

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA

RAZÃO EM TRANSE:
O BARROCO E O CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Belo Horizonte

2014

RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA

RAZÃO EM TRANSE:
O BARROCO E O CINEMA DE GLAUBER ROCHA

Tese de doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, para a obtenção do título de doutor em Filosofia, na área de concentração Estética e Filosofia da Arte.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Duarte

Belo Horizonte

2014

100 Oliveira, Rodrigo Cássio
048r Razão em transe [manuscrito] : o barroco e o cinema de
2014 Glauber Rocha / Rodrigo Cássio Oliveira. - 2014.
312 f. : il.
Orientador: Rodrigo Antônio de Paiva Duarte.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Minas Gerais,
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.
Inclui bibliografia.

1. Filosofia – Teses . 2. Arte barroca - Teses. 3. Cinema
novo - Teses. 4. Cinema brasileiro - Teses. I. Duarte, Rodrigo
A. de Paiva (Rodrigo Antônio de Paiva)
. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de
Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA



FOLHA DE APROVAÇÃO

Razão em Transe: o barroco e o cinema de Glauber Rocha

RODRIGO CÁSSIO OLIVEIRA

Tese submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em FILOSOFIA, como requisito para obtenção do grau de Doutor em FILOSOFIA, área de concentração FILOSOFIA, linha de pesquisa Estética e Filosofia da Arte.

Aprovada em 17 de outubro de 2014, pela banca constituída pelos membros:

Prof. Rodrigo Antonio de Paiva Duarte - Orientador
UFMG

Profa. Virginia de Araújo Figueiredo
UFMG

Profa. Rita de Cássia Miranda Diogo
UERJ

Prof. Rubens Luís Ribeiro Machado Júnior
USP

Profa. Cíntia Vieira da Silva
UFOP

Belo Horizonte, 17 de outubro de 2014.

Para Juliana

aquela literatura barroca/tropicalista
aquele surrealismo concreto
aquela excrescência de uma civilização
fracassada nas paisagens lindas de sol
aquela ideologia revolucionária
do modernismo

Glauber Rocha, 1980

AGRADECIMENTOS

Este trabalho foi possível apenas pelo apoio de familiares, amigos e colegas que estiveram comigo entre 2010 e o presente, contribuindo das mais diferentes formas para a pesquisa.

Agradeço ao professor Rodrigo Duarte, pela orientação; a Andrea Baumgratz, pela atuação solícita no Programa de Pós-Graduação em Filosofia; aos professores do departamento, com quem tive a oportunidade de conviver e aprender durante a minha estada em Belo Horizonte, e aos colegas discentes, especialmente Felício Ramalho e Laurici Gomes.

A leitura e as considerações das professoras Cíntia Vieira, da Ufop, e Rita de Cássia, da UERJ, foram de fundamental importância para a qualificação do trabalho. Agradeço a elas pela disponibilidade e atenção, repetidas com a presença na defesa da tese. Sou grato também aos professores Rubens Machado Jr., da USP, e Virgínia Figueiredo, do departamento de filosofia da UFMG, que aceitaram o convite para participar da banca.

Na impossibilidade de que a bibliografia do trabalho incluía todas as pessoas que, por meio do diálogo, me ajudam a dar vida às ideias que estão nos livros, gostaria de sublinhar aqui a importância de algumas delas: André Barcellos, Arnaldo Bastos, Bárbara Zaiden, Carla Damião, Elton Flaubert, Fabrício Cordeiro, Geórgia Cynara, Hudson Ribeiro, Ismail Xavier, Jô Levy, Leon Rabelo, Lisandro Nogueira, Mario Perniola, Marcelo Ribeiro, Pedro Novaes e Rafael Gargano. Agradeço também aos alunos e colegas professores que, somando-se aos nomes acima, me oportunizaram um contato intelectualmente rico nos últimos anos.

Impossível agradecer à altura a dedicação materna de Diva, que viu a escrita roubar o meu tempo de convivência familiar, e no entanto manteve-se paciente, confiando em minhas escolhas.

A Juliana, pela cumplicidade e a feliz coincidência que nos une nesses meses de primavera.

RESUMO

Glauber Rocha foi considerado o autor de um cinema barroco logo após a realização do filme *Terra em Transe* (1967). Este trabalho discute os possíveis sentidos dessa classificação no âmbito da estética e da filosofia da arte. Para tanto, analisamos teorias do barroco produzidas por autores do século XX, ressaltando as suas contribuições para o estudo das imagens e do cinema. A relação entre barroco, classicismo e modernidade; a hipótese do realismo cinematográfico; o posicionamento subjetivo na experiência com o filme; a crítica da indústria cultural e o empenho para afirmar a identidade brasileira e latino-americana são os temas envolvidos nas intervenções glauberianas. A pesquisa considera os filmes de Glauber Rocha, mas também os seus livros, ensaios, textos e entrevistas. Nesse sentido, destaca-se a comparação de *Eztetyka da Fome*, de 1965, e *Eztetyka do Sonho*, de 1971, como dois manifestos mediados pela realização de *Terra em Transe*, cujas diferenças indicam a particular apropriação da estética barroca por Glauber Rocha. Essa orientação marcou o seu dissenso com certa crítica francesa de esquerda pós-1968, refletida na passagem de Jean-Luc Godard pelo Grupo Dziga Vertov. Naquele contexto, segundo Glauber, a renúncia do espetáculo significava a destruição do cinema.

Palavras-chave: Barroco, Neobarroco, Cinema Novo, Cinema Brasileiro Moderno, Glauber Rocha

ABSTRACT

After *Terra em Transe* (1967), Glauber Rocha was considered the author of a baroque cinema. This work discusses the possible meanings of that classification in aesthetics and philosophy of art. To this end, we analyze baroque theories produced by 20th century authors, highlighting their contributions to the study of images and film. The relationship between baroque, classicism and modernity; the hypothesis of cinematic realism; the subjective positioning on the experience with the movie; the critique of cultural industry and an effort to affirm Brazilian and Latin American identities are the topics involved in Rocha's interventions. This research considers Glauber Rocha's movies, but also his books, essays, texts and interviews. In this sense, we emphasize the comparison of *Eztetyka da Fome* (1965) and *Eztetyka do Sonho* (1971) as two political statements mediated by *Terra em Transe*, whose differences indicate the particular appropriation of baroque aesthetic by Glauber Rocha. This orientation marked his dissent with certain post-1968 left-wing criticism in France, reflected in Jean-Luc Godard's affiliation with the Dziga Vertov Group. In that context, for Rocha, the rejection of spectacle meant the destruction of cinema.

Keywords: Baroque, Neo-baroque, Cinema Novo, Modern Brazilian Cinema, Glauber Rocha

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. A CAUSA DO REAL	18
1.1. VISCONTI BARROCO E A POLÍTICA DO NEORREALISMO.....	18
1.2. O (NEO)BARROCO FRENTE AO CLASSICISMO NA MODERNIDADE	25
1.3. O (NEO)BARROCO NA CRISE MODERNA DA REPRESENTAÇÃO	47
1.4. A VOCAÇÃO MIMÉTICA DO CINEMA: UMA ARTE DO REAL?	57
2. GLAUBER ROCHA NA DISPUTA SOBRE A IDEOLOGIA	66
2.1. BAZIN E O REALISMO COMO REDENÇÃO DO BARROCO.....	66
2.2. UM GLAUBER BAZINIANO?	76
2.3. GLAUBER CONTRA GODARD: <i>POLITIQUE DES AUTEURS</i> NO BRASIL	92
2.4. INDÚSTRIA CULTURAL E CINEMA.....	101
2.5. INDÚSTRIA CULTURAL E BARROCO	114
3. OS LABIRINTOS DA REPRESENTAÇÃO	134
3.1. IMPULSOS E FRACASSOS DA TOTALIZAÇÃO ALEGÓRICA	134
3.2. A AGUDEZA DE <i>TERRA EM TRANSE</i> : REPETIÇÕES E LABIRINTO.....	142
3.3. DA <i>EZTETYKA DA FOME</i> À <i>EZTETYKA DO SONHO</i>	162
3.4. O EFEITO BARROCO COMO ALTERNATIVA AOS EFEITOS DO DISPOSITIVO	179
4. MITOS GLAUBERIANOS	191
4.1. A SIMULAÇÃO DO BRASIL	191
4.2. O TRANSE DA RAZÃO: 1968 E DEPOIS	213
4.3. A MANEIRA CERTA DE FAZER A REVOLUÇÃO	231
4.4. MAR-ESPERANÇA E MAR-DESENGANO: AS CABEÇAS CORTADAS	254
CONCLUSÃO	286
REFERÊNCIAS	296

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 auto-declarada 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.

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 esse trabalho dialoga, a importância dessa dimensão barroquista em sua atividade é tão mais aguçada quanto melhor a situamos no momento de crise instaurado pelo golpe militar de 1964. No

¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 180.

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 de Glauber, 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 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 (abrindo 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 as teorias do barroco indiquem alternativas que dissociam 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 barrocas da obra de Glauber Rocha possam ser apreciadas ao mesmo tempo que a sua inserção em um determinado contexto cultural as justificam e completam seu sentido. 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 barroquismo glauberiano 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, envolvendo tópicos como a tarefa de construção de um cinema de autor no Brasil, o fortalecimento dos enlaces de Glauber com a vanguarda européia durante os anos no exílio (sobretudo com o surrealismo de Buñuel), ou mesmo 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 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 uma 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 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 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. Esse contexto permitiu ao pesquisador norte-americano Timothy Murray, em seu livro *Digital Baroque*, a identificar a contemporaneidade

² Glauber se alinha ao manifesto antropófago de Oswald de Andrade (1997) e suas metáforas sobre a apropriação da cultura ocidental: o *devorar*, o *comer*, a magia etc.

como a elevação das artes da tela como um novo paradigma, projetando a ideia de um barroco digital em um franco diálogo com as teorias da modernidade³.

Não enfrentaremos diretamente o contexto atualíssimo da discussão empreendida por Murray, uma vez que 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 que implica, entre outras coisas, uma filosofia da história da arte. Na medida que este é um trabalho sobre o conceito de barroco, particularmente interessado em pensá-lo a partir de uma série de concepções da imagem que os autores oferecem, aviltamos a hipótese de que o valor paradigmático do barroco está ligado diretamente ao conceito de modernidade, e que ambos encontram-se 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 duvidoso de pós-modernidade. Por outro lado, na medida que este é 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, arte das imagens modernas, 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 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 comentador atual do impacto que determinado tipo de imagem – a da fotografia e do

³ Cf. MURRAY, 2008.

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 séc. XVII, o seu reaparecimento no séc. 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*, artigo dos anos 1960 pouco estudado no Brasil. A cultura visual 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 de Glauber Rocha, 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

⁴ Objeção semelhante pode ser encontrada no campo da história da arte, por exemplo no alerta de Panofsky (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*, p. 198.

produzir as imagens que 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 confundem, estabelecendo um âmbito artificial – ou artificioso, quando mergulhado no pastiche das chanchadas, vilanizadas por Glauber em *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* – de significação da realidade.

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* definido melhor 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 coerência entre meio e expressão.

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, explica ao mesmo tempo a fraqueza e a força do chamado barroco mineiro. Enquanto 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 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 coerente 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 neste trabalho que o barroco em Glauber Rocha é um artifício que distancia o seu discurso dos fundamentos classicistas presentes em toda suposição de realismo imagético. 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 todos os 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.

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

⁶ Em entrevista de 1962, registrada no livro de Alex Viary sobre o Cinema Novo, por exemplo, Glauber sentencia: “[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, 1999, p. 35).

neobarroco, 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, presente nos primeiros anos de Cinema Novo, como ele mesmo enfatizaria em 1981. Nesse sentido, a obra do diretor brasileiro salienta que “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.

O erotismo do barroco parece se fortalecer 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 as leis da economia ou a luta de classes, por exemplo), mas sim uma arte expressiva que arrebatava o espectador com a maravilhosa experiência dos mitos originais da sua cultura, hipostasiando uma experiência do comum. Essa foi a maneira pela qual Glauber 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 Cf. SARDUY, 1999, p. 1404.

⁸ PLASSERAUD, Emmanuel. *Cinéma et imaginaire baroque*, p. 255.

1. 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 dezoito 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?”⁹. 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 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 pleno 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

⁹ ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, p. 85. A pergunta de Glauber é retórica: ele acreditava que sim, aquela era a maneira de se fazer bom cinema.

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 oferecem 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 pretense 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”¹⁰, mas que “está, antes de tudo, no assunto e no seu tratamento”¹¹. Equivocadamente, *Caiçara* teria buscado apenas se beneficiar de métodos atribuídos ao Neorrealismo italiano, como a filmagem de cenas externas e o emprego de atores não profissionais.

Todavia, assim como não bastava importar profissionais italianos – algo que a Vera Cruz fez, de fato, em seu projeto industrial *mezzo* clássico *mezzo* moderno – para reproduzir o Neorrealismo enquanto cinema popular bem sucedido, tampouco bastava aderir à mitologia do movimento para tomá-lo como fonte de inspiração relevante no Brasil – mitologia que incluía a ideia de atores não profissionais, na verdade bem menos requisitados pelos filmes italianos 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 havia realismo sem uma posição interessada na realidade; ou seja, que não havia 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 um pressuposto

¹⁰ SANTOS, 1951 apud FABRIS, 1994, p. 66.

¹¹ *Idem*.

assumido com contundência, 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 invariavelmente suscita. A posição de Glauber Rocha reflete a inserção do cinema na crítica e na história da arte, bem como das 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 pautaram 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 de cinema na Bahia, ainda nos anos 1950, até ensaios inéditos, datilografados, oriundos do espólio que o Tempo Glauber mantém arquivado. 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 inclinações modernizantes, já que ambas seriam vertentes estanques, 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”¹². 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

¹² ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*, p. 229.

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 força comunicativa do cinema, nos planos do ‘social’ e da ‘percepção’”¹³. 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”¹⁴. 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:

¹³ *Ibidem*, p. 230.

¹⁴ *Idem*.

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 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 nesse 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 *eztélyka* 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*, haja vista 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”¹⁵. 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 o 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.

1.2. O (neo)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

¹⁵ *Ibidem*, p. 232.

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”¹⁶, também para Aumont a discussão do cinema moderno está ligada, por definição, à conceituação do classicismo e o 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?”¹⁷.

Entendida assim, a ideia de um cinema moderno ganha nuances ainda maiores do que aquela que se insinua na necessária distinção entre 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 XX¹⁸. 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

¹⁶ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*, p. 17. O livro de 1915 é uma revisão do basilar *Renascimento e Barocco*, publicado por Wölfflin em 1888.

¹⁷ AUMONT, Jacques. *Moderno? Como o cinema se tornou a mais singular das artes*, p. 34.

¹⁸ Charles Harrisson (2001) trata dessa distinção com apreciável objetividade e poder de síntese.

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 Erich Rohmer ou Michel Mourlet 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”¹⁹. A interpretação guiada pela teleologia hegeliana chegava a colocar lado a lado formas tão diferentes de realização artística como a dos filmes hollywoodianos, em sua aclamada *golden age* 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 pintura²⁰. A força intrínseca dos filmes hollywoodianos, se “não passava de um padrão”²¹, tampouco era insuficiente para

¹⁹ AUMONT, Jacques, *op. cit.*

²⁰ Duas obras de Aumont (2004, 2006) trabalham proveitosamente essa temática e merecem ser indicadas. *O Olho Interminável* apresenta diversos ensaios sobre cinema e pintura, e *O Cinema e a Encenação* conta com uma ótima exposição sobre a relação entre cinema e teatro nas primeiras décadas dos filmes.

²¹ AUMONT, Jacques, *op.cit.*, p. 35.

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”²² 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 estilo²³.

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 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 Espírito [*Geist*] 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

²² *Idem.*

²³ Cf. BORDWELL; STAIGER; THOMPSON, 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 Carrol (2006).

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?”²⁴, pergunta Oscar Cornago, acertando o emprego do plural para se referir à constituição do moderno nos diferentes discursos 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”²⁵.

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

²⁴ CORNAGO, Oscar. *Barroco y Modernidad*, p. 114.

²⁵ RUSSO, Vincenzo. *Uma Dobra (Neo)Barroca*, p. 71.

