo objeto de destruição. Ao segurar o relógio no ponto final do *travelling*, o personagem estabelece o vínculo simbólico entre *Cabezas cortadas* e a imaginação surrealista que, em Dalí, resultou em uma de suas obras mais prestigiosas e conhecidas.

O ovo, cuja forma elíptica Eugenio d’Ors já indicava como uma representação da inteligência barroca, destaca-se igualmente no maneirismo estudado por Hocke, que nesse ponto alinha-se ao crítico catalão, chanceando a diferença entre círculo harmonioso, no classicismo, e a elipse perturbadora do anticlassicismo que caracteriza a *maniera*. “O Maneirismo, como sabemos desde Eugenio d’Ors, não quer ser apenas

²³⁷ Ibidem, p. 134.

²³⁸ Ibidem, p. 136.

‘moderno’, mas ele anseia também pelo ‘Paraíso Perdido’²³⁹. A arritmia e a antimelodia dos maneiristas não deixam de ser orientadas por um *leitmotiv* que, para Hocke, está presente também nos *harmonices mundi* de Kepler. A aparência – luz, cores, linhas etc. – é conteúdo da experiência e manifesta o absoluto, mas, assim como para Platão, não pode realizar o conhecimento. O cimento do classicismo é o material utilizado na arquitetura de uma ordem necessária, como no *Livro das obras divinas*, de Santa Hildegarda de Bingen, cuja representação circular do universo é comparada por Hocke ao confinamento do homem em um círculo, no famoso desenho de Leonardo da Vinci, imagem-símbolo do humanismo renascentista no século XVI.

Podemos investir ainda mais nessa leitura, que, na teoria do neobarroco de Sarduy, remeteria ao conceito de *retombée* e as analogias entre a retórica barroca e o *Big Bang*, paradigma recente do impacto da elipse de Kepler no século XVII. Para Hocke, algo de significativo para a história do conflito entre o clássico e o anticlássico ocorreria com Athanasius Kircher, nesse mesmo século, ao representar o homem no interior de uma forma oval, em seu *Typus sympathicus microcosmi cum migacosmo*: “No século XVII a forma oval tornou-se uma forma ‘mítica’, e o ovo, gerador de vida, transformou-se em modelo ‘formal’ do princípio da vida”²⁴⁰. Não se trata simplesmente da forma elíptica, mas sim da representação *ipsis litteris* do ovo, como em *Cabezas cortadas e Idade da Terra*: “No simbolismo mítico de diferentes povos, o ovo ou o oval, os ovos artificiais, de ouro ou de pedras preciosas, são símbolos da criação e da vida”²⁴¹. Uma obra de referência para compreender esse processo, já na era moderna, é *Fenômeno Masmeriano*, de Fabrizio Clerici, artista cujo interesse pelos ovos míticos deflagraria, segundo Hocke, a reflexão filosófica acerca de um *ponto zero* intelectual. Uma perspectiva a partir da qual a verdade só poderia se definir como objetivo dos homens porque ela não pode ser

²³⁹ Ibidem, p. 220.

²⁴⁰ Ibid.

²⁴¹ Ibidem, p. 222.

objetivada pelos conceitos que eles possuem – ou, na apropriação hockeana de Hans Egon Holthusen, uma perspectiva para a qual “existem diversos planos de verdade”²⁴².

Hocke acrescenta, assim, uma iconologia complementar aos estudos de Sarduy sobre o neobarroco latino-americano, se nos permitimos aprofundar a relação entre a simbologia da elipse no século XVII e sua refiguração na vanguarda surrealista do século XX, para daí chegarmos ao barroquismo glauberiano, tão próximo de Buñuel e Carpentier. Na medida em que o racional e o irracional são articulados pela emotividade barroca, compreendemos também que a pesquisa realizada por Hocke dá margem ao que Deleuze percebeu como um aspecto central do perspectivismo em sua lógica anticlassicista, arvorada nas dobras e inflexões de um pensamento para o qual vale a tese de que “a certa velocidade do barco, a onda torna-se tão dura quanto um muro de mármore”²⁴³. Perspectivismo que vimos nos filmes de Glauber como a síntese cinematográfica de pontos de vista variados, ressignificadora de mitologias e potencializadora de uma criatividade moderna. Nas palavras de Hocke: “No quadro híbrido de Clerici, o círculo não é um valor ‘absoluto’, mas a forma elíptica se parece com a forma circular e dela se aproxima.

O irracionalismo e o racionalismo estão numa situação de ‘ponto zero’ da transformação”²⁴⁴. O impasse entre a racionalidade circular e a inteligência elíptica é uma questão bastante apreciada pelo historiador alemão:

Sob o campo magnético fantástico (no desenho de Clerici) encontra-se a pele de uma raposa. Será o símbolo da astúcia, astúcia da história, sobretudo dessa história de Clerici? Não surge aqui o homem impiedosamente bipartido, lembrando a tão horrenda cena do suplicio de mártires na rotunda de Sto. Stefano em Roma? A forma híbrida que este homem “dividido” sustenta acima do campo magnético como um mágico, significará que este homem se

²⁴² Ibidem, p. 223.

²⁴³ DELEUZE, Gilles. *A dobra*, p. 17.

²⁴⁴ HOCKE, Gustav, op. cit., p. 222.

encontra numa obstrusa fase intermediária entre o círculo e a elipse? (HOCKE, 2005, p. 224).

Indicação tão ou mais contundente do que mencionamos sobre a aproximação Hocke-Sarduy-Glauber é percebida em outro quadro de Dalí, *A Madona de Port Lligat*, de 1949. Um ovo paira no ar sobre a cabeça da Madona, suspenso por uma concha. No mesmo quadro observamos a representação do Menino Jesus com dois objetos próximos de suas mãos: uma cruz e uma esfera, cujas sombras incidem em seu joelho. Embora o quadro dê a impressão de que Dalí simplesmente incorpora, por imitação, a *Madonna dell'uovo*, de Piero della Francesca, convém notar a conectividade, na forma de influência, entre o surrealismo e um dos temas prediletos dos maneiristas da última fase: a irregularidade da concha, que a posiciona junto às elipses e esferas como sinais da tensão entre o racional e o irracional. “Uma concha dá origem à ‘pérola irregular’, chamada ‘barroco’, servindo, assim, para dar o nome ao estilo barroco. O barroco tardio ou *rococó* encontrou o seu nome na palavra francesa *rocaille*: obra adornada com conchas, ou incrustações de conchas”²⁴⁵. Para além desta obra comentada por Hocke, a pintura de Salvador Dalí oferece vários exemplos de apropriação do ovo em figurações surrealistas que tocam diretamente nas questões valorizadas pelo historiador como próprias do imaginário maneirista, como em *Criança geopolítica observando o nascimento do homem novo*, de 1943, em que o planeta Terra, como um ovo, dá origem ao novo homem que o arrebenta por dentro, emergindo na presença de uma mulher e uma criança.

A análise empreendida por Hocke acerca dos símbolos que atravessam os conceitos de maneirismo e barroco, resvalando na modernidade artística, sugere o sentido da cena de *Cabezas cortadas* que destacamos aqui. Encenada no mar-desengano que em *Terra em transe* havia substituído o mar-esperança de *Deus e o diabo*, ela acomoda o imaginário maneirista/barroco às questões que irrompem da inquietação

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 226.

revolucionária tão característica deste cinema. Para concluir, poderíamos utilizar o mesmo referencial suscitado por Hocke para interpretar, oportunamente, outros itens da produção artística de Glauber Rocha frente ao barroquismo moderno da vanguarda surrealista, em conformidade à importância atribuída pelo diretor ao sonho nos anos 1970. Chamamos a atenção, por exemplo, para um poema escrito por Glauber e publicado na compilação *post mortem* realizada por seu amigo e escritor Pedro Maciel, *Poemas eskolhydos de Glauber Rocha*. O ‘pássaro sagrado’ a que o poema se refere conecta-se à cena da introdução de *Idade da Terra* em que reencontramos o ovo como símbolo maneirista/barroco. Em repetidos planos de curtíssima duração, ele é estourado nas mãos do Cristo-Índio, enquanto ouvimos a voz do personagem proferindo que ‘o pássaro da eternidade não existe’ e ‘só o real é eterno’. Tanto o pássaro como a ideia de eternidade podem ser encontrados nas estrofes compostas por Glauber:

Kapital Song

*o pássaro sagrado é velho feio
doente e fraco
o pássaro sagrado que vive
dentro de um ouro no alto da
árvore que entra nas nuvens
Com as penas da coroa deste pássaro
se faz a coroa da eternidade*

Pássaro

*Este pássaro atrai Cocteau. Águia de
2 cabeças²⁴⁶*

Diretor de filmes, assim como Glauber, Jean Cocteau é o surrealista que o poema homenageia, evocando o seu filme *L’aigle à deux têtes* [A águia de duas cabeças], de 1948. Mais que uma simples homenagem, o poema aproxima a obra de Glauber Rocha ao filme de Cocteau, como se

²⁴⁶ ROCHA, Glauber. *Poemas eskolhydos de Glauber Rocha*. Brasília: Alhambra, 1989, p. 24-5. O poema não é datado, mas o contexto nos leva a crer que foi escrito nos anos 1970.

sublinhasse, também aqui, a importância do surrealismo no período regido pela *Eztetyka da fome*. Do mesmo modo que em *Cabezas cortadas*, *L'aigle à deux têtes* é um filme alegórico construído em torno da decadência de um reino. Se a clausura de Diaz II ocorre no Castelo de San Pedro de Rodas, na Cataluña, o Castelo de Pierrefonds, em L'Oise, na França, é o cenário do filme de Cocteau. São espaços que possuem forças simbólicas complementares quando cotejamos os dois filmes. Ainda mais explicitamente, a relação entre as obras passa pela figura das cabeças: se elas são duas, na águia que dá nome ao filme de Cocteau, elas seriam sete em *Der leone has sept cabeças*, o filme congolês de Glauber em 1970, e finalmente cairiam, cortadas, no filme espanhol do mesmo ano. Um processo contínuo de apropriação que realiza o apreço de Glauber, cineasta da montagem ideogramática, pelo surrealismo profano de Buñuel: “A montagem de Buñuel não pretende informar pela lógica: desperta, crítica, aniquila, pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano, erótico – sempre pelas imagens proibidas no contexto da burguesia”²⁴⁷.



Imagem 41 - Desenho de Glauber Rocha (provavelmente de 1970).

²⁴⁷ Idem. *O século do cinema*, p. 174.

Um desenho de Glauber Rocha, na mesma folha em que escreveu o poema *Kapital song*, corrobora a homenagem. Os traços mostram duas cabeças: a de Cocteau e a de Jean Marais, ator e amante do artista francês, um dos protagonistas de *L'aigle à deux têtes*. As curvas do desenho, suas formas elípticas (sendo a cabeça já uma elipse), parecem arrematar este universo de enlaces simbólicos que permeiam com sutileza o discurso do artista, orientando a sua condição de criador de imagens na consolidação da modernidade cinematográfica.

Modernidade barroca. Movimento simulado em imagem fixa. De acordo com as regras do ideograma que Glauber absorveu de Eisenstein, a figura se estabelece como um novo signo a partir da condensação de outros dois. As duas cabeças plasmadas terminam nos contornos movediços que parecem tornar impossível qualquer pretensão de estabilidade. É uma imagem que não pode ficar de pé: duas cabeças, apenas, sem tronco, membros ou qualquer suporte. Elas parecem surgir do nada, como se explodissem em um breve aparecimento, revelando as bordas arredondadas como efêmeros espasmos em um prenúncio de autodestruição.

Podemos relembrar a cena de *Cabezas cortadas* em que a cigana cruza o plano várias vezes, enquanto, ao fundo, Diaz II está literalmente na lama. Ela leva, nas mãos, a cabeça de uma estátua clássica, menção ao racionalismo decapitado pelo dilaceramento do imperador. As cabeças do desenho de *Kapital ong* se liquefazem em comparação com a solidez daquele objeto. Entre o surreal e o barroco, elas não guardam mais os resquícios de uma razão clássica. Por isso mesmo, não simplesmente decoram o poema ofertado a Cocteau. Elas problematizam as relações entre a palavra e a imagem, a imagem e a realidade, a realidade e a subjetividade, figurando as cabeças de Cocteau e Marais, tanto quanto o próprio transe de Glauber Rocha.

Conclusão

Em artigo publicado no seu site pessoal, em outubro de 2008, sob o título *O exílio do barroco*, Cacá Diegues faz uma reflexão sobre a história do cinema brasileiro. Um dos protagonistas do Cinema Novo, Diegues analisa a relação entre os anos 1960 e o período chamado, desde os anos 1990, de Retomada. É interessante notar o lugar que o conceito de barroco adquire neste texto, que a um só tempo faz o balanço do passado e alimenta a ideia de que as circunstâncias atuais apontam caminhos diversos, sobretudo pela maneira como o cinema é experimentado e produzido pelas novas gerações.

Diegues reafirma a importância do Neorealismo italiano para a constituição do cinema moderno no Brasil, como “a construção, a partir do direito à manifestação individual, de uma utopia de justiça e fraternidade, num mundo que acabava de viver o pesadelo nazi-fascista”¹. No momento em que o cinema era forte em poucos países, dadas as dificuldades de circulação e acesso à tecnologia, o cinema moderno despontou no Brasil com os novos modos de fazer, em constante diálogo com movimentos inspiradores nesse sentido, como o dos cineastas italianos. O cinema, assim, era um “elo único entre os mundos artesanal, industrial e tecnológico do século 20, era necessariamente o instrumento por excelência dessa revolução”².

A inspiração dos neorealistas e o entusiasmo com a possibilidade de um novo cinema, contudo, evidenciavam também que a realidade brasileira era diversa, única, e, por isso, precisava de uma expressão singular:

¹ DIEGUES, Cacá. *O exílio do barroco*. 10 out. 2008. Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/artigos_integra.asp?idA=48>. Acesso em: 20 jun. 2014.

² Ibid.