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:

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...’”²⁶. 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

²⁶ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La Modernidad de lo Barroco*, p. 83.

novamente, e sim como já haviam sido refuncionalizadas pelo classicismo próprio do Renascimento”²⁷.

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 *vontade de forma barroca* subjacente às características da atividade artística barroca, isto é, do modo barroco de proporcionar oportunidades de experiência estética”²⁸. 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 contatar, na maneira como Echeverría define o *ethos* barroco²⁹, 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 neobarroco³⁰. Se Echeverría toma partido

²⁷ *Idem.*

²⁸ *Ibidem*, p. 89.

²⁹ Cf. essa discussão também em Echeverría (2011).

³⁰ 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

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 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”³¹, não mais se tratando, portanto, de um conceito referente ao “modo artístico de configurar um material”³². Para Sarduy, o debate perpassa de uma só vez a construção das relações em sociedade e a estética enquanto estética aplicada, ou seja, enquanto 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”³³. 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

introduzir o conceito no campo hispano-americano em 1972, sem conhecer o meu texto de 55)” (CAMPOS, 2004, p. 15). Todavia, Calabrese (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 aparecia para indicar o desarmônico e o assimétrico como superação da ordem e da simetria da arquitetura clássica.

³¹ ECHEVERRÍA, Bolívar. *La Modernidad de lo Barroco*, p. 90.

³² *Idem*.

³³ SARDUY, Severo. *Obra Completa*, p. 1200.

equatoriano, não compreenda essa conjugação ao modo de 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”³⁴, 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, supersposto, excêntrico e *dialetal* da América”³⁵. A integração e o atravessamento das formas antigas, ocorridos simultaneamente, são tratados por Sarduy de maneira a ressaltar o caráter contraditório da *mise-en-scène* barroca, comumente 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

³⁴ DO’RS, Eugenio. *Lo Barroco*, p. 68.

³⁵ SARDUY, Severo, *op. cit.*, p. 1308.

e unívoco, um espelho de ambiguidade”³⁶. A baixa comunicabilidade do barroco o faz esquivo 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”³⁷, 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 realizada pelo escritor Lezama Lima, a quem Sarduy considera abertamente um “antecessor”³⁸. Se Weisbach compreendia o barroco europeu do *seiscentos* como a arte da contraforma, Lezama havia proposto, em *La Expresión Americana*, que “para nós o barroco foi uma arte de contraconquista”³⁹. A mudança de sinal do conceito tem início na apropriação de Lezama, e o barroco aos poucos vai deixando de denotar práticas culturais

³⁶ *Idem.*

³⁷ MARAVALL, Jose Antonio. *La Cultura del Barroco*, p. 497.

³⁸ SARDUY, Severo, *op. cit.*, p. 1405.

³⁹ LIMA, José Lezama. *La Expresión Americana*, p. 91.

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 Lezama, já podemos reconhecer que “os modernistas e vanguardistas foram legítimos fundadores – e não epígonos de uma modernidade em seu ocaso”⁴⁰, segundo a análise de Irleamar Chiampi. Por sua vez, Sarduy vai além de Lezama, 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”⁴¹.

O barroco tinha sempre funcionado como conceito político, porém, agora e pela primeira vez, o espelho inventado pelos contemporâneos já não reflecte 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 reaccionário irracional e obscurantista da Razão (quando a mesma razão era subversiva) de toda a cultura dirigida das monarquias centralistas e da Igreja (RUSSO, 2009, p. 66).

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”⁴². 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”⁴³. 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

⁴⁰ CHIAMPI, Irleamar. *O Moderno e o Contramoderno*, p. 121.

⁴¹ SARDUY, Severo, *op.cit.*, p. 1404.

⁴² CHIAMPI, Irleamar. *Barroco e Modernidade*, p. 8.

⁴³ DÍAZ, Valentín. *Severo Sarduy y el Método Neobarroco*, p. 43.

processando revolucionariamente, estabelece a revolução como cultura natural”⁴⁴, de modo que “a arte passa a ser, pois, revolução”⁴⁵. 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”⁴⁶.

Os diálogos políticos que Glauber efetivamente travou colocam em causa, a seu próprio modo, a ideia de 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 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 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.

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 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”⁴⁷ 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.

⁴⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 100.

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ DÍAZ, Valentín, *op. cit.*, p. 51.

⁴⁷ ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*, p. 232.

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 (SARDUY, 1999, p. 1393).

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 latino-americana”⁴⁸, assinala a instância do barroco e o sanciona como “o espaço da suberabundância e do desperdício”⁴⁹. 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*”⁵⁰. 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”⁵¹.

Importante frisar que a condensação não se refere, para Sarduy, a um simples elemento da linguagem cinematográfica convencionalizada pelas regras da montagem. Trata-se, no neobarroco do diretor argentino Leopoldo Torre-Nelson ou no de Glauber Rocha, de “um certo tipo deliberadamente estilístico de uso desse procedimento”⁵². A superposição das figuras não é operada em coerência ao valor de encadeamento causal, cuja finalidade seria denotativa, como 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.

⁴⁸ SARDUY, Severo. *Obra Completa*, p. 1385.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 1401.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 1402.

⁵¹ *Idem*.

⁵² *Ibidem*, p. 1393.

Em Rocha não se trata simplesmente de uma variação de sequências estruturalmente análogas – como ocorre no cinema de Robbe-Grillet – senão da criação de uma tensão entre sequências 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 corretamente uma das principais características herdadas conscientemente pelo diretor brasileiro de Sergei Eisenstein, cineasta russo por quem Glauber nutriu um grande apreço durante toda a carreira. Apreço que 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”⁵³. Na Discussão da Concepção Estética e sua Integração Política, ao mesmo tempo, Glauber escreve que “*América* deve ser um filme que multiplique Eisenstein por ele mesmo”⁵⁴.

A concepção estética do filme, de fato, persegue a ideia eisensteiniana de uma 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”⁵⁵. 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”⁵⁶. Este é provavelmente o motivo pelo qual, ainda se referindo ao projeto de filme sobre a história latino-americana, ele complementa:

⁵³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 164.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 165.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 167. *Antônio das Mortes* é o título europeu de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 164.

“*América* deve ser uma montagem épica. Mas quero revisar o próprio Eisenstein: uma épica moderna, produzida por uma cultura critiquíssima mas ainda desconhecida”⁵⁷. A forte ligação do discurso de Glauber a Eisenstein, sobre o procedimento da montagem e o conceito de dialética, consoma-se de acordo com o aprofundamento eisensteiniano das primeiras teorias da relação entre os planos que, também surgida na vanguarda russa, David Bordwell comenta em seu *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 a 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 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 no final da citação. De modo geral, esse é o tom dos escritos de Glauber 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”⁵⁸, ou seja, uma incorporação da influência do cineasta russo – uma devoração – que não se priva de assimilar e ressignificar livremente os seus princípios de montagem.

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

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 167.

poderiam se dissociar, já que “a didática sem a épica gera a informação estéril [...] e boa consciência nos intelectuais”⁵⁹, ao passo que “a épica sem didática gera o romantismo moralista e degenera em demagogia histórica”⁶⁰. 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”⁶¹. 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”⁶². Fiel à hipótese de que “o exercício dialético do cinema pode gerar as novas formas”⁶³, 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: descobrem 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 cinema 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

⁵⁹ *Ibidem*, p. 101.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ *Idem*.

⁶² *Ibidem*, p. 167.

⁶³ *Ibidem*, p. 168.

discurso de Glauber, explicando-se a partir da força com que esse paradigma condicionava os esforços de regularização da mal sucedida 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”⁶⁴, 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”⁶⁵.

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 que representou o “início de uma revolução cultural no Brasil”⁶⁶. 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 significante é o *apporto* dos artistas nessa direção (ROCHA, 2004, p. 151).

Este texto de 1969 tem um lugar importante no conjunto de escritos de Glauber no período, porque antecipa todos os principais aspectos que vieram à tona

⁶⁴ *Ibidem*, p. 133.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 150.

na sua classificação como um artista barroco, indicando as possibilidades de interpretação dessa ideia em função da totalidade de sua obra, considerando-a no desenvolvimento entre os primeiros filmes e o comprometimento com uma *Eztetyka do Sonho* nos 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 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 Neorealismo 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”⁶⁷:

Existem várias fases. O momento da denúncia social, influenciado pelo neo-realismo 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 (ROCHA, 2004, p 153).

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, eliminando os “detritos”⁶⁸ da influência vaga que originava filmes de estilos muito diferentes, feitos pelos mesmos cineastas, em prol de referências “mais subjetivas, mais íntimas”⁶⁹. Glauber reconhece que *Antônio das Mortes*, seu filme finalizado naquele ano, representa uma conquista de identidade, determinando com mais precisão o seu universo criativo e interlocutores preferenciais – muitos deles registrados no livro *O Século do Cinema*. O discurso

⁶⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*, 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, 1995).

⁶⁸ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 153.

⁶⁹ *Idem.*

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”⁷⁰, tópico que investigaremos em detalhes na análise de *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Por ora, concluamos no sentido de encontrar na elaboração dessas ideias uma chave para apreender a assimilação de Eisenstein no barroquismo que, aparecendo implicitamente nos textos de Glauber em 1969, ganharia contornos definitivos no manifesto *Eztetyka do Sonho*.

O ponto fundamental dessa análise diz respeito à maneira pela qual Glauber 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”⁷¹. 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”⁷². 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 implica na possibilidade de a imagem exprimir algo que não pode, 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).

⁷⁰ *Ibidem*, p. 154.

⁷¹ *Ibidem*, p. 151.

⁷² EISENSTEIN, Sergei. *A Forma do Filme*, p. 35.

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”⁷³. 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”⁷⁴. 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 atuação humana, ao riso e lágrimas”⁷⁵, 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”⁷⁶.

O poder da teoria eisensteiniana sobre a maneira como Glauber percebe a fase reflexiva de sua criação artística é muito grande. “O cinema do futuro é ideogramático”⁷⁷, 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”⁷⁸. 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 manifesta em *Terra em Transe* e prestes a ser corroborada com a filmagem de *Cabezas Cortadas*, na Espanha. Essa assimilação antropofágica do cinema moderno, via Eisenstein, consoma-se na incorporação do mito no discurso crítico que, não recaindo no populismo da comunicabilidade clássica do cinema,

⁷³ *Idem*.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 52.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 182.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 219.

⁷⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 153.

⁷⁸ *Idem*.

viabilizaria o “filme que chega diretamente ao inconsciente coletivo, à disposição mais verdadeira e profunda de um povo”⁷⁹.

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 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 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”⁸⁰, escreve ainda no final de anos 1960, provavelmente pensando na querela com Jean-Luc Godard sobre a destruição da representação pelo grupo Dziga Vertov.

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 (XAVIER, 2004, p. 23).

Para Glauber, 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”⁸¹. Diferente do classicismo, que oferece ao espectador uma ideia acabada na interpretação realista de atores que representam “a cópia dos resultados de sentimentos”⁸², conta aqui “a capacidade de fazer estes sentimentos surgirem, se

⁷⁹ *Ibidem*, p. 151.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 153-4.

⁸¹ *Ibidem*, p. 153.

⁸² EISENSTEIN, Sergei. *O Sentido do Filme*, p. 21.

desenvolverem, se transformarem em outros sentimentos – viverem diante do espectador”⁸³. Na épica-didática glauberiana, a projeção de um cinema ideogramático repercute o distanciamento que Brecht 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 em Glauber como um forte indício do princípio ensinista 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”⁸⁴. A emotividade peculiar do barroco, que Glauber apreenderia em 1971 com a afirmação de que a arte revolucionária é uma magia capaz de produzir feitiços, significa em suas reflexões estéticas uma elaboração do erotismo constatado por 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 um cinema desinteressado pelo real –, cujo sentido moderno está na problematização do lugar do espectador e da realidade em torno da 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”⁸⁵. Glauber concordava com a tese e procurou realizá-la no chamado surrealismo tropicalista que, *na realidade*, confundia-se com a própria formação social latino-americana.

⁸³ *Idem*.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 20.

⁸⁵ *Idem*.

1.3. O (neo)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 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 controversa e polêmica 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 Malraux e os críticos da *Cahiers du Cinéma* procuraram enfrentar 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 há de *sui generis* no surgimento do cinema e da fotografia, colocando em perspectiva a apreensão filosófica do seu impacto na modernidade artística. Temos, assim, uma teoria geral da arte contemporânea que destina às imagens fotográfica e cinematográfica um lugar de especial importância na caracterização do presente como um momento que o filósofo denomina de pós-histórico, e que no contexto da discussão sobre o barroco remete-nos ao conceito de *retombée*, utilizado por Sarduy para explicar a temporalidade específica da imaginação barroca:

retombée: causalidade acrónica,
isomorfia no contigua,
o,
consecuencia de algo que aún no se ha producido,
parecido con algo que aún no existe.

(SARDUY, 1999, p. 1196).

O poema que abre o ensaio *Barroco* indica a correspondência entre os conceitos de *retombée* e simulação, principal categoria apresentada por Sarduy, a nosso ver, enquanto contribuição possível a uma teoria da imagem no debate sobre o

retorno do barroco no séc. XX. O primeiro termo refere-se ao esforço de explicar “a relação entre a ciência e a arte do século XVII e do XX”⁸⁶, correlacionando transformações paradigmáticas ocorridas nas duas épocas. Se a revolução cosmológica de Kepler (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* (teoria da expansão contínua do universo) encontraria paridade no neobarroco do século XX porque 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”⁸⁷.

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 travestimento, 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 travestimento sexual humano – parecem obstinados na produção de seu *efeito*”⁸⁸. *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”⁸⁹, uma problemática nietzschiana que, assumida por Deleuze, aparece também em Sarduy⁹⁰. Em vez da linearidade histórica determinada por um elo causal entre os acontecimentos, estamos diante da “consequência de algo que ainda não se produziu”⁹¹. Em vez do progressivo desenvolvimento do Espírito que se manifesta em representações, encontramos uma “isomorfia não contígua”⁹², “parecida com algo que ainda não existe”⁹³.

⁸⁶ CHIAMPI, Irleamar. *La Literatura Neobarroca ante la crisis de lo Moderno*, p. 180.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ SARDUY, Severo. *Obra Completa*, p. 1270-1.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 1270.

⁹⁰ Cf. DELEUZE, 1974, p. 259-80.

⁹¹ SARDUY, Severo, *op. cit.*, p. 1196.

⁹² *Idem*.

⁹³ *Idem*.

Nesse ínterim, a teoria de Danto sobre o fim da história da arte nos interessa não apenas como um diálogo com a apropriação do hegelianismo por 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 admite como um meio de superar a representação (ou o platonismo, ou o hegelianismo, ou, ainda, a própria ideia de uma história da arte). Assim que o discurso de Glauber Rocha se manifesta, na *Eztetyka do Sonho* de 1975, em torno de ideias como persuasão, eficácia, intervenção etc., mais ele se posiciona nas adjacências de uma intensa atividade do imaginário que, sem pretender imitar, simula a revolução. 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.

Para compreender essa passagem, que tem no barroquismo de *Terra em Transe* um ponto de consolidação, reencontramos em Danto, inicialmente, os traços essenciais de uma concepção teórica da imagem fundamentada no estudo das técnicas de representação em prol de uma gradual conquista de mais realismo imagético. A tônica do Neorealismo italiano sobre a importância de o cinema manter um discurso revelador e engajado sobre a realidade 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 deste debate no contexto atualizado de uma crítica da arte contemporânea (pós-Duchamp), empreendida efetivamente pelo autor junto ao seu trabalho filosófico. Para abordar estes argumentos diretamente, recuperemos antes em Hegel, leitor de Platão, as linhas gerais de uma concepção de história da arte que, reafirmando-se na obra de Danto, não é uma proposição típica do século XX.