“Por causa mesmo da excelência e do sucesso de filmes como *Rio 40 graus*, o cinema latino-americano correu o risco de se tornar uma caricatura do cinema italiano, uma espécie de neo-realismo de segunda mão”³. Esse foi o motivo pelo qual o Cinema Novo, a partir de *Deus e o diabo na terra do sol*, aderiu ao “abalo de natureza barroca”⁴ que mesmo a produção universalista da Vera Cruz não conseguia contornar, uma vez que as evidências de singularidade da cultura brasileira se impunham também em sucessos como *O cangaceiro*.

Embora o filme tenha sido feito segundo os preceitos imitativos que prometiam preencher uma indústria de cinema no país, a presença do canção – e não do Velho Oeste, como nos *westerns* que ele toma por referência – era pungente: ali se mostrava uma realidade que apenas a síntese política e poética de um cinema original poderia filmar adequadamente. Por isso, pontua Diegues, “não se tratava de um vão nacionalismo triunfante, mas da afirmação da nossa diferença”⁵, de modo que o “barroco *aggiornato*, de caráter revolucionário, nos inseria no mundo moderno com origem e identidade”⁶. As orientações estéticas de Glauber pretenderam responder a essa demanda de originalidade, reunindo as referências necessárias, em substituição àquelas do cinema imitativo, para afirmar a especificidade brasileira:

A partir do barroco ibérico, impregnado em nossa cultura desde o século 16, Glauber foi buscar no barroco-romântico do compositor Villa Lobos, no barroco-épico do escritor Guimarães Rosa, no barroco-místico do poeta Jorge de Lima, as fontes da tradição barroca da cultura latino-americana, erudita ou popular. E, de repente, descobríamos que a modernidade também podia ser barroca (DIEGUES, 2008).

³ Ibid.

⁴ Ibid.

⁵ Ibid.

⁶ Ibid.

Essa modernidade barroca, portanto, contrapunha-se ao formador e extenso episódio da colonização, que parecia forjar uma espécie de *déficit* do Brasil em relação ao Ocidente. Vilém Flusser se deu conta disso em sua análise do barroco mineiro, identificando, indiretamente, o espírito que animou os cineastas do Cinema Novo: “No Brasil se dão processos que visam espontaneamente a síntese de tendências históricas e a-históricas contraditórias que podem resultar em cultura”⁷. Do interior de uma teoria da imagem ligada a uma filosofia da história, Flusser apontou a síntese – para além da simples ideia de mistura – como um meio de desativar a defasagem que impedia o país de se incluir na história universal provida de linearidade narrativa.

Escrevendo sobre a formação da indústria cultural no Brasil⁸, Renato Ortiz percebeu os efeitos dessa defasagem, embora sem nomeá-la ao modo de Flusser, na constituição da chamada moderna tradição brasileira. Os anos 1960 teriam vivido uma precária abertura que permitia aos artistas mais talentosos aventurarem-se em formas de expressão ainda não completamente sistematizadas em torno da maquinaria produtora de bens culturais e o condicionamento dos consumidores. “As novas tecnologias, rádio, televisão, disco, abriram perspectivas para experiências as mais diversas possíveis”⁹, escreve Ortiz, que menciona Glauber Rocha entre os autores que propuseram soluções engenhosas para a alegada imaturidade técnica dos realizadores brasileiros.

A leitura de Ortiz nos remete à polêmica entre os jovens cineastas e os maduros profissionais da indústria de cinema da Alemanha, que despertou a intervenção de Adorno a favor dos filmes modernos. No contexto brasileiro, para colocar Ortiz e Flusser em diálogo, os cinemanovistas seriam exemplos de um aproveitamento da abertura que a defasagem histórica havia produzido, de modo que, naturalmente, ela só faria sentido,

⁷ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro*, p. 82.

⁸ Cf. também o artigo *The culture industry in Brazil*, de Rodrigo Duarte (In: DURÃO, Fábio Ackelrud. *Culture industry today*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars 2010b), sobre este tema.

⁹ ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1999, p. 106.

como um fator negativo para os brasileiros, do ponto de vista de quem desejasse tão somente ajustar o Brasil a uma história universal.

Penso que o cinema novo desfruta dessa abertura precária que a sociedade brasileira oferece no período que a estamos considerando. Fruto do desenvolvimento tecnológico do início da década de 60, herdeiro das experiências cinematográficas dos anos anteriores, o cinema novo se expressa esteticamente como uma prática de autor que se contrapõe ao processo de industrialização cinematográfica (ORTIZ, 1999, p. 106).

Diante desse quadro, esperamos ter demonstrado de que modo a posição de Glauber Rocha frente ao processo de industrialização cinematográfica, comentado na citação acima, refletiu a sua filiação ao barroco como a matriz estética de uma expressão autoral. Assim como o barroquismo foi assimilado pelo artista sem meras prestações de tributo a uma cultura do passado, como se isso por si só enriquecesse o seu discurso estético, também a *politique des auteurs* foi buscada na crítica francesa como um ponto de partida para a reflexão sobre a experiência brasileira, originando o texto de *Revisão crítica do cinema brasileiro* e arquitetando todo um contexto de diálogos e críticas que fomentou a realização de filmes modernos como um meio de participar nas questões políticas mais urgentes no Brasil: “toda a história do Cinema Novo, aliás, foi sobretudo isso – a invenção de um cinema para o país e de um país para o cinema”¹⁰.

A estética do barroco, em Glauber, parece confirmar em sua própria época uma afirmação de Hocke sobre as fases de maneirismo que a história da arte viu surgir desde a antiguidade alexandrina: “cada forma maneirista, a princípio, ainda manifesta uma dependência em relação ao classicismo. Depois, porém, ela se emancipa e adquire seus traços específicos para, por fim, tornar-se expressivo, desfigurado, surreal e abstrato”¹¹. Da *Eztetyka da fome* à *Eztetyka do sonho*, tratando-se da apreensão daquele barroco revolucionário de que fala Diegues, a dialética entre o

¹⁰ DIEGUES, Cacá, op. cit.

¹¹ HOCKE, Gustav. *Maneirismo*, p. 19.

classicismo e a modernidade foi absorvida por Glauber no sentido de intensificar a ruptura com o clássico em suas realizações. Nos anos 1960, essa orientação do estilo não poderia significar outra coisa senão o afastamento dos padrões hollywoodianos de narrativa e encenação, haja vista que o cinema clássico adquiriu seus traços essenciais por intermédio da produção industrial norte-americana dos anos 1930-50. Nesse sentido, a versão própria da teoria do autor com que Glauber combateu o cinema hollywoodiano serviu também para que a sua relação com a representação clássica se manifestasse como um desvio, uma crítica barroquista, mas não uma recusa idealista e abstrata do espetáculo, tal como praticada por Godard e sustentada por Baudry na França pós-maio de 1968.

O Cinema Novo deveria ser “uma espécie de anti-Hollywood – uma estrutura industrial que seria como o negativo, a antítese de Hollywood e que permitiria não uma política de autores no sentido da *Nouvelle Vague*, mas uma política de criatividade”¹². Do ponto de vista da linguagem, Glauber coloca diante de si, deste modo, o problema da emancipação e da consciência, a partir de Eisenstein, cuja discussão deveria incluir, no Brasil, o problema do acesso ao próprio real – dada a configuração enigmática, de difícil penetração e impossível simplificação, provocada pela miscigenação cultural. “O problema que o mobiliza a pensar”, escreve Adrián Cangi sobre o diretor brasileiro, “é uma aprendizagem da realidade, afirmando o privilégio de uma linguagem de poesia frente ao avanço das linguagens instrumentais”¹³.