Na terminologia hegeliana, a vida do espírito é o fator que verdadeiramente conta na elevação dos fenômenos artísticos em direção à autoconsciência, de modo que a arte constitui um dos momentos do processo idealista, ao lado da religião revelada e da filosofia. O âmbito espiritual torna plausível a menção ao fim da arte quando o concebe como um momento decisivo deste desenvolvimento lógico, e não propriamente 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* preside 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 jamais lhe atribuiu em seu sistema. Para Danto, 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 que a *mimesis* possui no seu sistema. Nos *Cursos de Estética*, em um exemplo bastante conhecido, o filósofo alemão chega a considerar o *trompe l'oeil* de Zeuxis – artista grego que teria pintado cachos de uva tão verossímeis que os pássaros tentavam bicá-los – como um *baixo feito*, uma utilização da técnica artística que não mereceria elogios, já que tão somente 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 ao considerar que apenas a ideia possui universalidade concreta, e, por isso, é a ela que o espírito se prende na autorrealização pela 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”⁹⁴. 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”⁹⁵. 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”⁹⁶.

⁹⁴ HEGEL. *Cursos de Estética*, p. 155.

⁹⁵ *Idem*.

⁹⁶ *Idem*.

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 artisticamente, para Hegel, no simples efeito ilusionista de ludibriar a sensibilidade, tão marcante no *trompe l'oeil*. Falta a ela a possibilidade de circular entre a natureza e o espiritual, insuflando a representação com alguma forma de superação do naturalismo, tão característico do pensamento grego⁹⁷. 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. Alegremo-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 séc. XIX para o séc. XX, e então compará-las com as saborosas uvas de Zeuxis. Coube a Danto avançar essa discussão, 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 demonstra 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 representada pela revista

⁹⁷ Cf. OSBORNE, 1970, especialmente o capítulo *O Naturalismo I: o naturalismo grego e renascentista*.

norte-americana *The New Criteria*s, apresenta-se para Danto como uma alternativa pouco atenta à 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 alemães⁹⁸.

Tendo em conta esse panorama, o recurso ao conceito de *mimesis* é melhor compreendido, em Danto, se destacamos o papel da filosofia da história de Hegel enquanto 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 cria o contemporâneo ao superar a modernidade, Danto está plenamente de acordo com Hegel sobre o fator que determina o fim daquela progressão, impossibilitando a gestação de uma narrativa, isto é, da narrativa que é a própria história da arte. A autoconsciência é este fator, como visto em *Transfiguração do Lugar-Comum*, 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 chegado a um fim”⁹⁹. Considerar a lógica causal da

⁹⁸ 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 Criteria*s 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” (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.

⁹⁹ DANTO, Arthur. *After the end of Art*, p. 4.

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”¹⁰⁰.

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”¹⁰¹.

A presença implícita de Wittgenstein sugere a formação analítica de Danto, embora pouco ortodoxa, como a parcela complementar da sua aproximação a Hegel. Em última instância, a autoconsciência significa uma extrema abertura para as mais diferentes possibilidades de que qualquer coisa se candidate, com legitimidade, a ser um obra de arte. Assim, a contemporaneidade acolhe o 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 por Danto de pós-histórica, implica lidar com a necessidade de significá-la, sem que nenhum parâmetro externo às próprias obras possa intervir antecipadamente. Se a obra 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 teor ontológico.

O esquema conceitual com que Danto explica o fim da história da arte alimenta o debate que a crítica francesa estimulou, de acordo com Aumont. A pergunta pelo cinema moderno parece retornar naturalmente, no seio da discussão

¹⁰⁰ *Idem.*

¹⁰¹ DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-Comum*, p. 103.

pela qual Danto investiga a constituição da modernidade, propondo o termo pós-história como um melhoramento da ideia de que, depois dela, vivenciamos a contemporaneidade. Diferente da arte moderna, a arte de hoje “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”¹⁰².

Assim, o que distinguiria o pré-moderno do moderno e do contemporâneo, para Danto, diz respeito à ocorrência ou não de uma continuidade, de um elo entre o que se tem como a arte anteriormente realizada e 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 história, inserida em um fio condutor logicamente ativo, mas de arte *pós-histórica*. Nada é *mais* recomendável que qualquer outra coisa, 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 etc. Uma vez que o padrão não existe, como se poderia subvertê-lo?

Nesse quadro conceitual, a ideia de modernidade artística adquire, com Danto, a aparência de uma idade tensa, marcada pelas crises e pela urgência da transição. De fato, modernas são aquelas 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,

¹⁰² DANTO, Arthur. *After the end of Art*, p. 5.

e é aqui que 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”¹⁰³. Ao contrário do que Greenberg concebia, porém, Danto sublinha que é insuficiente ver nisso 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:

[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, colocando em causa as suas condições de possibilidade, limites e meios, encontra certamente um paralelo na filosofia moderna. Os filósofos 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, as obras que promoveram tal inflexão não são correspondidas necessariamente por suas contemporâneas. O tempo de desenvolvimento das ideias não precisa acompanhar 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 esquivos ao espírito do seu tempo. A despeito de também produzirem filosofia nos séculos XVII e XVIII, estes autores seguiram à parte dos ditames epistemológicos e críticos que as filosofias cartesiana e kantiana cunharam como paradigmas do pensamento moderno.

Do mesmo modo, voltando a atenção para a arte, podemos visitar museus com exposições de pintores contemporâneos ao modernismo que não fizeram pintura modernista. Não há lugar para esses desvios na narrativa da história da arte

¹⁰³ *Ibidem*, p. 12.

moderna, e estaríamos autorizados, por exemplo, a dizer com Greenberg que algo como o surrealismo “aconteceu, mas não foi parte significativa do progresso”¹⁰⁴. Para usar também um termo desgostoso a Greenberg, 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.

Proposições desse tipo, que permitem ou impedem a entrada das obras na história da arte, explicam, para Danto, como a identidade artística esteve ligada a um senso de continuidade e progresso que o modernismo e a arte posterior terminariam por esgotar enquanto filosofia da história. A própria história da arte 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 suas *Brillo Boxes*. Por essa razão, o passo para dentro que filósofos como Descartes e Kant propuseram é melhor 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”¹⁰⁵.

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”¹⁰⁶, o que está em questão, podemos acrescentar, 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 a 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 ele?

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 12.

¹⁰⁶ DESCARTES, René. *Obra Escolhida*, p. 59.

1.4. A vocação mimética do cinema: uma arte do real?

Fotografia e cinema participam da superação da história da arte na mesma medida que modificam o leque de alternativas para que a *mimesis* plástica das obras pré-modernas se realize, 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, Danto atribui aos filmes uma espécie de vocação mimética, situando-os no limiar entre a possibilidade e a impossibilidade das narrativas. Vejamos como 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 aparecem na reflexão de Danto 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 próprio fazer artístico.

Danto não se debruça demoradamente 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 de 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 leva ao encontro de uma ambiguidade que parece confirmar a hipótese de Jacques Aumont: o cinematógrafo deu origem a uma arte extraordinariamente singular.

Ao mesmo tempo em que os filmes realizam mecanicamente a equivalência ótica, auxiliando a encerrar a etapa histórica durante a qual os artistas a perseguiram aprimorando técnicas que dependem da habilidade humana, toda arte fundada nas imagens produzidas mecanicamente tem diante de si a possibilidade de acentuar ou rejeitar essa equivalência. Essa possibilidade está disponível como resultado do funcionamento de um artefato, a câmera, como se ela tivesse internalizado a *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”¹⁰⁷. 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

¹⁰⁷ DANTO, Arthur. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p.90.

transformação dos *mediuns* representativos, somada a uma apreciação minuciosa da história da arte, precisão e fidelidade podem ser apreendidas já na diferença entre os atos de inferir ou mostrar algo. A *perspectiva artificialis* é um bom exemplo, já que a sua descoberta 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”¹⁰⁸. Em Sarduy, veremos a crítica neobarroca à perspectiva, partindo da noção de anamorfose. Por ora, vejamos de que maneira Danto situa esse procedimento em sua filosofia da história da arte, chegando à fotografia e ao cinema como técnicas herdeiras da equivalência ótica.

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 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 esforço contínuo para transformar o meio de representação, se o progresso que esse imperativo define deve continuar”¹⁰⁹. A adoção da perspectiva linear não teria significado uma necessidade da cultura ocidental, mas uma demanda da teleologia que movimentava o 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 pode concluir), ainda que pudesse ter servido aos seus propósitos, dada uma determinada configuração econômica e cultural da sociedade.

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 pretende 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

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 92.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 91.

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 *mediuns*, acrescentando um detalhe qualitativo a esse mecanismo de progressão que justifica a história da arte, ao mesmo tempo que já insere os 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 adjunção do som pode ser considerada transformação no *medium* (DANTO, 1986, p. 92).

Passível de transformações e desenvolvimentos, como outros *mediuns* 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 *mediuns*, 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”¹¹⁰, 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”¹¹¹. Estes primeiros

¹¹⁰ *Ibidem*, p. 96.

¹¹¹ *Idem*.

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”¹¹².

Compreendemos melhor a interpretação de Danto observando a rápida passagem daqueles primeiros filmes para o muito bem sucedido 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, 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 *diegese*, evitando que a arte do cinematógrafo morresse “por diminuição do entusiasmo”¹¹³. O desenvolvimento das estratégias cinematográficas viriam 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 pelo fato de que Danto não aprofunda essa análise na direção de como o cinema superou, pouco a pouco, o realismo suficiente dos primeiros filmes em favor da poderosa *diegese* que caracteriza a sua versão narrativa mais difundida 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.

¹¹² *Idem*.

¹¹³ *Ibidem*, p. 97.

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 cristalização da narratividade, e assim também das suas rejeições em variados meios, no começo do século XX, pode ser proveitosamente apreciada em consonância com a filosofia da história de Danto. A tese de Danto reflete não apenas a linha de pesquisa instigada por autores como Bordwell e Carroll¹¹⁴, mas também, em outra parcela, as pesquisas de um historiador como Tom Gunning, cuja obra vem se tornando paradigmática para os estudos dos filmes das primeiras décadas, e para quem as *vistas* dos irmãos Lumière, assim como as várias *gags*, ou mesmo os filmes cômicos-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 ficção¹¹⁵. As atrações duram de 1895 a meados de 1906 e 1907, sem que a narratividade se desenvolva pela deliberada ausência de uma orientação forte em sua direção¹¹⁶. 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 Danto. Talvez ela até surpreenda o leitor atual pela visível abertura para novas especulações:

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).

¹¹⁴ 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*, 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.

¹¹⁵ Cf. ELSAESSER, 1990.

¹¹⁶ 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.

As ideias de Metz estão registradas no artigo *O Cinema Moderno e a Narração*, de 1966, em que a pergunta central da discussão semiológica 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. Com Danto, acreditamos que a discussão pode encontrar uma base sólida que não apenas se ocupa das especificidades do discurso cinematográfico, mas também do sentido maior do seu aparecimento nas histórias da arte e da representação. 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 no cinema moderno do Neorealismo italiano, 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 leva a cabo.

Não queremos dizer, com isso, que uma escola como a do Neorealismo italiano não deveria ser classificada como pertencente ao cinema moderno. Mas acreditamos na hipótese de que essa classificação é menos significativa do que parece para a discussão em estética, na medida que o *medium* cinematográfico, nos termos de Danto, 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 tampouco 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 *mímesis* 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”¹¹⁷. Talvez Danto forneça elementos para pensar esse juízo e averiguar melhor as suas ressonâncias na trajetória da arte nas muitas décadas que a seguiram. 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”¹¹⁸. 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, sendo tentador interpretar essa ideia à luz da fala de Fellini, como se ela se referisse 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).

¹¹⁷ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*, p. 104.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 76.

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 *golden age* e ainda é carro-chefe no Brasil), os games ou a internet. A força comercial dos filmes em 3D, muito recentemente, pode ser outro capítulo da trajetória da equivalência ótica na pós-história da arte.

Poderíamos perguntar, uma vez que a equivalência ótica deixou a arte para entrar na indústria cultural, se a história que resta a ser contada não seria a da própria indústria cultural. No limite, talvez extrapolando conscientemente o sentido da filosofia da história de Danto, provocaríamos a hipótese de que uma aproximação aos destinos impostos à equivalência ótica pelas mãos dos artistas que lidaram com ela no cinema (mas poderia ser também na fotografia, na videoarte etc.) 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. O Neorrealismo italiano ou o Cinema Novo brasileiro, por exemplo, lançam 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 um legado estético para os filmes.

2. 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”¹¹⁹. Ao mesmo tempo, a crítica “pseudomarxista”¹²⁰ – que, para Glauber, ligava-se à escola da revista *Cinema Nuovo*, influenciada por Lukács e Gramsci –, havia prejudicado o cinema italiano. “Bazin é muito mais inteligente que Guido Aristarco, embora Rossellini, Visconti, Fellini, Antonioni sejam italianos”¹²¹. O bom cinema italiano e a boa crítica francesa contrastavam com a enganada crítica italiana e o frágil cinema francês. Provocativamente, Glauber ajuiza no texto que, entre os franceses, “a excelente crítica de Bazin formou apenas Godard – embora Truffaut pudesse ser um grande cineasta se fizesse psicanálise”¹²².

Mais que uma reiteração um tanto ácida sobre como o Neorrealismo possui um peso maior para o Cinema Novo que os filmes da *Nouvelle Vague*, a provocação de Glauber acena para a importância de André Bazin 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 Neorrealismo 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 *Ontologie de L'Image Photographique*, uma abordagem histórica – e também filosófica – das imagens

¹¹⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 153.

¹²⁰ *Idem*.

¹²¹ *Idem*.

¹²² *Idem*.

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 *Ontologie de L'Image Photographique* 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”¹²³, 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

¹²³ BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinéma?*, p. 9.

terracota era de uma essencial equivalência, 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 um 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 disseminá-lo, 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, “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”¹²⁴.

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 de um destino temporal autônomo”¹²⁵. 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. Este sopro teria sido mal percebido em uma célebre frase de Pascal, que o autor comenta e reformula no seguinte trecho:

¹²⁴ *Ibidem*, p. 10.

¹²⁵ *Idem*.

“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”¹²⁶. 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. 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”¹²⁷, 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 torturada¹²⁸:

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).

¹²⁶ *Idem.*

¹²⁷ *Ibidem*, p. 12.

¹²⁸ 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).

Desde a 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 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”¹²⁹. De certo modo, Hegel se faz presente nas entrelinhas deste 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 redenção¹³⁰, liberando as artes plásticas da obsessão mimética. Importante notar que isso não ocorre, segundo Bazin, por conta das qualidades materiais imediatas da fotografia. Houve um longo caminho entre a popularização das contribuições decisivas de Niepce para a antiga ambição de fixar as imagens em uma superfície e o melhoramento dessa técnica, a ponto de ela alcançar, por exemplo, um semelhante domínio sobre a imitação das cores que a pintura mais

¹²⁹ BAZIN, André, *op. cit.*, p. 12.

¹³⁰ 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.

avançada do século XIX há tempos já detinha. O fator psicológico da busca por satisfação com um duplo da realidade é que ocasiona, para o crítico realista, o rápido impacto da fotografia no universo da pintura¹³¹.

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 produção das imagens. Ora, quanto ao afã de duplicar o real, Bazin escreve que “a solução não estava no resultado, mas na gênese”¹³². A palavra crise não é apenas força de expressão quando surge no texto do autor, mas sobretudo a indicação de que o desemprego do pintor imitativo aparecia como uma consequência inevitável da evolução da técnica no final do século XIX.

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, conhecendo a perspectiva ou dominando o *chiaroscuro* – bem como as demais nuances do *métier* – exerceria a sua habilidade 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, por contiguidade física, que estabelece um inédito elo entre o modelo e a sua representação. “A personalidade do fotógrafo não entra em jogo para além da escolha, da orientação, da pedagogia do fenômeno”¹³³, 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 Dubois chamaria, com precisão, de

¹³¹ 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*.

¹³² BAZIN, André, *op. cit.*, p. 12.

¹³³ *Ibidem*, p. 13.

golpe na realidade, já que “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)”¹³⁴. Por sua vez, no inspirado ensaio que dedicou ao tema, Roland Barthes preferiu definir este golpe como sendo “uma emanção do real passado: uma magia, não uma arte”¹³⁵.

Nesse ponto, o trecho de Barthes, que se autodenominava um realista nessa matéria, merece observação à parte. *La Chambre Claire* concebe a fotografia de tal maneira que seria indevido considerá-la arte. Isso é possível somente porque ela constitui um novo tipo de imagem, cuja singularidade está em sintonia com os atributos que Bazin havia identificado, ou seja, os mesmo que haviam levado a fotografia a dispensar a arte da motivação meramente psicológica de imitar a realidade. Para Barthes, não apenas a imagem fotográfica pode ser suspeitada enquanto não-arte, como também a sua natureza objetiva nos força a reconhecer que ela *não é uma cópia*, mas, como visto, 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”¹³⁶. O predomínio desta autenticidade, levando consigo o indício de que a natureza marcou o material fotográfico, é o elemento que realmente conta para entender o ineditismo – libertador, sublinharia Bazin – da nova imagem.

Arte ou magia, no sentido de Barthes, as determinações dadas por Bazin à fotografia podem ser notadas ainda hoje, uma vez que o uso das imagens com finalidade ilusionista parece não abandoná-las, 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”¹³⁷. 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

¹³⁴ DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*, p. 162.

¹³⁵ BARTHES, Roland. *La Chambre Claire*, p.138.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 139.

¹³⁷ BAZIN, André, *op. cit.*, p. 14.

contentar com a imobilidade das coisas, petrificadas na imagem fotográfica, que o cinema dá um novo passo e “desprende [*délivre*] a arte barroca de sua catalepsia convulsiva”¹³⁸.

A maneira pela qual Bazin relaciona o surgimento das imagens mecânicas ao aparecimento da modernidade artística permite-nos 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 Wölfflin, mas *não* como uma categoria oposta ao Renascimento. Por um lado, Bazin não necessariamente 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, definindo 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 detinha o papel de fio condutor da história e, portanto, de orientadora do significado e do desenvolvimento temporal da arte.

Danto reconhece essa circunstância quando comenta a publicação de *A Estética como 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 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

¹³⁸ *Idem.*

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”¹³⁹. 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 Greenberg, a teoria da expressão nos obrigaria a transformar a história em uma profusão de biografias, encontrando na vida de cada artista a fundação de novos critérios pelos quais as suas obras deveriam 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).

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 ligados ao florescimento 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

¹³⁹ DANTO, Arthur. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, p. 101-2.

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, “essa sensibilidade representa o modo genérico e o manancial destas”¹⁴⁰.

Sustentando um conceito antropológico de vida que dialogava com o existencialismo francês e a fenomenologia heideggeriana, Ortega encontrava nas obras modernistas uma espécie de purificação dos prazeres com a arte, no sentido de eles se tornarem “sentimentos especificamente estéticos”¹⁴¹. Orientadas para o não figurativismo abstracionista, a 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).

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 bastante significativa quando pensamos que os cinemas novos em diversos lugares do mundo, ao assumirem a identidade de cinema moderno, tornara-se conhecidos também pelo designativo de um jovem cinema. A invenção do cinema é comentada

¹⁴⁰ ORTEGA Y GASSET, José. *La Deshumanización del arte*, p. 33.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 35.

en passant por Ortega, 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”¹⁴².

2.2. Um Glauber baziniano?

Mesmo sem desenvolver a ideia, é notável a aproximação que Ortega 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 dá inteiramente na exterioridade, confirmando a vocação do cinema para a *mimesis*. 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”, recebedor 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 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. Haja vista a participação de Bazin nos bastidores do cinema moderno, não há dúvidas de que as suas proposições compuseram um arcabouço de especial importância, determinando trajetórias criativas e itinerários críticos, mesmo que o seu interesse em associar a teoria da imagem fotográfica ao estilo de determinados cineastas, como Renoir, Rossellini ou Welles, não possa ser considerado livre de problemas¹⁴³.

¹⁴² *Ibidem*, p. 64.

¹⁴³ Cf. THOMSOM-JONES (2008), p. 18-23, *passim*.

Inspirado em Malraux, o teórico francês 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 que se interessam pelo seu legado, geralmente voltados para o conceito de realismo *tout court* e as convenções de linguagem que acabaram associadas ao embasamento ontológico de suas proposições – como a defesa do plano-sequência frente a um uso expressivo da montagem, gerando a conhecida separação entre duas vertentes da teoria clássica do cinema, representada pelos cânones: a dos realistas, de Bazin, e a dos teóricos da montagem, de Eisenstein. Nesse meio, ainda que não tivesse sido exatamente um adepto de Bazin, mas antes um admirador confesso e inspirado de Eisenstein, pensamos que Glauber Rocha pode ser considerado uma exceção, integrando-se ao cinema moderno enquanto realizava a vocação da imagem fotográfica no registro da expressão limite que o barroco significava para o teórico francês.

Necessário explicar melhor essa ideia, uma vez que o próprio Glauber Rocha não foi sempre elogioso à linha crítica defendida por André Bazin, como na comparação anterior que a considerava muito melhor que a tradição italiana de Guido Aristarco. 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”¹⁴⁴. 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

¹⁴⁴ ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*, p. 275.

a câmera de filmar para simplesmente conferir à realidade plástica uma representação melhor do que aquela que a pintura havia conquistado historicamente (esperamos que as ideias de Bazin tenham feito notar essa diferença), mas sim no de levar ao esgotamento o princípio, válido tanto para pintores perspectivistas como para cineastas realistas, de que há uma passagem possível, uma relação de transitividade entre a realidade empírica e a realidade que a obra nos oferece na experiência estética – este sendo o conceito de *mimesis* que vem a interessar Bazin, quando distingue um verdadeiro realismo da mera satisfação de possuir um duplo. Acreditamos que este esgotamento, essa saturação, é o que justifica a recusa da crítica fenomenológica baziniana, aos olhos de Glauber carregada de idealismo.

Prospera no barroquismo glauberiano a possibilidade de uma imagem já desencarregada do transporte mimético entre planos de conteúdo, realçando a expressividade da agudeza, do artifício e da persuasão – essa imagem, que Sarduy identifica no conceito de simulacro, pode ser compreendida a partir de uma teoria social interessada na contemporaneidade, como veremos posteriormente com Perniola e 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”¹⁴⁵. 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 que, em Danto ou Bazin, pode ser atribuído às artes mecânicas como um elemento forte e essencial. Convém, assim, notar a necessidade de lidar com o conceito de *mimesis* para além da zona de transitividade que associa apenas as características plásticas de uma obra de arte às características físicas do mundo, e sobretudo do mundo visível.

Comentando a experiência do cinema no Brasil, Glauber assevera, por exemplo, que “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”¹⁴⁶. A situação sugerida ganha 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

¹⁴⁵ DELEUZE, Gilles. *A Lógica do Sentido*, p. 264.

¹⁴⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 128.

abordando temas nacionais, o fazem utilizando uma técnica e uma arte imitadas do americano”.¹⁴⁷ O reconhecimento da realidade pelo público de cinema, fundado na força intrínseca do realismo plástico deste *medium*, para Glauber, é 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 exigia, Glauber comenta o filme brasileiro *O Cangaceiro*, de Lima Barreto, como um exemplar de mistificação da realidade que afastaria o espectador de suas circunstâncias sociais. Representando uma modulação do gênero industrial *western* no Brasil, *O Cangaceiro* pleiteia uma representação realista de consequências condenáveis, na medida que eleva os aspectos formais do gênero a um patamar absoluto, mesmo que o seu conteúdo possua grande importância política para os brasileiros. O filme aborda a vida do sertanejo nordestino em meio às relações de poder que deram motivo ao fenômeno do cangaço. Para Glauber, ao aderir às demandas do *western* e 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, acenando para o tema controverso da relação entre a imagem e a realidade. 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 complementar que certifica a convicção. Nos produtos alinhados ao modelo do cinema hollywoodiano,

¹⁴⁷ *Idem.*

como *O Cangaceiro*, Glauber acusa que “em nenhum momento a câmera se detêm para analisar”¹⁴⁸, de modo que ela “apenas mostra os personagens, sem conflito mais profundo, que se movimentam uns atrás dos outros”¹⁴⁹.

A conclusão deste texto é muito esclarecedora, quando levamos em conta a concepção do cinema como herdeiro da *mimesis* plástica e 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”¹⁵⁰. Mirando em *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, e conformando-se 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 hollywoodianos¹⁵¹.

São ilustrativas, sobre isso, duas menções de Glauber a Bazin, especialmente em vista da distância temporal entre elas (a primeira de 1965 e a segunda de 1974). Citando indiretamente o teórico francês, 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), sem recear afirmações incisivas como a de que “o debate deve chegar ao problema da realidade”¹⁵². Discorrendo sobre o argumento cinematográfico, Dahl teria demonstrado, segundo Glauber, que o esgotamento das possibilidades de linguagem e pesquisa do cinema levavam o filme do âmbito da estética para o âmbito da ética. Essa ideia repercute tanto nos textos como nas obras do Cinema Novo, traduzindo a recusa da imitação dos filmes norte-americanos praticada em obras como *O Cangaceiro*.

¹⁴⁸ *Idem*.

¹⁴⁹ *Idem*.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 129.

¹⁵¹ Cf. item *Os ‘jovens turcos’ são antivermelhos e neoformalistas*, em que Antoine de Baecque (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.

¹⁵² ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 76.

Notamos assim o impacto do Neorrealismo italiano nessa proposição de um compromisso moral do cineasta com o Brasil, na exata medida em que eles “rejeitaram com muita veemência a forma como as produções da Vera Cruz enfocavam e representavam a realidade nacional”¹⁵³, destacando, 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”¹⁵⁴. Tal elaboração de um tipo de realismo próprio à atuação do Cinema Novo, para assumir o conceito em um determinado sentido, não ignorando as nuances que ele possui, é baseada em uma espécie de princípio preconizador de um *deixar-se afetar* da obra perante a realidade que ela exhibe.

Marcando a estreia de Glauber em longas, *Barravento* (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 via, 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 filme¹⁵⁵. 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 houvesse entre a imagem e os corpos, o filme e a tradição cultural retratada. 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. Mais exemplos desse *deixar-se afetar* pelo real, tão baziniano enquanto princípio da estética cinematográfica, se dão em filmes ainda mais distanciados do esquema dramático da narratividade clássica. Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, por exemplo, 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 Dahl em que ele “fala sobre

¹⁵³ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro: das origens à Retomada*, p. 92.

¹⁵⁴ *Idem*.

¹⁵⁵ Em todo o trabalho, sempre que mencionarmos trechos específicos dos filmes de Glauber Rocha, utilizaremos a segmentação definida no livro *Roteiros do Terceiro Mundo*.



Imagens 01 a 06

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.

um problema colocado por André Bazin a respeito da imagem”¹⁵⁶, continuando, com suas próprias palavras, o assunto levantado pelo amigo:

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 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).

É de grande importância 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”¹⁵⁷. 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 mero 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, 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 a Bazin, em 1974, como a avaliação de que o legado do teórico francês deixa escapar o que há 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”¹⁵⁸. Percebendo-o com um olhar moderno, Glauber Rocha induz o cinema a dar aquele passo para trás, constatado por Danto como um traço comum dos 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

¹⁵⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 75.

¹⁵⁷ *Idem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 272.

intenção de mover-se para fora da representação e tomá-la como objeto de crítica é comparável ao gesto de subtrair o espectador da condição de usurpação do esquematismo, discutida por Adorno e Horkheimer na *Dialética do Esclarecimento*. Trata-se mesmo de questionar o lugar confortável de um sujeito abstrato que se associou à câmera do cinema clássico, como veremos na exposição da teoria do dispositivo, de Jean-Louis Baudry, um autor paradigmático da vertente crítica que rompeu radicalmente com o realismo, mas não como Glauber o fez ao optar pelo chamado cinema surreal-tropicalista que, aqui, investigamos como uma forma de expressão barroca.

Se o sentido ideológico do ajustamento do espectador vem a ser determinado em um momento lógico anterior ao ato da espetatorialidade, pertencendo ao domínio da produção, é na própria realidade, então, que o caráter ideológico do filme se determina, motivo pela qual somente uma ética poderia resolver o problema da atuação política dos artistas que filmam. Essa é a resposta de Glauber ao problema da relação do filme com a realidade, nos termos em que ela se encontra quando a ênfase recai sobre a unidade do movimento, antes do golpe de 1964. Por um lado, o cineasta reconhece a importância do real como matéria-prima do cinema, e por isso determina a necessidade de representá-lo. Por outro, os filmes saem para a rua e são impactados pelo fato de que ele, o real, é mais poderoso e desafiador do que uma representação convencional poderia produzir.

Já depois do golpe, a engenhosidade cênica de *Câncer* (1968-72) parece contagiada por essa ambiguidade, operando 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 gostava de trabalhar. Tudo espontâneo, feito ali, diante da câmera. Enquanto todos diziam que filmar em cores e espetacularmente era o caminho certo para o cinema¹⁵⁹, Glauber insistiu no preto e branco, fazendo deste filme uma “experiência técnica quanto ao problema da resistência do plano cinematográfico à duração”¹⁶⁰. Vale dar crédito à hipótese de que o cineasta nunca havia sido tão baziniano em sua linguagem: *Câncer* testa o plano-sequência que o grande respeito de Bazin pela realidade havia transformado em princípio. O limite das encenações, quando a duração do plano se torna insuportável

¹⁵⁹ Cf. VALENTINETTI, 2002, p. 145 *et seq.*

¹⁶⁰ ROCHA, 1999 *apud* PIERRE, 1996, p. 253.

em cada cena, sinaliza a necessidade de Glauber transcender o realismo. Essa é a propulsão que, segundo acreditamos, o levava finalmente às alegorias barrocas, suprindo a apreensão do real com a livre simulação e abarcando as dificuldades de representar com uma totalidade penetrante e ao mesmo tempo fugidia.

Nesses termos, podemos dizer que Glauber 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 entre elas. 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 ‘detêm para analisar’, como no filme *O Cangaceiro*. Glauber sustenta desde muito cedo, como veremos no comentário a *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, que o cinema é profundamente arraigado, por assim dizer, na industrialização da cultura, tratando-se de uma arte coletiva que se realiza por meio de uma situação econômica complexa e diversa em relação aos modos de produção artística anteriores.

No primeiro momento de organização do Cinema Novo (para além da obra de Glauber, portanto), a modernização da linguagem não implica, ainda, uma desrealização da imagem, sequer no sentido das vanguardas artísticas ou cinematográficas¹⁶¹, mas sim uma contestação abrangente da maneira pela qual os filmes se põem a representar a realidade brasileira. Que os escritos de Glauber 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, positivamente ou

¹⁶¹ Não podemos deixar de lembrar que os primeiros curtas de Glauber Rocha apresentam aspectos formais da vanguarda, especialmente a notável inspiração concretista ocasionada pela força dessa vertente na literatura brasileira da época.

negativamente, em questões de ordem política, assim que chancela ou distorce o acesso dos espectadores à realidade.

Em todo caso, a consciência do real, diferenciadora do artista crítico, para Glauber, 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 falsas imagens realistas, insurgindo-se finalmente 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 confluência, em Glauber, de Bazin e Eisenstein, da busca do real e da montagem dialética. A ocorrência ou não da consciência é o que melhor resolveria a reflexividade do filme. Se ela está ausente, o diretor é um artesão, um funcionário da indústria. Mas se está presente, temos um autor no sentido específico que o termo adquire, pela apropriação glauberiana da *politique* dos *Cahiers du Cinéma*.

Acreditar na realidade daquilo que se vê, afinal, é mais decisivo do que acreditar *na* imagem. Sobre este problema, gostaríamos de encerrar essa seção com um artigo pouco citado de Glauber Rocha, integrante da mesma obra-manifesto de 1966 em que Gustavo Dahl discorre sobre o argumento cinematográfico, mas não incluído na coletânea *Revolução do Cinema Novo*. Com o título direto e sucinto de *O Diretor (ou o Autor)*, o texto é um diálogo com o crítico Paulo Emílio Salles Gomes, autor de *Cinema Brasileiro: Trajetória no Subdesenvolvimento*, um estudo de grande repercussão na historiografia do cinema brasileiro.

Paulo Emílio havia publicado o artigo *Artesão e Autores* no jornal *O Estado de São Paulo*, em 1961, na forma de um comentário crítico à *politique des auteurs* da *Nouvelle Vague* francesa. Neste artigo igualmente importante para os debates de cinema nos anos 1960, Paulo Emílio 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 um artesanato em contraste com um trabalho autoral significava, na via adotada pelo crítico e historiador, que “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”¹⁶². Tema de grande importância naqueles anos, o conceito de cinema de autor é retomado por Glauber no artigo de 1966, como que reforçando a expressividade possível de um autor no sentido forte, isto é, no sentido de uma personalidade que se sobressai, não dissolvendo-se na equipe nem aparelhando-se com os produtores, mas sim assumida pelo diretor com todas as consequências que o ato pode originar.