Por conta da reunião de todos esses elementos na obra glauberiana, optamos por uma investigação acerca do sentido filosófico do seu barroquismo que não esgotasse o debate sobre o cinema, assim como a posição baudryana, em determinado momento, pretendeu fazer nos anos 1960. “Localizando tudo no dispositivo básico sem o qual o cinema não existe,

¹² ROCHA, 1999 apud PIERRE, 1996, p. 200.

¹³ CANGI, Adrián. *Glauber Rocha o la verdad alucinada*. In: *Glauber Rocha: del hambre al sueño*. Obra, política y pensamiento. Buenos Aires: Ronor/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004, p. 108.

essa posição acaba rapidamente com a discussão”¹⁴, alerta Ismail Xavier, “da mesma forma que se esgota rapidamente um discurso que transforma, digamos, o texto sobre a indústria cultural de Adorno e Horkheimer em um monte de fórmulas e tenta aplicá-lo esquematicamente”¹⁵. Entre as análises filmicas, baseadas em autores referenciais como o próprio Xavier, e a teoria do barroco produzida contemporaneamente, a dimensão ritualística do cinema glauberiano desponta como uma formulação autoral dos problemas que motivaram a teoria literária a hipotetizar o neobarroco latino-americano desde as incursões teóricas de Severo Sarduy. De fato, “a teatralização da política é pensada em parâmetros barrocos”¹⁶ por Glauber Rocha, de modo que a sua crítica ao classicismo do espetáculo ganha contornos específicos, sem por isso deixar de exercer uma função crítica:

O Glauber consegue inventar um estilo que confere uma dimensão de ritual que é do contexto naturalista do espetáculo cinematográfico, e isso tem uma perspectiva crítica radical. Ele faz tudo aquilo que o cinema europeu modernista fez com a câmera e a montagem, só que ele filma ações que considera paradigmáticas no plano dos atores sociais, não cotidianas. A experiência messiânica e o Cangaço são grandes rituais (XAVIER, 2009, p. 73-4).

Concordamos com Cangi que, a partir dessa ritualização cênica, comentada por Xavier, “Rocha atacou os mitos como determinações, mas conservou sua força e efeitos, utilizou o poder das figuras épicas, seu retorno fantasmático e suas metamorfoses”¹⁷. Importante frisar a palavra efeito, porque a modernidade da crítica glauberiana ao espetáculo poderia ser explicada com o princípio de que, “frente a seu destinatário, a cultura barroca se propõe a movê-lo”¹⁸. Este é um movimento que, em Glauber, adquire a forma de uma ligação direta com o público pela via dos mitos

¹⁴ XAVIER, Ismail. *Ismail Xavier (Encontros)*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 195.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibidem*, p. 74.

¹⁷ CANGI, Adrián, *op. cit.*, p. 115.

¹⁸ MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco*, p. 167.

partilhados. O impacto da experiência estética deve servir para que o filme seja, ele próprio, uma forma de ação, um movimento em que o artista e o público estabelecem contato na condição de membros de uma coletividade. O autor de cinema orienta-se, assim, pela intenção barroca de “introduzir ou implicar e, de certo modo, tornar partícipe da obra o próprio espectador”¹⁹, pois “com isso se consegue algo como fazê-lo cúmplice da mesma”²⁰.

Vale a pena determo-nos nesse ponto, tão importante para a construção da arte moderna. Assumindo uma postura crítica em relação ao modernismo, Jacques Rancière resume o legado de Brecht e Artaud em uma fórmula paradoxal: “Por um lado, o espectador deve tomar distância, por outro, ele deve perder toda a distância. Por um lado, deve afinar o seu olhar; por outro, deve abdicar da própria posição de observador”²¹. A continuar nessa descrição, o cinema épico-didático, que Glauber concebe a partir de Brecht e Eisenstein, deveria refletir a dimensão pedagógica que o filósofo francês acusa na relação entre o brechtianismo e seus espectadores: “a mediação teatral torna-os conscientes da situação social que dá lugar ao desejo de agir para transformá-la”²². Não nos parece que seria bastante, contudo, catalogar Glauber com base apenas nessa perspectiva, cujas consequências seriam que, “por meio da lógica pedagógica, o ignorante não é somente aquele que ignora o que o mestre conhece, mas aquele que não sabe o que ignora, nem como sabê-lo”²³.

Ao organizar os princípios gerais da encenação moderna para assinalar a sua superação, Rancière acaba oferecendo uma fórmula esquemática de tudo o que se efetivou, por meio das realizações artísticas, como a efetiva contribuição de numerosos artistas para a teoria da ideologia e as artes do espetáculo. Nesse sentido, podemos destacar *Terra em transe* como um

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid.

²¹ RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008, p. 10-1.

²² Ibidem, p. 14.

²³ Ibid.

filme desafiador para a crítica rancièriana do teatro moderno. Não porque a descredencie, e sim porque o problema central de Glauber se dá no mesmo ponto que motiva Rancière a questionar a tentativa de supressão da mediação teatral em Brecht ou Artaud. Este ponto é resumido por um personagem de *Der leone have sept cabeças*: o problema não é fazer a revolução, mas encontrar a maneira certa de fazê-la.

Essencialmente, o barroco em Glauber Rocha implicou uma imagem complexa da realidade, uma relação entre artista e espectador que, se não abdica do problema da consciência, tampouco se ilude quanto aos próprios objetivos. A inconstância e incoerência de Paulo Martins o privam de assumir o papel de mestre em qualquer projeto emancipatório. Na medida em que Glauber Rocha alegoriza a vida do personagem como um impasse que cercou a militância de esquerda em determinado momento da história do Brasil, o seu brechtianismo já não pode ser apreendido sem os acréscimos que a particular experiência social brasileira lhe impõe. Mais a fundo, Glauber não teria simplesmente se alinhado a uma tendência de retomada do barroco no século XX. A sua obra ilustra como este retorno implicou uma ressignificação, incluindo, claro, a inversão do seu sinal ideológico. Antes de ser o resultado do esforço de Glauber para ser barroco, ela seria o exemplo de que o moderno pode ser barroco – destacam-se, nesse sentido, as ocasiões em que o diretor afirmou que o estilo não lhe agrada, embora seus filmes sejam barrocos.