Glauber 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”¹⁶³. 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”¹⁶⁴.

A existência de companhias brasileiras de filmes aparentadas aos grandes estúdios hollywoodianos, mas de razoável sucesso e falência inevitável, como nos exemplos mais bem sucedidos da Atlântida e da Vera Cruz, motivou Glauber 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, como um elemento fundamental para clarificar a aplicação da ideia de autoria no cinema. No trecho da citação abaixo, observamos um Glauber Rocha disposto a fazer de seu artigo uma espécie de pequeno manifesto, articulando definições novas para aqueles conceitos que Paulo Emílio Salles Gomes havia tornado chaves para a crítica de cinema em 1961, mesmo sob risco de incorrer em possíveis generalizações:

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,

¹⁶² SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Artesãos e autores*, p. 334.

¹⁶³ ROCHA, Glauber, *O Diretor (ou o Autor)*, p. 40.

¹⁶⁴ *Idem*.

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 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 Godard, a essa altura da carreira de Glauber, 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. Em meados de 1966, contudo, no auge das movimentações criativas e políticas que conduziriam ao Cinema Novo, o apreço de Glauber 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”¹⁶⁵.

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 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 nesse ponto, fazendo-o por meio da discussão sobre os dois elementos básicos do cinema – tempo e espaço –, em conformidade com a

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 45.

singularíssima orientação estética de Glauber para uma não-estética, ou antiestética, se o preferirmos.

Glauber tem em conta, aqui, a diferença entre literatura e cinema, revelando toda a influência da famosa polêmica que François Truffaut motivou com 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 o cineasta e crítico da *Cahiers*, 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”¹⁶⁶. A seu modo, Glauber emula a tese de Truffaut com a ideia de “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”¹⁶⁷. 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 ocorre um desnível que não se pode contornar facilmente.

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 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 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”¹⁶⁸, reforçando a tese de que o cinema é decidido

¹⁶⁶ TRUFFAUT, François. *Une Certaine Tendance du Cinéma Français*, p. 20.

¹⁶⁷ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 46.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. 48.

no processo, na ocasião da filmagem, quando “o diretor começa verdadeiramente a criar sobre o texto dialogado”¹⁶⁹.

O artigo *O Diretor (ou o Autor)* dá vazão a uma análise da relação entre a imagem e a escrita que acena 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 interpõe que sustentar qualquer pretensão de equivalência entre elas é impossível, já que “a imagem possui uma carga de informações diversa daquelas da palavra”¹⁷⁰. Mesmo assim, “é a própria palavra que ganha no cinema moderno a sua condição cinematográfica”¹⁷¹. Uma ressalva interessante, segundo a qual as palavras, no cinema moderno, constituiriam-se como elementos de expressão em uma nova linguagem. As palavras não seriam acessórios, mas órgãos. Por estarem carregadas de literatura, elas seriam para o moderno cinema não um elemento literário, mas um conteúdo. No cinema há “o momento de detalhe ou de silêncio que torna a imagem arbitrária e nula”¹⁷², insinuando o problema essencial das adaptações que tanto Truffaut como Glauber questionavam.

A peculiar aproximação de Glauber a 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 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, recordemos que o último parágrafo do famoso ensaio de Bazin termina com a frase “por outro lado, o cinema é uma linguagem”¹⁷³. Conciliando o interesse pela realidade com o seu apreço por Eisenstein, cuja presença podemos perceber nessa abordagem, a argumentação glauberiana 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

¹⁶⁹ *Idem.*

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 48-9.

¹⁷¹ *Ibidem*, p. 49.

¹⁷² *Idem.*

¹⁷³ BAZIN, André. *Qu'est ce que le cinèma?*, p. 17.

“deixe de ser a fundação de uma verdade pela imagem para ser a diluição da verdade pelo espírito literário”¹⁷⁴. É contra essa diluição que o autor de cinema deve filmar.

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 acena para a orientação ao barroco nessa análise, admitindo a expressividade como uma possibilidade artística condicionada pelas imagens, como se no barroquismo concebido na obra glauberiana houvesse uma espécie de convocação para o privilégio da ação contida nos signos imagéticos. “Os homens do barroco”, explica Maravall, “sabem que a visão direta das coisas importa muito. Dela depende que se estimulem movimentos de afecção, adesão e entrega”¹⁷⁵. Um comentário de Glauber à adaptação de *O Processo*, por Orson Welles, dimensiona bem o seu olhar para o problema:

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 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 cinematográfica procurada por Glauber Rocha deve levar em conta que a palavra, sendo carga literária, é possivelmente também carga ideológica. Assim como na pintura barroca, marcada pelas grossas pinceladas que produzem manchas distantes da pictorialidade clássica, as imagens sobrecarregadas de Glauber parecem decorrer “do interesse do Barroco em conseguir uma via mais adequada de penetração no real, assegurando sua captação direcionada”¹⁷⁶. 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”¹⁷⁷. Há, de

¹⁷⁴ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁵ MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*, p. 500.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 513.

¹⁷⁷ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 50.

fato, a intenção em Glauber de hierarquizar os componentes da linguagem audiovisual, posicionando entre as imagens e as palavras os ruídos e as músicas. Nesse passo, outro aspecto de Glauber que remete ao seu barroquismo – a busca pela eficácia, pelo efeito da experiência estética – é sublinhado na hipótese, declarada pelo autor, de que essa hierarquia se desfça conforme o impacto que um filme é capaz de produzir. Em muitos casos, escreve o cineasta, 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”¹⁷⁸.

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 – nos termos em que Glauber levanta a discussão da ideologia e da consciência – o filme estabelecer com o espectador uma relação de expressividade fundada, de um lado, na verdade que a imagem pode estabelecer, e, de outro, na consciência do diretor. Glauber Rocha faz uma elegia do tempo no filme, propondo o seu *ritmo* como sendo essa 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”¹⁷⁹.

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

¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ *Idem.*



Imagens 07 a 11

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.

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.

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 questão 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, Godard e 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 demarca o território ideológico que o Cinema Novo brasileiro pretendia conquistar em sua luta independente contra o cinema imperialista – para reproduzir, aqui, a designação do modelo hollywoodiano presente tanto nos filmes do Grupo Dziga Vertov como na obra de Glauber Rocha, a despeito das suas diferenças de estratégia. 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 modo¹⁸⁰. Pela via de uma politização do discurso que procurava a orientação adequada para um cinema crítico da ideologia, os braços abertos de Glauber, 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 o Cinema Novo brasileiro deu à implantação da indústria cultural no Brasil. O posicionamento de Glauber é um sinal explícito das diferenças entre as perspectivas europeia e latino-americana a respeito das questões que este conceito indica, 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 ele. Ismail Xavier resume o dissenso dos 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).

¹⁸⁰ 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.

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 em face da necessidade de construir o cinema no Terceiro Mundo é contrastado pelo aparente nihilismo godardiano, 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, como veremos em Jean-Louis Baudry, e que já aparece, implicitamente, 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 e 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 auto-refuta, plena de interrogações, e vê nessa estratégia o meio possível de ganhar a existência social

almejada. Por um lado, a reflexividade do cinema moderno. Por outro, 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 comenta a sua dissonância com 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 com a 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 auto-reflexão. Não faltou a Glauber Rocha, por sua vez, disposição para ligar-se ao debate intelectual que o entusiasmava desde a juventude¹⁸¹, a exemplo da apropriação pelo cineasta do pensamento sartreano em alguns dos seus textos, bem como em personagens como Paulo Martins, protagonista de *Terra em Transe*, cujo “trajeto

¹⁸¹ Cf. GOMES, 1997, p. 27-86.

pendular descreve uma dialética particular, pois ele encarna o conceito de ambiguidade tal como pensado pelo existencialismo marxista de Jean-Paul Sartre”¹⁸².

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 da Morte 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”¹⁸³. Também é notória a atração de Glauber pelas questões teóricas abertas 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 “recoo 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).

¹⁸² MACHADO JR., Rubens. *Uma introdução ao barroquismo de Glauber Rocha*, p. 73.

¹⁸³ TOLENTINO, Célia. *O Cineasta e a Revolução*, p. 222.

Ao mesmo tempo, Glauber 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, Glauber acrescenta o conceito de autoria ao problema, diferenciando a indústria de cinema da citação anterior de outra que seria, enfim, uma indústria de autores orientada pela “possibilidade de o cinema ser a cultura por excelência”¹⁸⁴ no Brasil – uma ideia possivelmente buscada por Glauber na afirmação de André Bazin de que o *western* constitui o cinema norte-americano por excelência.

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 (ROCHA, 2003, p. 40).

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 brasileiro, narrada em *Revisão Crítica*, passaria a ser produzida pelos próprios cineastas-autores do Cinema Novo. Desde os estudos de Maravall sobre a cultura dos séculos XVI e XVII, podemos dizer que “o Barroco funcionou como uma verdadeira antecipação da indústria cultural, inclusive pela produção de artigos reprodutíveis de massa, de quadros *kitsch*, de livros e peças de teatro destinadas ao consumo popular”¹⁸⁵. A inversão do barroco reorientaria os seus efeitos

¹⁸⁴ ROCHA, Glauber. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, p. 39-40.

¹⁸⁵ ROUANET, Sérgio Paulo. *O Barroco ontem e hoje*, p. 6.

no sentido de uma arte da contraconquista, explicando a coerência de Glauber em lutar contra a indústria mantendo-se *dentro* dela.

Em segundo lugar, essa estratégia de Glauber Rocha para confrontar o que ele chama de “cinema comercial” sugere 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”¹⁸⁶. Seguimos aqui os passos de Mateus Araújo Silva, em seu estudo sobre as contribuições de Adorno para a teoria do cinema, uma vez que nos parece relevante perguntar pela capacidade de o conceito de indústria cultural ser apropriado de maneira mais decisiva ao debate sobre o cinema moderno. 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 Adorno realizou nos anos 1960, quando os filmes modernos surgiram. As consequências teóricas desse novo momento são menos exploradas do que poderiam, e talvez o conceito de barroco, considerando-o a partir da atividade de Glauber Rocha, ofereça uma contribuição ao tema:

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 ressaltados acima. Ao apresentarmos o conteúdo “do vislumbre e do aceno finais” de Adorno nos anos 1960, trataremos o problema da relação entre o cinema e a ideologia de acordo com 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”¹⁸⁷. Dialogando

¹⁸⁶ SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema*, p. 126.

¹⁸⁷ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 300.

com Benjamin e Kracauer, Adorno participou involuntariamente da conversa entre Glauber Rocha e 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”¹⁸⁸.

Contra este cinema idealista, a apropriação do barroco por Glauber Rocha lida com alguns dos tópicos principais que entraram no debate da teoria crítica, 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, separando o cinema ilusionista e a alternativa épico-didática de Glauber em dois lados opostos de uma arena crítica que marcou a história das teorias do cinema no século XX. Assim, a relação propositiva entre Glauber Rocha e André Bazin define-se melhor como a busca de uma alternativa 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”¹⁸⁹. Essa forma de revelação substituiria o realismo revelatório da perspectiva ontológica, mas mantendo no horizonte o interesse pela verdade. Se Glauber afirma em 1975 que “o cinema clássico é o exercício da solidão fascinada pela mágica da técnica”¹⁹⁰, a abordagem a seguir o complementa com a ideia de que o filme é um constructo estético determinado pela constante relação entre essa solidão subjetiva e a objetividade da técnica que a fascina.

2.4. Indústria cultural e cinema

Diante da possibilidade de que o cinema seja considerado arte emancipada, tornou-se muito conhecida a distinção entre um Adorno pessimista e um Benjamin otimista. Embora os rótulos sempre digam pouco, eles não deixam de identificar corretamente as posições expressas em textos disseminados dos dois autores,

¹⁸⁸ *Idem*.

¹⁸⁹ XAVIER, 2004 *apud* ROCHA, 2004, p. 22-3.

¹⁹⁰ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 285.

normalmente lembrados pelas citações mais comuns de suas obras. Benjamin escreveu o marcante artigo *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*, 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”¹⁹¹. 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 serem 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”¹⁹². Os efeitos perniciosos da indústria cultural se confirmariam pelo mecanismo de produção de bens de consumo aliado à intensiva 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).

¹⁹¹ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 194.

¹⁹² ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*, p. 202.

Ainda nos anos 1980, o cineasta alemão Alexandre Kluge rejeitava as ideias apresentadas *en passant* pelo amigo, alegando que Adorno não tinha conhecido a produção de filmes por dentro, e contentava-se com observações muito gerais sobre o que circulava nos cinemas de massa. De modo contundente, em entrevista a Stuart Libman 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”¹⁹³.

Se Adorno estava realmente voltado para os filmes que a indústria cultural produzia e exibia, suas proposições parecem adequadas especialmente a eles, 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”¹⁹⁴. 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”¹⁹⁵, muitas das quais em franca oposição ao modelo hegemônico do cinema industrial americano”¹⁹⁶. 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 surgimento dos cinemas novos em todo o mundo, e particularmente no Brasil, quando nos voltamos para a obra de Glauber Rocha.

Acreditamos que Adorno integra um grupo de teóricos da bibliografia específica que poderíamos chamar, junto a David Bordwell, de *grand theory* do cinema¹⁹⁷. São autores cuja aproximação aos filmes ocorre de maneira habitualmente crítica e generalizada, na medida que eles se interessam por compreender o cinema,

¹⁹³ KLUGE, Alexander; LIEBMAN, Stuart. *On New German Cinema...*, p. 44.

¹⁹⁴ SILVA, Mateus Araújo. *Adorno e o cinema*, p. 118.

¹⁹⁵ Nos anos 1930 e 1940.

¹⁹⁶ SILVA, Mateus Araújo, *op. cit.*, p. 118.

¹⁹⁷ Cf. BORDWELL; CARROL, 1996, p. 3-36.

antes de tudo, como um fenômeno social da modernidade. Embora a crítica de Kluge ao conhecimento de Adorno sobre os filmes seja bastante razoável, podemos lembrar que Hugo Munsterberg também teria assistido a pouquíssimos filmes antes de escrever o seu *The Photoplay*, de 1916, um dos clássicos da grande teoria¹⁹⁸. Isso não impediu Munsterberg de desenvolver uma análise do cinema que promove um singular encontro entre a filosofia de Kant e a experiência cinematográfica, segundo o qual “ao mesmo tempo em que as imagens em movimento são elevadas acima do mundo do espaço, do tempo e da causalidade, e então libertas de seus limites, elas certamente não o são sem leis”¹⁹⁹.

Hugo Mauerhofer, por sua vez, criou o conceito de situação-cinema para discorrer sobre aspectos dessa mesma experiência que coadunam em vários pontos com as teses da *Dialética do Esclarecimento*, como na afirmação de que “o cinema provoca respostas que substituem aspirações e fantasias sempre proteladas; oferece compensação para vidas que perderam grande parte da sua substância”²⁰⁰. Como não lembrar, diante de uma avaliação como essa, da vida danificada, privada de imaginação e espontaneidade, que Adorno e Horkheimer observam se manifestando na devoção aos filmes?

A ideia de que Adorno sempre foi pessimista em relação aos filmes não resiste, contudo, a um contato com alguns de seus escritos menos difundidos. São trabalhos que revelam um filósofo mais interessado pelo cinema. Em *Composições para o Filme*, livro de 1947 escrito com o compositor e teórico Hanns Eisler²⁰¹, Adorno analisa a utilização da música e da composição de trilhas sonoras nos filmes clássicos. Pela primeira vez, propriedades estéticas e formais do cinema são discutidas diretamente pelo filósofo, que modifica positivamente o método de aproximação ao cinema.

¹⁹⁸ 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.

¹⁹⁹ MUNSTERBERG, Hugo. *The Photoplay*, 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.

²⁰⁰ MAUERHOFER, Hugo. *A Psicologia da Experiência Cinematográfica*, p. 380.

²⁰¹ Todavia, Adorno só reconheceu a autoria do livro nos anos 1960.