Considerando que a compreensão de Glauber Rocha como um artista neobarroco tornou-se conhecida na obra de Severo Sarduy, cabe mencionar as pesquisas desenvolvidas recentemente por Pierrette Malcuzyński no âmbito da teoria literária. Essa linha interpretativa propõe uma revisão bastante significativa do uso moderno do conceito de barroco ligado aos estudos da cultura latino-americana, questionando tópicos centrais das concepções de Carpentier, Haroldo de Campos e Sarduy. Sobretudo a hipótese de um *neobarroco* é renunciada pela autora, para quem “o problema é que Sarduy não identifica os procedimentos de transformação, e até de ruptura, entre o barroco e o neobarroco, enquanto os considera

realmente como dois estilos, dois animais diferentes, cada um dos quais se manifesta em épocas distintas”²⁴. Embora não possamos desenvolver argumentos sobre isso nos limites em que a pesquisa deste trabalho se colocou, as críticas nos parecem consistentes e merecedoras de atenção, especialmente quando cobram da tradição interpretativa latino-americana um maior rigor na “discriminação taxonômica entre os diferentes níveis de prática literária e os diferentes gêneros artísticos”²⁵. Para Rodrigo Labriola, que tem divulgado a obra de Malcuzyński em suas pesquisas no Brasil, a objeção da autora à possibilidade de continuidade teórica entre o barroco do século XVII e o neobarroco latino-americano do século XX concorda com o estado atual da pesquisa na artes e na história da cultura²⁶, como vimos na menção a autores como Huizinga, Argan e Maravall, ou mesmo Sérgio Paulo Rouanet.

Em relação a este ponto, temos menos convicção que Labriola para afirmar a hipótese de que interpretações como estas representam um consenso que atravessa a pesquisa atual em tão diferentes domínios, particularmente quando falamos a partir da estética e da filosofia da arte, âmbito ao qual procuramos nos manter vinculados durante todo o trajeto deste trabalho. As atuais apropriações de Gracián por Perniola, para além da teoria literária, que o analisa junto a Deleuze e do próprio Maravall, listado acima, indicam uma persistência vantajosa do conceito, inclusive em uma chave familiar àquela que se fez presente nas especulações dos autores latino-americanos, como nas menções do filósofo italiano ao sincretismo religioso brasileiro e ao pensamento ritual como encontro da tradição filosófica ocidental com seus outros. Reconhecemos, todavia, que essa saída pela filosofia, por si só, não resolve o incômodo epistemológico notado por Labriola, se o que se pretende, com Malcuzyński, é uma

²⁴ MALCUZYNSKI, Pierrette. *El campo conceptual del (neo)barroco*. In: *Criterios*, La Habana, n. 32, jul.-dez. 1994, p. 13.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Cf. LABRIOLA, Rodrigo. *Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico*. In: *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*, ano 1, n. 2, 2008.

fundamentação mais sólida do emprego do conceito na crítica literária, justificando o seu uso a partir das próprias obras analisadas.

Nesse sentido, como visto nos comentários à análise de *Terra em transe* por Rubens Machado Jr., as contribuições de Omar Calabrese nos agradam por diferentes motivos, não sendo o menor deles que a sua perspectiva aponte para a importância de uma filosofia da história no debate sobre como as obras atuais poderiam ser vistas pelo prisma do barroco. Influência de uma pauta pós-moderna? Não acreditamos que se trate *ape-nas* disso. A justificativa dessa filosofia passa pela exposição que este trabalho fez da relação entre um pensamento sobre as imagens do século XX – a fotografia e o cinema – e a história da arte e da própria civilização, de Hegel a Flusser, passando fundamentalmente por Danto e Bazin, até chegar aos teóricos do simulacro, como Severo Sarduy e Perniola. Já em Lezama Lima, Chiampi constatava que

o barroco deixa de ser histórico, isto é, um pretérito perfeito, condenado por ser reacionário e conservador, para ser a nossa modernidade permanente, uma modernidade “outra”, fora dos esquemas progressistas-lineares da história. O barroco é, para Lezama, a nossa meta-história, a que se coloca fora do desenvolvimento do Logos hegeliano (CHIAMPI, 2010, p. 9).

Por este caminho, a tradição latino-americana criada pelos discursos sobre o neobarroco não seria estranha à filosofia da pós-história em que boa parte da crítica contemporânea fundamenta sua atividade. É no edifício barroco de Debord, habitado pelos contemporâneos, que o pluralismo de Danto parece permitir que o estilo ou a forma barroca sejam possibilidades entre outras, cabendo à crítica avaliá-las por suas regras intrínsecas, sua tecnologia, seu *métier* – é o que propunha Adorno, ao contestar o relativismo e também o conceito de estilo, passo com o qual não é preciso concordar para atribuir importância ao procedimento de análise preocupado com o gosto e a forma²⁷. Em linhas gerais, o que afirmamos sobre Calabrese é válido também para o método hockeiano, que de fato

²⁷ Cf. CALABRESE, 1999, p. 34.

estabeleceu em um território mais seguro a intuição de d'Ors sobre o *éon* barroco. Particularmente no campo das artes visuais, acreditamos que estes autores avançaram de maneira consistente e profícua no sentido de definir as possibilidades atuais do conceito de barroco em uma estética filosófica que seja também uma estética aplicada à crítica de arte.

Adorno escreveu em *Minima moralia*: "o cisco no teu olho é a melhor lente de aumento"²⁸. Baltasar Gracián, como lembrado por Hocke, defende que é preciso "olhos nos olhos, para ver como eles olham"²⁹. A comparação desses dois aforismos explicita a maneira pela qual o barroco intervém na discussão da ideologia e problematiza as imagens. Na frase de Adorno, a realidade é turva e agitada, mas a camuflagem ideológica a torna cristalina e tranquila, sendo preciso que a visão também enturveça e se agite.

Em Gracián é diferente. O olho é que se desdobra, para trás e para dentro, a fim de questionar o ponto de vista. Olhar com olhos nos olhos é ir ao encontro de um mundo que não é, necessariamente, turvo nem cristalino, muito embora possa ser as duas coisas, seguidamente ou de uma só vez – um mundo como o que se revela no barco do exemplo de Deleuze, cuja velocidade deixa as ondas tão duras quanto ele. A razão barroca, dizia Maravall, é ação que sucede o desdobramento do olhar em Gracián. Uma tentativa de dominar a força cega da natureza: esta que faz de um único mundo uma infinidade de mundos, e, manifestando-se também no olho, faz da visão um instrumento pelo qual o homem pode combater a própria cegueira.

²⁸ ADORNO, Theodor. *Minima moralia*, p. 46.

²⁹ GRACIÁN, Baltasar. *El crítico*. Buenos Aires: Orbis, 1984, p. 164.

Referências

- ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad*. In: _____. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. (Obras completas v. 10/1), p. 9-26.
- ADORNO, Theodor. *Minima moralia*. Tradução de Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1993.
- ADORNO, Theodor. *Transparencies on film*. In: _____. *The culture industry: selected essays on mass culture*. Organização de J. M. Bernstein. Londres/New York: Routledge, 1991.
- ADORNO, Theodor. *Un abuso del barroco*. In: _____. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal, 2008. (Obras completas v. 10/1), p. 351-70.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- ALBERTI, Leon Battista. *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. Campinas (SP): Editora da Unicamp, 2009.
- AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- ANCESCHI, Luciano. *La idea del barroco: estudios sobre un problema estético*. Tradução de Rosalía Torrent. Madrid: Editorial Tecnos, 1991.
- ANDRADE, Oswald de. *O manifesto antropófago*. In: Teles, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Organização de Bruno Contardi. Tradução de Maurício Santana. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Edição de Giovanni Reale. v. 2. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

AUMONT, Jacques. *O cinema e a encenação*. Tradução de Pedro Elói Duarte. Lisboa: Edições Texto e Grafia, 2006.

AUMONT, Jacques. *O olho interminável: cinema e pintura*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

AUMONT, Jacques. *Moderno? Por que o cinema se tornou a mais singular das artes*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas (SP): Papyrus, 2008. (Coleção Campo Imagético.)

ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

BAECQUE, Antoine de. *Cinefilia: invenção de um olhar, história de uma cultura 1944-1968*. Tradução de André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

BARTHES, Roland. *La chambre claire: note sur la photographie*. Paris: Le Seuil, 1980.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BAUDRY, Jean-Louis. *L'effet cinéma*. Paris: Éditions Albatros, 1978.

BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1990. (Coleção 7ème Art.)

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras Escolhidas, volume 1.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema: ensaio sobre o cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

- BERNARDET, Jean-Claude. *Trajectory of an oscillation*. In: JOHNSON, Randal; STAM, Robert (Orgs.). *Brazilian Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995, p. 281-289.
- BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. *A história como espetáculo, o espetáculo como história*. In: CARPENTIER, Alejo. *Concerto barroco*. Tradução de Jean-Claude Bernardet e Teixeira Coelho. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Posfácio.)
- BOORSTIN, Daniel J. *The image: a guide to pseudo-events in America*. New York: First Vintage Books Ed., 1992.
- BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema: narrational principles and procedures*. In: ROSEN, Philip. *A film theory reader: narrative, apparatus, ideology*. New York: Columbia University Press, 1986.
- BORDWELL, David. *Figuras traçadas na luz: a encenação no cinema*. Tradução de Maria Machado Jatobá. Campinas (SP): Papirus, 2008. (Coleção Campo Imagético.)
- BORDWELL, David. *The art cinema as a mode of film practice*. In: BRAUDY, Leon; COHEN, Marshall (Orgs.). *Film theory and criticism*. New York: Oxford University Press, 1999.
- BORDWELL, David. *The cinema of Eisenstein*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993.
- BORDWELL, David; STAIGER, Janet; THOMPSON, Kristin. *The Classical Hollywood Cinema: film style and more of production to 1960*. New York: Columbia University Press, 1985.
- BORDWELL, David; CARROLL, Noël (Orgs.). *Post-theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on theatre*. Traduzido ao inglês por John Willet. New York: Hill and Wang, 1964.
- BRETON, André. *Manifesto do surrealismo*. In: TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972*. Petrópolis (RJ): Vozes, 1997.

- BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La folie du voir: une esthétique du virtuel*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- BUENO, Alexei. *Glauber Rocha: mais fortes são os poderes do povo*. Rio de Janeiro: Manati, 2003.
- BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- CALABRESE, Omar. *A idade neobarroca*. Tradução de Carmen de Carvalho e Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CANGI, Adrián. *Glauber Rocha o la verdad alucinada: apuntes para una filosofía mestiza*. In: *Glauber Rocha: del hambre al sueño*. Obra, política y pensamiento. Buenos Aires: Ronor/Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, 2004. (Malba/Colección Costantini.)
- CAMPOS, Haroldo de. *Barroco, neobarroco, transbarroco*. In: DANIEL, Cláudio. *Jardim de camaleões: a poesia neobarroca na América Latina*. São Paulo: Iluminuras, 2004. (Prefácio.)
- CARPEAUX, Otto-Maria; MORAIS, Frederico G. *Enciclopédia Mirador Internacional*. São Paulo: Encyclopaedia Britannica do Brasil, 1981.
- CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Mexico: Cia. General de Ediciones, 1967. (Coleção Ideias, Letras y Vida.)
- CARPENTIER, Alejo. *Lo barroco y lo real maravilloso*. In: HERNÁNDEZ, Rafael; ROJAS, Rafael. *Ensayo cubano del siglo XX*. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 2002.
- CARROLL, Noël. *Philosophy of art: a contemporary introduction*. Londres/New York: Routledge, 1999.
- CASETTI, Francesco. *Inside the gaze: the fiction film and its spectator*. Indianapolis: Indiana University Press, 1998.
- CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e modernidade: ensaios sobre literatura latino-americana*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

- CHIAMPÌ, Irleamar. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Tradução ao espanhol de Agustín Martínez y Mária Russotto. Caracas: Monte Avila Editores, 1983.
- CHIAMPÌ, Irleamar. *La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno*. In: *Criterios*, La Habana, n. 32, 1994, p. 171-183.
- CHIAMPÌ, Irleamar. *O moderno e o contramoderno: a metáfora neobarroca de José Lezama Lima*. In: *Revista da USP*, São Paulo, mar./abr./mai. 1989, p. 121-27.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Machines of the visible*. In: HEATH, Stephen; LAURETIS, Teresa de (Orgs.). *The cinematic apparatus*. New York: St. Martin's Press, 1980, p. 121-43.
- COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Tradução de Augustin de Tugny, Oswaldo Teixeira e Ruben Caixeta. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- CORNAGO, Oscar. *Barroco y modernidad: hacia una ética materialista de la representación (de uno mismo)*. In: *AISTHESIS*, n. 50, 2011, p. 110-26.
- CROCE, Benedetto. *Storia dell'età barocca in Italia*. Milão: Adelphi, 1993.
- CUBITT, Sean. *The cinema effect*. Massachusetts: MIT Press, 2004.
- DANEY, Serge. *A rampa: Cahiers du cinéma 1970-1982*. Tradução e posfácio de Marcelo Rezende. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DANTO, Arthur. *Aprendendo a viver com o pluralismo*. In: *Revista-Valise*, Porto Alegre, v. 1, n. 2, ano 1, dez. 2011, p. 147-61.
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. Tradução de Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- DANTO, Arthur. *After the end of art: contemporary art and the pale of history*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- DANTO, Arthur. *The philosophical disenfranchisement of art*. New York: Columbia University Press, 1986.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas (SP): Papirus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Forte. São Paulo: Perspectiva/Edusp (Editora da Universidade de São Paulo), 1974.

DESCARTES, René. *Obra escolhida*. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: DIFEL (Difusão Européia do Livro), 1962.

DÍAZ, Valentín. *Severo Sarduy y el método neobarroco*. In: *Confluenze*, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere Moderne Università di Bologna, vol. 2, n. 1, p. 40-59.

DIEGUES, Cacá. *O exílio do barroco*. *Carlos Diegues*, 10 out. 2008. Disponível em: <http://www.carlosdiegues.com.br/artigos_integra.asp?idA=48>. Acesso em: 20 jun. 2014.

D'ORS, Eugenio. *Lo barroco*. Madrid: Aguilar, 1964.

DUARTE, Rodrigo. *A pós-história de Flusser e a promessa do Brasil*. In: COSTA, Murilo Jardelino da (Org.). *A festa da língua: Vilém Flusser*. São Paulo: Fundação Memorial da América Latina, 2010a.

DUARTE, Rodrigo. *Barroco: lastros ideológicos e antecipações utópicas*. In: ÁVILA, Affonso (Org.). *O território do barroco no século XXI*. Belo Horizonte: Rona/Revista Barroco, 2000, p. 31-44.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria crítica da indústria cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DUARTE, Rodrigo. *The culture industry in Brazil*. In: DURÃO, Fábio Ackelrud. *Culture industry today*. Newcastle-upon-Tyne: Cambridge Scholars, 2010b.