No artigo *Transparências do filme*, de 1966, a diferença entre um Adorno pessimista e um Benjamin otimista ganha um sentido mais preciso, revelando-se problemática. Em grande parte, o texto é estruturado em torno das teses benjaminianas de trinta anos antes. De maneira bastante significativa, como uma tomada de posição, Adorno o escreveu no contexto da polêmica entre os jovens cineastas do Cinema Novo Alemão e os membros da indústria cultural do país. Elogiando os jovens cineastas, Adorno traz à tona uma série de questões que efetivamente eram debatidas no momento. Dado o contexto em que foi publicado, acreditamos inclusive que o artigo pode ser lido, tacitamente, como um diálogo da teoria crítica com a polêmica *politique des auteurs* francesa – origem do Cinema Novo alemão, bem como do brasileiro.

O cinema moderno atingia o auge na Alemanha de 1966, provocando protestos dos diretores contratados pelos estúdios. Essa 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 qualquer relevância estética – para não dizer *mal feitos* –, uma vez que não seguiam o padrão de linguagem dos estúdios, optando abertamente pelo rompimento com este padrão em benefício de uma liberdade expressiva antes improvável. Adorno toma parte nessa disputa ao lado dos jovens cineastas, 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”²⁰².

Assim, embora Adorno mantenha a posição crítica já conhecida 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. Da hipótese de uma vocação realista do cinema, para usar a terminologia que adotamos nesse trabalho, à chance de o filme ser arte emancipada, Adorno se insere nos temas centrais da modernidade cinematográfica. O *desajeito* intencional dos filmes modernos (mas involuntário para o ponto de vista do cinema comercial, naturalmente) questionava o *modus operandi* da produção fabril da cultura e da arte.

²⁰² ADORNO, Theodor. *Transparencies on film*, p. 178-9.

Convém perguntar, assim, sobre o papel que o texto de 1966 desempenha no legado adorniano. *Transparências do Filme* tem passagens em que Adorno pratica claramente um diálogo com as ideias de *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica*. Entre as ideias colocadas na mesa, 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, vale fazer uma digressão para aprofundar a tese acima de Benjamin, de modo a posicioná-lo entre os teóricos do cinema que, como vimos, lidam igualmente com a questão da representação pelas imagens produzidas mecanicamente. 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, extraíndo 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”²⁰³.

A diferença entre a pintura e o cinema notada por Benjamin é muito útil para os estudos do quadro como delimitação de um conteúdo em arte, dado que o aparecimento da imagem cinematográfica, cujos limites são tão impermanentes como

²⁰³ BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, p. 187.

o seu próprio conteúdo, estabeleceu uma tendência a considerar a imagem fixa enquadrada na pintura como sendo centrípeta. Afinal, o conteúdo dessa imagem obedece a um fluxo de força direcionado para o centro, concentrando-o internamente. A imagem em movimento do cinema, por sua vez, é centrífuga, uma vez que o fluxo é dissipado e se espalha para o que está fora do quadro, podendo invadi-lo repentinamente – do mesmo modo que o conteúdo interno também pode abandoná-lo.

Contextualizada na discussão sobre as formas de atividade consciente que o surgimento da modernidade provocou, essa citação de 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”²⁰⁴, de tal modo que “a contemplação simultânea de quadros por um grande público, que se iniciou no século XIX, é um sintoma precoce da crise da pintura”²⁰⁵. 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”²⁰⁶.

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, se comparado ao pintor. A condição do espectador prima, na verdade, por uma passividade submissa aos choques constantes que as imagens originam, reduzindo a margem de organização espontânea e de controle da experiência, pelo sujeito, a um valor desprezível. “A massa é a matriz da qual emana,

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 188.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ *Idem*.

no momento atual, toda uma atitude nova com relação à obra de arte”²⁰⁷. A reprodutibilidade técnica “multiplica a reprodução e substitui a existência única da obra por uma existência serial”²⁰⁸.

Por ser uma arte coletiva, o cinema é ambíguo. Os filmes penetram cirurgicamente a realidade, para trazê-la à vista, assim como revelam as restrições que a existência impõe aos homens quando mantidos no “universo carcerário”²⁰⁹ provocado pela urbanização intensiva. A modernidade benjaminiana é configurada como “um mundo fenomenal – especificamente urbano – que era marcadamente mais rápido, caótico, fragmentado e desorientador do que as fases anteriores da cultura humana”²¹⁰. O cinema confirma, assim, a ascensão de uma forma de recepção distraída da arte, que justifica tomá-lo como o objeto mais importante da pesquisa estética no século XX.

Benjamin propõe os conceitos de recepção tátil e recepção ótica para nomear duas formas de comportamento cognitivo que distinguem a percepção e o uso, 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).

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 192.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 168.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 189.

²¹⁰ SINGER, Ben. Modernidade, Hiperestímulo..., p. 115.

Um passo além leva Benjamin a considerar que “a recepção tátil se efetua menos pela atenção que pelo hábito”²¹¹, 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 reivindicada. O exemplo da arquitetura é importante no argumento de Benjamin, pois prepara a sua conclusão de que “o distraído também pode habituar-se”²¹², e que “através da distração, como ela nos é oferecida pela arte, podemos avaliar, indiretamente, até que ponto nossa percepção está apta a responder a novas tarefas”²¹³. As transformações radicais que a estrutura perceptiva demonstravam 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 sequências de imagens (BENJAMIN, 1994, p. 194).

Antes de seguirmos para uma análise de *Transparências do Filme*, convém atentar para a leitura de Benjamin realizada pelo filósofo alemão Christoph Türcke em *Sociedade Excitada: filosofia da sensação*. Türcke critica a expectativa benjaminiana de que o cinema, essa verdadeira máquina de choques, possui 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, a expectativa de Benjamin vem 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”²¹⁴. A arte pré-histórica tematizava o homem e seu meio,

²¹¹ BENJAMIN, Walter, *op. cit.*, p. 193.

²¹² *Idem.*

²¹³ *Ibidem*, p. 194.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 173.

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 o bastante 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”²¹⁵. Não por acaso, Benjamin acredita que “fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das invarções humanas”²¹⁶ é a tarefa que dá ao cinema o seu sentido último. Benjamin articula uma interessante aproximação entre o dadaísmo e o cinema ao elencar argumentos em favor dessa tese. A ideia de um escândalo como consequência da experiência com a arte, usada quando o filósofo descreve a irreconciliação entre o espaço contemplativo da galeria e o público distraído do cinema, reaparece no sentido de atribuir àquele movimento de vanguarda uma ordem de manifestações intensamente calcadas na distração, capazes mesmo de fazer da obra de arte um evento extraordinário. “Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública”²¹⁷. A arte dadaísta bem poderia ser compreendida como um *tiro*, quase recuperando a qualidade tátil da arte na medida em que “atingia, pela agressão, o espectador”²¹⁸. Nesse sentido, 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).

A influência de Eisenstein em Glauber Rocha pode ser lembrada aqui. Türcke comenta a teoria benjaminiana dos choques observando que “Eisenstein foi o

²¹⁵ *Ibidem*, p. 174.

²¹⁶ *Idem*.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 191.

²¹⁸ *Idem*.

padrinho dessa situação com o seu princípio da montagem”²¹⁹. De fato, uma breve consulta ao *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 dois 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 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”²²⁰. Essa cadeia de estímulos pode ser entendida, então, como “o esquema geral daquela série de choques aos quais, numa determinada ordem, a platéia se expõe”²²¹.

O parentesco entre a teoria eisensteiniana do filme e a teoria dos choques de Benjamin, tão tributária de uma estética do cinema, torna-os uma referência comum para Glauber Rocha. Em 1967, ao discorrer sobre o cinema épico-didático, o diretor brasileiro escreve: “os cineastas independentes devem produzir filmes capazes de provocar no público um choque capaz de transformar sua educação moral e estética”²²². Tese semelhante é encontrada no comentário de Eisenstein ao 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)”²²³. São os estímulos e a montagem, bem como o seu estudo, que constituem para o autor russo a tarefa de uma arte cinematográfica revolucionária. TÜRCKE prossegue a sua interpretação de Benjamin:

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).

²¹⁹ TÜRCKE, Christoph. *A Sociedade Excitada*, p. 256.

²²⁰ EISENSTEIN, Sergei. *Método de Realização de...*, p. 199.

²²¹ *Ibidem*, p. 201.

²²² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 101.

²²³ *Ibidem*, p. 200.

As reticências de TÜRCKE deixam no ar o impasse gerado pela teoria benjaminiana, já que se trata de assumir que nenhum futuro *estético* poderia ser vislumbrado para a arte na iminência do século XX, tese por sinal alimentada por Arthur Danto, na medida que o filósofo norte-americano se opõe a Greenberg. Para Walter Benjamin, o ocaso da estética anuncia o desvanecimento da aura, a deposição da autenticidade pela reprodutibilidade técnica, cujo resultado é a transformação da arte em ação política. No comentário de TÜRCKE: “E 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.”²²⁴

Isso não significa atribuir a Benjamin uma expectativa revolucionária semelhante àquela que motivou Marx a provocar que as classes dominantes poderiam tremer à vontade frente ao prenúncio da revolução, já que os proletários “têm um mundo a ganhar”²²⁵, e nada “a perder a não ser as suas cadeias”²²⁶. Falta a Benjamin, seguramente, a ilusão de uma certeza quanto ao um 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”²²⁷. Por esse motivo, como insinuado nas reticências da citação anterior, TÜRCKE conclui que o insucesso dos choques na transformação da debilitada condição da arte em nova força política – o que o próprio Benjamin chamou de politização da arte – força os mesmos choques a atingirem a arte até sua aniquilação derradeira.

Estamos aqui, mais uma vez, diante de uma reflexão que questiona a atualidade de uma história da arte depois do grande embaraço do modernismo. E mais uma vez, importante observar, são as qualidades da imagem fotográfica e cinematográfica que aparecem como responsáveis por uma transformação significativa no curso da experiência humana com os objetos artísticos. Com Benjamin, ganha força a metáfora da imagem como um *projétil*, e do cinema como um aparelho que desfere golpes poderosos contra o espectador – assim como, vale dizer, contra a hipótese de uma progressão na história da arte.

²²⁴ TÜRCKE, Christoph, *op. cit.*, p. 259.

²²⁵ MARX; ENGELS. *Manifesto do Partido Comunista*, p. 47.

²²⁶ *Idem*.

²²⁷ TÜRCKE, Christoph, *op. cit.*, p. 259.

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 fílmicos também devem acabar com ela (TÜRCKE, 2010, p. 260).

O comentário de TÜRCKE sugere que os choques fílmicos podem ser lidos como o início do fim da história da arte e da arte, deslocando Benjamin para uma linha de pensamento menos otimista do que diriam os rótulos. TÜRCKE vai diretamente ao ponto, questionando a estratégia de *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* de padecer por conta de uma fragilidade argumentativa rara na obra de Benjamin. Se o saldo final da abordagem benjaminiana visa reforçar a ideia de que a formação de hábitos é uma alternativa para preparar a transformação social emancipatória, TÜRCKE levanta suspeitas já numa resposta ao exemplo benjaminiano da arquitetura, contestando a sua pertinência: “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”²²⁸.

O ponto central do contra-argumento é fazer notar que, mesmo sendo válida a proposição benjaminiana de que os distraídos podem formar hábitos, nada justifica acreditar que todas 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 distração”²²⁹. O hábito não seria mais que uma atenção acumulada que gerou condicionamento, podendo esquecer-se de si mesma.

²²⁸ *Ibidem*, p. 261.

²²⁹ *Idem*.

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 do sensorio na experiência com o filme. Mas tudo indica, para Türcke, que essa mudança não se dá de acordo com o que Benjamin acredita. Afinal, “como é possível ocorrer aquela absorção produtiva dos choques, se esses mesmos choques impossibilitam o estado de espírito necessário para que aconteça tal absorção?”²³⁰. Esperar que uma forma tranquila de percepção distraída venha 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

Tendo comparado as perspectivas de Benjamin e Türcke, cabe atualizar uma questão sobre a qual nos detivemos anteriormente: estaria o cinema, de alguma maneira, ligado ao tipo de configuração formal do 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 elementar e decisiva do que uma história da arte linear poderia conceber. Uma vez que o filme desponta 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 modernidade como 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 Benjamin e Türcke perceberam na câmera de filmar.

Em *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

²³⁰ *Ibidem*, p. 263.

a oposição barroca ao pendor classicista para a harmonia contemplativa como uma das principais características do gênero. Ela está presente nos textos literários, objetos da análise 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”²³¹. Nossas possibilidades fruitivas 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, coloca-se “sob o primado de três elementos fundamentais: o *lúdico*, a *ênfase visual* e o *persuasório*”²³². Pensamos que o cinema barroco de Glauber Rocha admite a validade destes três elementos, destacando-se a persuasão no contato entre a subjetividade do espectador e a forma do filme. Não por acaso, como veremos melhor ao tratarmos de *Terra em Transe*, a ideia eisensteiniana-benjaminiana do cinema como uma máquina de choques encontra uma formulação prática de efeitos duradouros neste filme de 1967, perenizada na intensificação dramática das obras até final da carreira do artista, mantendo aceso o princípio de uma montagem dialética-ideogramática, que extrai sua verdade da condensação dos opostos: “A sobreposição de lógicas em princípio

²³¹ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, p. 19.

²³² *Ibidem*, p. 22.

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”²³³. As estruturas das obras são “cobertas sem parar de realces líricos, de fragmentos documentais, de tonalidades barrocas, de alegorias delirantes”²³⁴, sem ressaltar “os esquemas que, de dentro, organizam a representação; prevalece a sucessão de choques”²³⁵.

Por ora, gostaríamos de trabalhar com a ideia de que a motivação política que fundamenta a compreensão glauberiana de uma 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 enquanto substitutas de uma arte autêntica nas sociedades ocidentais capitalistas do século XX. Não é 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 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 de que modo a sua crítica a Benjamin, no contexto do Cinema Novo da Alemanha, representa uma teorização desse conjunto de problemas algo correlata aos dilemas enfrentados, na mesma época, pelo diretor brasileiro. No texto de 1966, Adorno

²³³ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*, p. 195.

²³⁴ MICCICHÉ, Lino. *Notes por une étude sur le Cinema Novo et Glauber Rocha*, p. 23.

²³⁵ XAVIER, Ismail, *op. cit.*

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”²³⁶. O filósofo frankfurtiano se interessa por teorizar sobre as propriedades miméticas da imagem cinematográfica, de modo que a ênfase da crítica a Benjamin envolve diretamente o conceito de realismo no cinema, 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, uma vez que extraídos do próprio real.

Adorno desconfia dessa neutralização, chamando a 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 Benjamin”²³⁷. 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* havia sido descrito 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).

Trata-se de recuperar 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 que Lukács representou com muito vigor nas décadas de redação de *Transparência do Filme*.²³⁸ Não por acaso, lemos que “a natureza reacionária de toda teoria estética realista é hoje inseparável do caráter de mercadoria”²³⁹. Para Adorno, não haveria mesmo a possibilidade de o cinema servir a um projeto emancipatório, se

²³⁶ ADORNO, Theodor. *Transparencies on film*, p. 182.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ Adorno já havia manifestado essa discordância com contundência, em 1958, quando da publicação de *A Reconciliação Extorquida*.

²³⁹ ADORNO, Theodor, *op. cit.*

o realismo pertencesse a ele como uma natureza, determinada inevitavelmente pela técnica de registro do cinematógrafo. 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”²⁴⁰.

Adorno não propriamente contesta a ideia de que o filme possui uma vocação mimética. *Transparências do Filme* acrescenta uma ressalva importante a essa ideia. Por um lado, curiosamente, Adorno observa que caberia ao filme resolver a inadequação do cinema 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 TÜRCKE, relendo Benjamin, nos anos 2000. Por outro lado, o filme também precisaria evitar o papel documental, não no sentido do gênero documentário, mas no de possuir algum tipo de obrigação para constituir-se um canal direto para a realidade. Adorno pretendia, assim, 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”²⁴¹, 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 por conta própria de atribuir aos produtos que 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 é uma ilusão. As interferências subjetivas acontecem, sendo inclusive *melhor* 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

²⁴⁰ *Idem*.