- DUBOIS, Philippe. *O ato fotográfico e outros ensaios*. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas (SP): Papirus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma.)
- ECHEVERRÍA, Bolívar. *La modernidad de lo barroco*. México D.F.: Ediciones Era, 2011.
- ECO, Umberto. *A obra aberta*. Tradução de João Rodrigo Narciso Furtado. Lisboa: Difel, 1989.
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- EISENSTEIN, Sergei. *Método de realização de um filme operário*. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- ELSAESSER, Thomas. *Early cinema: space, frame, narrative*. Londres: British Film Institute, 1990.
- FABRIS, Mariarosaria. *Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.
- FANON, Frantz. *The wretched of the Earth*. Tradução ao inglês de Constance Farrington. New York: Grove Press, 1963.
- FAVARETTO, Celso. *Tropicália: alegoria, alegria*. São Paulo: Kairós, 1979.
- FELLINI, Federico. *Fazer um filme*. Tradução de Monica Braga. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. Princeton: Princeton University Press, 2012.
- FLUSSER, Vilém. *Barroco mineiro visto de Praga*. In: *Jornal do Commercio*, 03 de abril de 1966. (Arquivo digitalizado.)
- FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2010a.

FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do brasileiro: em busca de um novo homem*. Rio de Janeiro: Eduerj, 1998.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O universo das imagens técnicas: elogio da superficialidade*. São Paulo: Annablume, 2010b.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FIGUERÔA, Alexandre. *Cinema Novo: a onda do jovem cinema e sua recepção na França*. Campinas (SP): Papyrus, 2004.

FONSECA, Jair Tadeu da. *Alegoria, barroco e neobarroco em Lezama Lima e Glauber Rocha*. In: *Outra travessia: revista de pós-graduação em Literatura*, n. 3, Florianópolis (UFSC), 2004, p. 55-64.

FORREST, Tara. *The politics of imagination: Benjamin, Kracauer, Kluge*. Bielefeld: Transcript Verlag, 2007.

GARDIES, René. *Glauber Rocha*. In: *Cinema d'Aujourd'hui*, n. 79, Paris, Seghers, 1974.

GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GODDARD, Jean-Christophe. *Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha: violence révolutionnaire et violence nomade*. In: *Cités*, 2000/4, n. 40, p. 87-96.

GOMES, José Carlos Teixeira. *Glauber Rocha: esse vulcão*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y arte de ingenio*. In: _____. *Obras completas*. Volume 2. Madrid: Edición Turner Libros S.A. (Biblioteca Castro Turner), 1993, p. 307-766.

GRACIÁN, Baltasar. *El críticón*. Buenos Aires: Orbis, 1984.

- GREENBERG, Clement. *Avant-garde and kitsch*. In: _____. *Art and culture*. Boston: Beacon Press, 1989, p. 3-21.
- GUIMARÃES, Carolina Serra Azul. *A fome e o sonho: o olhar de Glauber Rocha sobre a obra de Guimarães Rosa*. In: *Terceira margem*, Rio de Janeiro, n. 24, p. 109-16, jan./jun. 2011.
- HARRISON, Charles. *Modernismo*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo (Edusp), 2001.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Filosofia da história*. Tradução de Maria Rodrigues e Hans Harden. Brasília: Ed. da UnB, 1999.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução de Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- KIFFER, Ana. *Glauber Rocha, do dialético ao intempestivo*. In: KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (Orgs.). *Anacronismos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KLUGE, Alexander; LIEBMAN, Stuart. *On new German Cinema, art, enlightenment, and the public sphere: an interview with Alexander Kluge*. In: *October*, vol. 46, outono 1988, p. 23-59.
- KRACAUER, Siegfried. *Theory of film: the redemption of physical reality*. New Jersey: Princeton University Press, 1997.
- JAMESON, Fredric. *Third-World literature in the era of multinational capitalism*. In: *Social text*, n. 15, outono 1986, p. 65-88.
- JAPPE, Anselm. *Guy Debord*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- JAPPE, Anselm. *O reino da contemplação passiva*. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.

- JAPPE, Anselm. *Sic transit gloria artis: o fim da arte segundo Theodor W. Adorno e Guy Debord*. Almada (Portugal): Editorial Centelha Viva, s/d. (Publicação independente/panfleto fotocopiado.)
- JAY, Martin. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*. California: University of California Press, 1994.
- JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *O desacordo Glauber-Pasolini*. In: KIFFER, Ana; BIDENT, Christophe (Orgs.). *Anacronismos*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Tradução de Manuela Pinto dos Santos e Alexandre Morujão. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1994.
- LABRIOLA, Rodrigo. *Neobarroco na América Latina, teoria literária e incômodo epistemológico*. In: *Eutomia: Revista Online de Literatura e Linguística*, ano 1, n. 2, 2008, p. 162-173.
- LAMBERT, Gregg. *The return of the baroque in modern culture*. New York/London: Continuum, 2006.
- LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e ideologia*. Tradução de Jorge Nascimento. São Paulo: Edições Mandacaru, 1989.
- LE GOFF, Jean-Pierre. *Mai 68, l'héritage impossible*. Paris: La Découverte, 1998.
- LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema brasileiro: das origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. (Coleção História do Povo Brasileiro.)
- LIMA, José Lezama. *La expresión americana*. Edição por Irlemar Chiampi. México: FCE, 2005.
- MACBEAN, James Roy. *Vento do leste ou Godard e Rocha na encruzilhada*. In: ALMEIDA, Jane de. *Grupo Dziga Vertov: organização de Jane de Almeida*. São Paulo: Witz edições, 2005.
- MACHADO, Lourival Gomes. *Barroco mineiro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

- MACHADO JR., Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em transe*. Tese de doutorado. São Paulo: ECA/USP, 1997.
- MACHADO JR., Rubens. *La dialéctica febril de las repeticiones: sobre el barroquismo y la dimensión ensayística en Terra em Transe de Glauber Rocha*. In: CIORDIA, M.; MACHADO, C. E. J.; VEDDA, M. (Orgs.). *Filosofías provisionarias: reflexiones en torno a ensayos y ensayistas*. Buenos Aires: Gorla, 2012, p. 181-92.
- MACHADO JR., Rubens. *Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha: o espaço ambíguo de Terra em Transe*. In: *Comunicação & Informação*, Goiânia, v. 8, n. 1, jan./jun. 2005, p. 68-73.
- MAGNOLI, Demétrio. *Uma gota de sangue: história do pensamento racial*. São Paulo: Contexto, 2009.
- MALCUZYNSKI, Pierrette. *El campo conceptual del (neo)barroco (Recorrido histórico y etimológico)*. In: *Criterios*, La Habana, n. 32, jul.-dez. 1994, p. 131-170.
- MANIERI, Dagmar. *Populismo e o cinema de Glauber Rocha*. In: *Teoria & Pesquisa*, Departamento de Ciências Sociais da UFSCar, n. 36-37, jan./jul. 2001, p. 105-21.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Madrid: Editorial Ariel, 1975.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *Manifesto do Partido Comunista*. In: _____. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa Ômega, [1980].
- MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. In: _____.; ENGELS, Friedrich. *Obras escolhidas*. São Paulo: Editora Alfa Ômega, [1980].
- MAUERHOFER, Hugo. *A psicologia da experiência cinematográfica*. Tradução de Teresa Machado. In: XAVIER, Ismail (Org.). *A experiência do cinema*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*. Tradução de Jean-Claude Bernardet. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- MICCICHÉ, Lino. *Notes pour une étude sur le Cinema Novo et Glauber Rocha*. In: *Études cinématographiques - Le Cinema Novo brésilien*, Lettres Modernes (Minard), n. 97-8, Paris, 1973, p. 6-36.
- MITRY, Jean. *The aesthetics and psychology of the cinema*. Tradução ao inglês de Christopher King. Indianapolis: Indiana University Press, 2000.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira: pontos de partida para uma revisão histórica*. São Paulo: Ática, 1977.
- MOTA, Regina. *A épica eletrônica de Glauber Rocha: um estudo sobre cinema e TV*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.
- MUNSTERBERG, Hugo. *The photoplay: a psychological study*. Charleston: BiblioBazaar, 2007.
- MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- MURRAY, Timothy. *Digital baroque: new media and cinematic folds*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. (Electronic Mediations, vol. 26.)
- NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Humano, demasiado humano*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filhos. São Paulo: Abril Cultural, 1983. (Coleção *Os pensadores*.)
- ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Madrid: Revista de Occidente, 1970.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1999.
- OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- PANOFSKY, Erwin. *Three essays on style*. Edição de Irving Lavin. Massachusetts: MIT Press, 1995.