²⁴¹ *Ibidem*, p. 182-3.

interpretar, a adicionar ingredientes subjetivos, é em si mesmo um ato subjetivo, sendo como um significante *a priori*²⁴². *Transparências do Filme* chega a revelar um discreto interesse de Adorno por diretores como o italiano Michelangelo Antonioni e o clássico Charles Chaplin – lembrando que o último também havia sido mencionado por Benjamin no texto paradigmático sobre a reprodutibilidade técnica. 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 rapidamente apreendida 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”²⁴³.

Poderíamos concluir 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

²⁴² *Ibidem*, p. 183.

²⁴³ *Idem*.

na apropriação de Adorno que estamos fazendo. 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 básica da *politique* lançada na *Cahiers du Cinéma*, segundo a qual a intencionalidade de um autor, no sentido forte, é indispensável para a expressividade do jovem cinema.

Ainda que não haja no texto de Adorno uma defesa explícita do princípio de autoria – talvez por puro desconhecimento da crítica francesa, lembrando do comentário de Kluge sobre as preferências do amigo –, é notória a coincidência entre a crítica de Adorno 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 *auteur* 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 *auteur* 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. Esse foi o caso, também, dos autores do Cinema Novo que Glauber Rocha considerou no surgimento de uma indústria diferente no Brasil. Uma “indústria de autores”, como vimos em citação anterior da *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*, que refletiria o nacionalismo característico da esquerda da época, em oposição ao universalismo do discurso pró-indústria cultural norte-americana²⁴⁴. 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 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,

²⁴⁴ Cf. ORTIZ RAMOS, 1983.

orientando o problema da produção cinematográfica para o da forma artística do cinema. Embora discorde da teoria dos choques de Benjamin, Adorno concorda com a tese de *A Obra de Arte na era de sua Reprodutibilidade Técnica* segundo a qual “a coletividade é inerente aos mais íntimos elementos do filme”²⁴⁵, 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”²⁴⁶. Tomar como sendo *nós* o *sujeito* constituído na experiência do cinema não seria um exagero, mas sim a explicação que indica, para Adorno, a forte copresença 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, melhor 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 deste *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”²⁴⁷. Diante das questões com que Glauber Rocha aprofundaria seu discurso estético nos anos 1970, chama a 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

²⁴⁵ ADORNO, Theodor. *Transparencias on film*, p. 183.

²⁴⁶ *Idem.*

²⁴⁷ *Idem.*

expressivas. A *Eztetyka do Sonho* pode ser lida, em 1971, como um diálogo com a frase acima de Adorno. Mas textos anteriores também podem ser lembrados. Para Glauber, 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. Demonstrando um otimismo exagerado, que todavia se justifica frente ao propósito de intervenção no processo político que relacionava os novos cineastas e o poder, Glauber escreve em 1963:

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 de uma psicologia no debate sobre o cinema emancipado vai ao encontro do barroquismo glauberiano, partindo da hipótese do realismo imagético, e é por isso que ele deve ser discutido primeiramente. Aquilo que, em Danto, abordamos como sendo a consumação da equivalência ótica na técnica de produção de imagens inaugurada pela fotografia, aparece em Adorno como sendo uma espécie de defasagem, cuja consequência é tornar incompleta toda tentativa 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 do 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”²⁴⁸.

Para mencionar um belo ensaio de Jacques Aumont, “o desejo de informe é coisa rara no cinema”²⁴⁹, uma vez que “o cinema narrativo, quase por definição, não

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 181.

²⁴⁹ AUMONT, Jaques. *O Olho Interminável*, p. 209.

conhece o informal; a matéria fílmica está sempre contida pela representação, ela nunca é autorizada a se exhibir sozinha”²⁵⁰. Isso significa, para Adorno, que “não é permitida construção absoluta: os elementos, todavia abstratos, sempre mantêm algo representacional: eles nunca são valores estéticos puros”²⁵¹. 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. A estética do filme é uma investigação imanente da própria sociedade.

Essa tese não é isenta de controvérsias. Teóricos realistas como Siegfried Kracauer, que 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, na 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 – confundida com a própria 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 Adorno havia identificado na constituição da identidade artística do cinema – ser um ofício e ser documental –, Kracauer não apenas chancelaria o valor do filme como documento, realizando assim o realismo, mas também proporia que as mais diferentes formatações do material – a realidade – seriam válidas apenas se obedientes à finalidade do cinema. 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

²⁵⁰ *Ibidem*, p. 208.

²⁵¹ ADORNO, Theodor, *op. cit.*, p. 182.

substantivo envolvimento do *medium* com o mundo visível (KRACAUER, 1997, p. 38-9).

Kracauer não encontrou resistência apenas de Adorno ao propor a interpretação fisicalista da realidade filmada como fundamento último de uma estética do cinema. 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”²⁵². 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 chama a atenção para 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 tinha levado Benjamin a enganar-se a respeito da teoria dos choques: é impossível anular a intervenção dos processos subjetivos. Dito de outro modo, o singular anti-formalismo de Kracauer acabaria dissimulando o formalismo de 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 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 que Adorno levanta, “a concepção de natureza que emerge em *Theory of Film* não é atrelada ao mundo natural”²⁵³, 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

²⁵² SCHLÜPMANN, Heide. *The Subject of Survival*, p. 115.

²⁵³ FORREST, Tara. *The Politics of Imagination*, p. 91.

com os quadros de referência – transformam nossa concepção e experiência do mundo”²⁵⁴. 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”²⁵⁵.

A respeito da origem tecnológica, 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. A radiodifusão 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 o contexto da reprodutibilidade técnica, que envolve o cinema completamente, como Benjamin já havia observado: “o cinema não tem um original que vem a ser reproduzido em massa: o produto de massa é a coisa mesma”²⁵⁶.

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 também ocorra em Glauber Rocha, na medida 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, essa ideia é reformulada por Glauber na adequação do discurso crítico ao *ethos* do Cinema Novo, e o realismo – no sentido de que fala Adorno – pode ser entendido como uma modulação do compromisso dos cineastas com uma

²⁵⁴ *Idem.*

²⁵⁵ ADORNO, Theodor. *Transparencies on film*, p. 180.

²⁵⁶ *Idem.*

representação da realidade brasileira que não cometesse os mesmos 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”²⁵⁷. Na *Teoria Estética*, Adorno levaria adiante essa premissa, no campo específico da filosofia da arte, avaliando, conforme descreve Vladimir Safatle, que “a arte não deveria mais procurar o absoluto da sua subtração integral ao fetiche”²⁵⁸, mas sim “repetir mimeticamente a realidade fetichizada”²⁵⁹, uma vez que, nas palavras do próprio Adorno, “embora se oponha à sociedade, [a arte] não é contudo capaz de obter um ponto de vista que lhe seja exterior; só consegue opor-se, ao identificar-se com aquilo contra que se insurge”²⁶⁰.

Não pretendemos explorar longamente essa problemática da filosofia adorniana, motivo de discussões sobre a arte contemporânea que não caberiam tratar aqui. Interessa-nos, com ela, atentar para que Adorno não admite a ocorrência de valores estéticos puros nas imagens fotográfica e cinematográfica, levando-nos a crer que a representação no cinema, mesmo quando questionada pelos cineastas, é inevitável. O leitor de *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*. Existiria, inclusive, algo de burlesco no uso geralmente indiscriminado desses 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”²⁶¹. Na medida que este uso convencional vem a ser a própria sedimentação de um *métier*, “a produção emancipada de filmes não deveria mais depender acriticamente da

²⁵⁷ ADORNO, Theodor. *Crítica de la cultura y sociedad*, p. 24.

²⁵⁸ SAFATLE, Vladimir. *Cinismo e Falência da Crítica*, p. 192.

²⁵⁹ *Idem*.

²⁶⁰ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, p. 154-5.

²⁶¹ ADORNO, Theodor. *Transparencias on film*, p. 184.

tecnologia (ou seja, do próprio equipamento profissional), em uma maneira de proceder que não carrega nada de uma *nova objetividade*²⁶².

A ideia de uma objetividade do filme (não aquela de Kracauer, evidentemente) fundamenta a proposta de Adorno a respeito da possibilidade de um cinema emancipado. Os filmes precisariam resolver os dilemas intrínsecos do realismo imagético e suas circunstâncias sociais. Por um lado, deveriam contar com a subjetividade forte de um sujeito criador que não está meramente de acordo com o *métier*. Por outro lado, precisariam de uma objetivação das próprias imagens que fazem circular entre o público, entendendo-as como signos de uma *escrita* que revela a subjetividade capaz de resistir ao assédio da ideologia. Adorno tem em mente 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 sendo fiel à ideia de que “a origem da arte moderna está na Rússia: Eisenstein, Meyerhold”²⁶³, 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*, sintetizados pelo diretor brasileiro, levaram 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”²⁶⁴. Se 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 poderia complementá-lo ao explicar que a força de Glauber “não consiste em

²⁶² *Idem*.

²⁶³ ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*, p. 275.

²⁶⁴ ROCHA, Glauber. *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”²⁶⁵. 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”²⁶⁶.

Sobretudo a partir dos anos 1970, como veremos em torno da análise da *Eztetyka do Sonho*, são bastante evidentes as interfaces 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 o propositor de uma estética do inconsciente, Raquel Gerber discorre sobre como o diretor concebia essa relação do autor de cinema com 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 particularmente se somado a hipóteses de pesquisa como a de 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”²⁶⁷. O texto a que Machado se refere, em que Adorno dialoga com Riegl, é o ensaio *O Barroco Abusado* [*Der Mißbrauchte Barock*], escrito pelo filósofo alemão em 1966, mesmo ano, portanto, de *Transparências do Filme*. São duas as possibilidades de inseri-lo no quadro conceitual aberto pela considerações anteriores sobre a indústria cultural. Primeiro,

²⁶⁵ SOUZA, Gilda de Mello e. *Terra em Transe*, p. 189.

²⁶⁶ ROCHA, Glauber, *op. cit.*

²⁶⁷ MACHADO JR., Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço de Terra em Transe*, p. 66.

trata-se de um trabalho em que Adorno questiona o uso corrente do termo barroco, apontando os estudos históricos de Wölfflin e 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”²⁶⁸. Ao mesmo tempo, no entanto, o texto acende uma discussão sobre o conceito de estilo – um dos conceitos estéticos mais importantes da *Dialética do Esclarecimento* – que, a nosso ver (e talvez a contrapelo de Adorno), 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”²⁶⁹. Na base dessa afirmação, há uma crítica ao estilo como um fenômeno estético burguês, refletido na necessidade, imposta pela própria indústria cultural, de catalogar e medir o talento dos indivíduos. Às exigências universais que a sociedade apresenta para a criatividade artística, os artistas respondem com a possibilidade de suas obras incorrerem na mera repetição ou despontarem como alguma coisa nova. No barroco, especificamente, o estilo seria a “infinita repetição na qual o teor artístico vai se extinguindo progressivamente”²⁷⁰, razão pela qual “a ideia do barroco enquanto ideologia não significa apenas sua apropriação contemporânea para fins de ostentação cultural”²⁷¹ – como interpretado antes – “mas lembra também o fato de que a arte barroca era produzida obedecendo a princípios de dominação política e religiosa bem determinados”²⁷².

Tese muito semelhante é sustentada por José Antonio Maravall em *La Cultura del Barroco*, chegando 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 Greenberg²⁷³ sobre o aparecimento do *kitsch* e o declínio da cultura popular produzida no ambiente camponês, provocados simultaneamente pelo aumento populacional que formou as

²⁶⁸ ADORNO, Theodor. *Un abuso del Barroco*, p. 351.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ DUARTE, Rodrigo. *Barroco*, p. 38.

²⁷¹ *Idem.*

²⁷² *Idem.*

²⁷³ Cf. GREENBERG, 1989.

grandes cidades europeias e lançou as bases da massificação no capitalismo industrial. Não seria o fato de não existirem rádio ou jornais na época analisada por Greenberg que impediria, para Maravall, a demonstração de que o início do *kitsch* já se encontra no século XVII, com a impulsão para o consumo do chamado *barroco vulgar*, um estilo coetâneo à arte barroca de boa qualidade, mas empobrecido pela tipificação e a estandarização.

O barroco, bem como a sociedade do século XX, já seria uma cultura massiva, e Maravall alerta para 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; mas há livros e teatro, por exemplo, e eles passaram por um processo de sistematização muito semelhante 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”²⁷⁴, já durante o convencionalizado barroco histórico de três séculos antes: “Os primeiros fenômenos da 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”²⁷⁵. O sentido político dessa transformação corresponde muito claramente aos argumentos da *Dialética do Esclarecimento* a respeito da indústria cultural, concentrando-se nas técnicas de manipulação usadas para que opiniões relevantes para a ordem social se tornassem massivamente aceitas:

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)

Evidentemente, estamos longe, aqui, da inversão ideológica do barroco no século XX, operada por Severo Sarduy e outros autores cujos propósitos em nada coincidem com imperativos de conservação das relações sociais vigentes. Todavia, a

²⁷⁴ MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*, p. 183.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 191-2.

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 adorniana 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 técnica das mesmas; o conceito de estilo [...] oferece um meio sucedâneo disso”²⁷⁶.

Por tecnologia, Adorno compreende a especificidade da obra, o seu pertencimento a um determinado universo ou *modo de fazer* – da palavra grega *téchné* –, cuja percepção pela crítica de arte permitiria o estabelecimento de critérios intrínsecos de enunciação e de qualidade, rompendo com a universalidade projetada pelo estilo. Nesse 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”²⁷⁷. Este procedimento evitaria o equivocado 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”²⁷⁸. À luz deste 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 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”²⁷⁹. Por essa via,

²⁷⁶ ADORNO, Theodor. *Un abuso del barroco*, p. 363.

²⁷⁷ *Ibidem*, p. 366.

²⁷⁸ DUARTE, Rodrigo, *op. cit.*, p. 39.

²⁷⁹ ADORNO, Theodor. *Un abuso del barroco*, p. 366.

Adorno cogita 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, 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 *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”²⁸⁰. 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 a partir da defesa adorniana do cinema moderno, de que arte emancipada e indústria cultural são separadas por uma tensão constitutiva.

Glauber Rocha se insere, aqui, como um artista que construiu sua expressão individual – 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 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

²⁸⁰ DUARTE, Rodrigo. *Barroco*, p. 40.

elementos para individuar a sua proposta nos anos 1960, contexto a que estamos sempre ligados neste debate²⁸¹.

²⁸¹ 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, 2004, p. 230). Acreditamos que o autor indica pontos interessantes de reflexão e análise que podem ser aproveitados em desdobramentos teóricos posteriores.

3. Os labirintos da representação

3.1. Impulsos e fracassos da totalização alegórica

Em *Origem do Drama Trágico Alemão* [*Ursprung des deutschen Trauerspiel*], Walter Benjamin ofereceu a sua maior contribuição ao estudo da “essencial modernidade do barroco”²⁸². 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 produzido 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 Perniola. Fundamental para situar bem o interesse por Benjamin, aqui, é a conexão que *Origem do Drama Trágico Alemão* estabelece entre o barroco e conceitos como os de história e, ainda mais importante, alegoria.

Diante de uma obra como a de Glauber Rocha, de forte caráter alegórico, o projeto benjaminiano demarca um universo de questões que se expandiu até rebater em análises como as do culturalista norte-americano Fredric Jameson, de repercussão maior na teoria literária, para quem o conceito de alegoria, como alegoria nacional, serviria para identificar estratégias de apreensão da política que floresceram particularmente nos discursos do Terceiro Mundo²⁸³, projetando-nos para além do exemplo de Glauber Rocha ou mesmo do Cinema Novo brasileiro. Seguindo uma linha diversa da que Jameson preconiza, acreditamos que a melhor via de entrada no debate sobre a alegoria barroca, de Benjamin a Glauber Rocha, se dá de fato pela distinção tensa 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”²⁸⁴, já que pela primeira vez “o homem se subtrai ao costume do canônico (garantido pela ordem cósmica e pela

²⁸² SNYDER, Jon. *A Estética do Barroco*, p. 29.

²⁸³ Cf. JAMESON, 1986.

²⁸⁴ ECO, Umberto. *A Obra Aberta*, p. 79.

estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede atos de invenção”²⁸⁵.