- PEREIRA, Maria Antonieta. *Imagens contemporâneas: poesia e cinema*. In: *Aletria: revista de estudos de literatura, Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras/UFMG*, v. 6, n. 1, 1999, p. 33-44.
- PERNIOLA, Mario. *Contra a comunicação*. Tradução de Luisa Rabolini. São Leopoldo (RS): Editora Unisinos, 2006.
- PERNIOLA, Mario. *Desgostos: novas tendências estéticas*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- PERNIOLA, Mario. *Enigmas: egípcio, barroco e neobarroco na sociedade e na arte*. Tradução de Carolina Pizzolo Torquato. Chapecó (SC): Argos, 2009.
- PERNIOLA, Mario. *La società dei simulacri*. In: *Agalma: rivista di studi culturali e di estetica*, no. 20/21, 2011.
- PERNIOLA, Mario. *Ligação direta: estética e política*. Tradução de Davi Pessoa Carneiro. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.
- PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas: o movimento que profetizou a sociedade do espetáculo*. Tradução de Julliana Cutolo Torres. São Paulo: Annablume, 2009.
- PERNIOLA, Mario. *Transiti: come si va dello stesso allo stesso*. Bologna: Cappeli, 1985.
- PERRONE, Charles A. *De Gregório de Matos a Caetano Veloso e "Outras Palavras": barroquismo na Música Popular Brasileira*. In: ÁVILA, Affonso. (Org.) *Barroco: teoria e análise*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas (SP): Papyrus, 1996. (Coleção Campo Imagético.)
- PLASSERAUD, Emmanuel. *Cinéma et imaginaire baroque*. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- RAMOS, José Mário Ortiz. *Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique Éditions, 2008.

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

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *O diretor (ou o autor)*. In: COSTA, Flávio Moreira da (Org.). *Cinema Moderno/Cinema Novo*. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed. S.A., 1966.

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

ROCHA, Glauber. *Poemas ezkolhydos de Glauber Rocha*. Organização e introdução de Pedro Maciel. Brasília: Alhambra, 1989.

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

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Organização de Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

ROUANET, Sérgio Paulo. *O barroco ontem e hoje*. In: JUNQUEIRA, Ivan. *Escolas literárias no Brasil*. Tomo 1. Rio de Janeiro: ABL, 2004.

RUSSO, Vincenzo. *Uma dobra (neo)barroca: modernidade, pós-modernidade e a inversão ideológica do Barroco*. In: *Gragoatá*, Niterói, n. 27, 2º sem. 2009, p. 51-80.

SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e falência da crítica*. São Paulo: Boitempo, 2008.

SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Artesãos e autores*. In: _____. *Crítica de cinema no Suplemento Literário*. v. 2. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1981.

SARDUY, Severo. *[Otros ensayos]*. In: _____. *Obra completa: edición crítica*. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.

- SARDUY, Severo. *Barroco*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- SARDUY, Severo. *El barroco y el neobarroco*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- SARDUY, Severo. *Escrito sobre un cuerpo*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- SARDUY, Severo. *La simulación*. In: _____. *Obra completa*: edición crítica. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid: ALLCA XX, 1999.
- SCHLÜPMANN, Heide. *The subject of survival: on Kracauer's theory of film*. In: *New German critique*, n. 54, outono de 1991, p. 11-126.
- SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema: um início de conversa*. In: *Novos estudos Cebrap*, edição 54, São Paulo, p. 114-26, jul, 1999.
- SILVA, Mateus Araújo. *Godard, Glauber e o Vento do Leste: alegoria de um (des)encontro*. In: *Devires*, Belo Horizonte, v. 4, n. 1, p. 36-63, jan.-jun. 2007.
- SINGER, Ben. *Modernidade, hiperestímulo e o início do sensacionalismo popular*. In: CHARNEY, Leo; SCHWARTZ, Vanessa (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *Terra em transe*. In: _____. *Exercícios de leitura*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p. 187-93.
- SNYDER, Jon R. *A estética do barroco*. Tradução de Isabel Teresa Santos. Lisboa: Editorial Estampa, 2006.
- STAM, Robert. *O espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Tradução de José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981. (Coleção Cinema.)
- TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O terceiro olho: ensaios de cinema e vídeo* (Mario Peixoto, Glauber Rocha e Júlio Bressane). São Paulo: Perspectiva/FAPESP, 2003.

TROUCHE, André. *Boom e pós-boom*. Niterói: UFF/Mimeo, 2003.

THOMSON-JONES, Ketherine. *Aesthetics & Film*. London/New York: Continuum, 2008.
(Coleção Continuum Aesthetics.)

TOLENTINO, Célia. *O cineasta e a revolução*. In: MAZZEO, Antonio Carlos; LAGOA, Maria Izabel (Orgs.). *Corações vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX*. São Paulo: Cortez, 2003.

TRUFFAUT, François. *Une certaine tendance du cinéma français*. In: *Cahiers du cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile, n. 31, jan. 1954, p. 15-29.

TÜRCKE, Christoph. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Tradução de Antonio A. S. Zuin et al. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

VALENTINETTI, Cláudio M. *Glauber, um olhar europeu*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber pátria Rocha livre*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2001.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das Letras: 1997.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco: estudo sobre a essência do estilo barroco e a sua origem na Itália*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2010.

XAVIER, Ismail. *A alegoria histórica*. In: RAMOS, Fernão Pessoa. *Teoria contemporânea do cinema*. v. 1. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005, p. 339-79.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

XAVIER, Ismail. *Ismail Xavier*. Organização de Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009. (Encontros.)

XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005b.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo*, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

XAVIER, Ismail. Prefácio. In: ROCHA, Glauber. *O século do cinema*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org
contato@editorafi.org