Em face de teorias como a do neobarroco latino-americano de Severo Sarduy, a experiência social da colônia que ingressa na modernidade é, como visto, a condição histórica para o aparecimento do barroquismo de Glauber Rocha como expressão de uma imaginação criadora. Na condição de epistemologia e estilo, tal como Sarduy o compreende, 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”²⁸⁶. Nesse sentido, com atenção ao núcleo dos argumentos de Benjamin, concordamos com o teórico literário Jon R. Snyder, autor de um inspirado ensaio sobre a estética do barroco e sua atualidade, para quem

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).

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*. Se 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, Adorno ou Benjamin oferecem uma fundamentação filosófica que sustenta a dissociação entre, de um lado, o desejo clássico de uma arte harmônica, linear e transparente e, de outro, a

²⁸⁵ *Idem*.

²⁸⁶ RUSSO, Vincenzo. *Uma Dodra (neo)Barroca*, p. 64-5.

propensão moderna a liberar a experiência estética desses valores e legitimar outras relações entre a arte e a subjetividade.

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 (SNYDER, 2005, p. 29).

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”²⁸⁷, haja vista que o “o acto mental engenhoso, que se cristaliza na agudeza ou no conceito, não tem comparação na Natureza e portanto já não precisa de a imitar”²⁸⁸. O livro de 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 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, sim, 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 séc. 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 sócio-artistas, marcada pela dissolução da experiência,

²⁸⁷ SNYDER, Jon, *op. cit.*, p. 99.

²⁸⁸ *Idem.*

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”²⁸⁹. 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 objeto da crítica de 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, ele teria se tornado um conceito “posto a serviço da eufemização da impotência filosófica que, por falta de têmpera dialética, perde de vista o conteúdo da análise formal e deixa cair a forma quando pratica uma estética dos conteúdos”²⁹⁰. Baseando-se largamente nos estudos de simbologia de Friedrich Creuze, Benjamin constrói a sua própria versão da diferença entre símbolo e alegoria, remetendo-nos a uma carta de Joseph Görres ao primeiro. Certa de duvidar da hipótese de que o símbolo tem uma consistência ontológica própria, a carta contesta a função significativa que se atribuía à alegoria.

Se o símbolo demonstra antes de tudo uma 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. Uma paisagem é a metáfora esclarecedora de Görres: 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. Corroborando a posição de Görres, Benjamin observa 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

²⁸⁹ MURICY, Katia. *Alegorias da Dialética*, p. 159.

²⁹⁰ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 170.

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 propriamente gera um significado, mas o apresenta deslocando-o da expressividade. Cabe à alegoria trazer à tona as possibilidades de significação, de modo que, ao fazê-lo, emerge finalmente como uma forma de expressão. Símbolo e alegoria podem ser compreendidas e diferenciadas tomando-se a categoria do tempo como medida. Se o primeiro é uma transfiguração inadequada da decadência, porque pretende harmonizá-la, a segunda nos conduz ao encontro da história como “paisagem primordial petrificada”²⁹¹.

A alegoria realiza, assim, uma crítica do encerramento da história como narrativa positivadora, denunciando a ideia de progresso que subjaz aos acontecimentos na perspectiva dos vencedores. Evidentemente, Benjamin discorda das teleologias hegelianas ou cristãs, 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. Experiências sempre incompletas, finitas e fraturadas, assim como a nossa própria experiência na contemporaneidade. O presente do homem moderno, afinal, é uma espécie de incompletude em marcha, possivelmente no mesmo sentido em que Manuel e Rosa não completam sua trajetória do sertão ao mar, na cena final de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*.

“No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, ruína. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino”²⁹². Nada é mais estranho à alegoria, para Benjamin, que a intuição do verdadeiro, proposta pelo símbolo romântico na harmonização do homem com a natureza. Essa harmonia só poderia ser a regressão mítica que alimenta a narrativa dos vencedores, e contra ela a

²⁹¹ *Idem*.

²⁹² *Ibidem*, p. 187.

modernidade estabelece uma relação diferente entre os homem 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 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 antecipou-se a fim de arruiná-la.

Não é propriamente a beleza clássica, portanto, mas a dor e a violência que são imanentes no objeto da expressão alegórica para Benjamin, compondo a imagem petrificada e primordial que a estética do barroco privilegia. Nesse passo, podemos perceber a força da visualidade barroca, como um modo de ser da significação, que acompanha o próprio modo de ser do homem moderno. Inclusive a escrita visual dos barrocos é explicada pela concepção benjaminiana da oposição ao classicismo, assinalando a prevaência da visualidade no estilo:

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).

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 soma guiada pela perfeição do absoluto. O barroco, por sua vez, valoriza o dinamismo e a contingência, ancorando-se em uma abertura extrema que admite 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 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 na imagem de uma caveira que Benjamin usa como ilustração:

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 Benjamin no 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, demonstrando 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”²⁹³. Caberia localizar no campo da crítica, com suas posições ideológicas demarcadas pelo ritmo de florescimento das práticas artísticas – 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 em Glauber Rocha que “o surrealismo para os povos latino-americanos é o tropicalismo”²⁹⁴, e o diretor brasileiro aproxima Eisenstein e Brecht para a postulação de seu cinema épico-didático. De fato, o teórico literário Angus Fletcher observa que técnicas antirrealistas muito usadas por Eisenstein se assemelham à utilização da justaposição alegórica pela vanguarda surrealista. “A arte surrealista é surreal precisamente porque suas imagens são todas isoladas”²⁹⁵, o que

²⁹³ XAVIER, Ismail. *A Alegoria Histórica*, p. 358.

²⁹⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 153.

²⁹⁵ FLETCHER, Angus. *Allegory*, p. 100.

manifesta, para o autor, a tendência alegórica a condensar o significado por meio da autonomia do signo. Ao comentar 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 –, Fletcher conclui de modo a endossar a inclinação de Glauber a reconhecer em certo surrealismo tropicalista aquela expressividade que 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”²⁹⁶.

Se retomamos em Eisenstein a matriz de um cinema nomeado corretamente de vanguardista, ou pelo menos de um cinema que se contrapõe ao modelo clássico tornando-se referência para Glauber Rocha, 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 empregados nessa problemática:

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 observar a importância do gênero melodramático no filme da indústria cultural como sustentáculo de uma moralidade harmonizadora de conflitos²⁹⁷. Se a alegoria no cinema moderno pode comportar a insegurança e o improvisado, o ilusionismo do modelo hollywoodiano realiza-se segundo um austero

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 101.

²⁹⁷ Cf. XAVIER, 2003, p. 85-125.

mecanismo de controle e satisfação de expectativas convencionadas no pacto com o espectador médio, oferecendo conforto, e não estranhamento.

3.2. A agudeza de *Terra em Transe*: repetições e labirinto

A doutrina benjaminiana da alegoria indica o classicismo do cinema como o conceito contra o qual as práticas de alegorização da arte moderna riscam as suas linhas de fugas, abdicando da linearidade histórica. Mesmo a distinção entre um cinema moderno e um cinema de vanguarda pode ser rearticulada sob o referencial benjaminiano. “O modernismo entrou para a esfera cinematográfica pela primeira vez após a Primeira Guerra Mundial”²⁹⁸, 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”²⁹⁹.

Já no contexto do cinema narrativo-dramático, quando se trata menos da ruptura vanguardista e mais de uma liberação do tipo de assimilação do ilusionismo que a indústria cultural geralmente promove, vale a constatação de que “a articulação de preocupações políticas com a empreitada modernista encontrou uma manifestação privilegiada nos anos 1960”³⁰⁰. O pano de fundo desse cruzamento entre o estético e o político, na atividade dos cineastas, explica 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”³⁰¹, dois nomes aos quais seguramente podemos acrescentar o de Glauber Rocha.

De fato, “o estilo alegórico está entre as características mais comentadas da obra de Glauber”³⁰². O projeto de um cinema ideogramático-tropicalista, sobre o qual Glauber especula em seus escritos sobre o assunto entre o final dos anos 1960 e o

²⁹⁸ XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 359.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ *Idem.*

³⁰¹ *Idem.*

³⁰² MACHADO JR., Rubens. *La Dialéctica Febril de las Repeticiones*, p. 183.

começo dos 1970, é uma consequência direta da própria influência que *Terra em Transe* exerceu na cultura brasileira. O filme de 1967 foi rapidamente identificado como um impulso para a origem da Tropicália, e confirmado não apenas pela historiografia dedicada ao Brasil dos anos 1970, como também por seus principais membros, ao exemplo de Caetano Veloso, que lhe dedicou um capítulo inteiro de suas memórias *Verdade Tropical*: “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*”³⁰³. Essa contextualização é importante para captar a dimensão do procedimento alegórico no intercâmbio entre o Cinema Novo e o Tropicalismo, firmando, se não um parentesco, pelo menos um ponto de contato entre o drama trágico estudado por Benjamin e esse período da cultura brasileira³⁰⁴:

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 (MACHADO JR., 2012, p. 183).

Como aponta Celso Favaretto em seu estudo sobre a Tropicália, cujas interessantes análises das canções tropicalistas podem ser apropriadas perfeitamente ao estudo de *Terra em Transe*, “a figuração alegórica não homogeneiza a disparidade pois tende ao centrífugo, à totalidade apenas sugerida”³⁰⁵. A ambiguidade das imagens alegóricas – filmadas pelos cinemanovistas ou musicadas pelos tropicalistas – implicam uma forma de figuração que ao mesmo tempo desloca e condensa, estabelecendo uma relação entre o sentido explícito e o sentido figurado que não se firma a não ser de modo variável: “tanto pode desaparecer o primeiro, como os dois podem unir-se”³⁰⁶. Nas pegadas de Walter Benjamin, Favaretto certifica que o

³⁰³ VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*, p. 99.

³⁰⁴ Charles Perrone (1997) escreveu uma interessante análise sobre o barroquismo de Caetano Veloso, em alguns pontos complementar à leitura de Glauber Rocha que empreendemos aqui.

³⁰⁵ FAVARETTO, Celso. *Tropicália*, p. 87.

³⁰⁶ *Idem*.

Tropicalismo “é desmistificador: expulsando o todo-Brasil, gera o ‘vazio’, um campo investido pelas pulsões. O desejo, passando pelos fragmentos, desterritorializa os investimentos regrados”³⁰⁷. Por esse motivo, não se trata propriamente de uma representação da representação, tal como operaria um discurso autorreferencial que, embora presente no cinema moderno – em Godard, por exemplo – não se confunde com a reduplicação própria da alegoria: “Esvaziadas de seu conteúdo representativo, as imagens tornam-se formas cuja significação nasce do tráfego que as governa”³⁰⁸.

Por esse motivo, a relação obscurecida entre a parte e o todo, no discurso de Glauber, não deve ser entendida como abdicação do sentido, mas sim, de acordo com a estética barroca, como uma ativação da inteligência excitada pelos detalhes que estabelecem a unidade da obra na condição de um complexo de fragmentos, ao mesmo tempo esvaziados e conjuntivos, cuja particular beleza depende do “vaguear livre do engenho, produtor de intuições imediatas e vivas”³⁰⁹. Por esse motivo, sobre uma das repetições formais de *Terra em Transe* – a dos espaços em que os conflitos políticos se misturam ao carnaval e ao sofrimento das reminiscências de Paulo Martins – Robert Stam escreve: “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”³¹⁰.

Essa geometria efetivamente ocorre, e não somente em *Terra em Transe* – há movimentos circulares constantes em *Deus e o Diabo*, para não falar na geometrização do espaço no tabuleiro de xadrez de *O Pátio*, ou a dança violenta dos cavaleiros de *Cabezas Cortadas*, preparando-se para o ataque etc. –, uma vez que a *mise-en-scène* labiríntica de Glauber tanto mais se afasta do realismo dramático quanto mais aprofunda a resolução de polaridades e antagonismos, alegorizando o teatro épico apreendido de Brecht. Sobre *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

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 88.

³⁰⁸ *Idem*.

³⁰⁹ SNYDER, Jon. *A Estética do Barroco*, p. 51.

³¹⁰ STAM, Robert. *O Espetáculo Interrompido*, p. 166.

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”³¹¹. Chama a atenção na análise de Machado 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”³¹², uma geometria que, sem dúvida, dialoga com o comentário de Robert Stam sobre a *mise-en-scène*. Para efetuar-la, 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 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 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”³¹³.

Gostaríamos de discorrer um pouco mais sobre estes elementos barrocos de *Terra em Transe* a partir daquele que talvez tenha sido o teórico contemporâneo do conceito que melhor conseguiu sistematizar as contribuições oriundas do pensamento comumente nomeado de pós-moderno a uma metodologia de análise dos produtos culturais de caráter formalista, desenvolvendo o projeto de Severo Sarduy, do ponto de vista do método e do reconhecimento da ideia de um *neobarroco*, sem descuidar da dimensão sociológica implicada na hipótese deste aparente retorno no último século. Omar Calabrese, autor de *A Idade Neobarroca*, é

³¹¹ MACHADO JR., Rubens. *La Dialéctica Febril de las Repeticiones*, p. 182.

³¹² *Ibidem*, p. 185.

³¹³ GRACIÁN, Baltasar. *Agudeza y Arte de Ingenio*, p. 335.

o semioticista italiano que empreendeu esse projeto, definindo-o como a “pesquisa de um caráter de época substancialmente estético”³¹⁴, dedicada não somente a “descrever as formas, como também a compreender quais os tipos de julgamento de valores que elas provocam na sociedade”³¹⁵.

Particularmente interessado em analisar casos bem sucedidos no mercado massivo de produtos culturais – o que inclui o cinema –, Calabrese contesta já de partida a insegurança do conceito de pós-modernidade quando aplicado na identificação dos traços comuns a esse produtos, substituindo a etiqueta do pós-moderno pela tese “de que muitos importantes fenômenos de cultura do nosso tempo são marcas de uma ‘forma’ interna específica que pode trazer à mente o barroco”³¹⁶. Em que pese a possibilidade de que este conceito – ou do neologismo neobarroco – também se converter indevidamente em um *slogan*, a ideia deve ser lida com a advertência de que “a referência ao barroco funciona por analogia”³¹⁷, o que “não significa realmente que a hipótese seja a de uma ‘retomada’ daquele período”³¹⁸. Não é que os fenômenos pós-modernos devam receber automaticamente a alcunha de neobarrocos. Inclusive, não haveria qualquer necessidade de coincidência entre os objetos denominados com os dois conceitos pelas teorias. O emprego do termo neobarroco, todavia, permite exprimir “de maneira recapitulativa os conteúdos concretos” que particularizam tais objetos no cenário da produção cultural do final do século XX – o livro de Calabrese foi publicado em 1987.

No sentido em que o conceito de barroco é esculpido em *A Idade Neobarroca*, podemos admitir que qualquer época da civilização é passível de abrigar a sua ocorrência, de modo que Calabrese se isere no segmento interpretativo que está, de alguma maneira, representado por autores rigorosamente díspares como d’Ors ou Sarduy. Entretanto, a particularidade de Calabrese em relação ao crítico catalão ou o escritor cubano é determinada segundo o princípio de que “barroco e clássico já não seriam categorias do espírito, mas sim categorias da forma (da expressão ou do conteúdo)”³¹⁹. Trata-se de partir do pressuposto de que *qualquer* fenômeno pode ser

³¹⁴ CALABRESE, Omar. *A Idade Neobarroca*, p. 23.

³¹⁵ *Idem*.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 27.

³¹⁷ *Idem*.

³¹⁸ *Idem*.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 28.

clássico ou barroco desde que manifestem *formas* correspondentes a essas duas constantes, sem excluir “o fato de as manifestações de cada momento histórico isolado manterem a sua especificidade e diferenças como casos singulares”³²⁰. Nesse ponto, Calabrese retoma o formalismo de Wölfflin em *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, quando o autor propõe 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”³²¹.

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. Se o historiador suíço – especialmente neste livro de maturidade – concebe que o classicismo e o barroco são artes completamente diversas, como mencionado anteriormente, Calabrese assume o formalismo wölffliniano especialmente para chancelar que, a despeito dessa condição antitética, “clássico e barroco são conjuntos de escolhas categoriais que podem encontrar-se, embora com resultados individuais diversos, em toda a história da arte”. Que o barroco seja, deste modo, uma possibilidade permanente, não significa, porém, que Calabrese assuma todas as consequências da argumentação de Wölfflin. A mais importante alteração que a semiótica do barroco calabresiana propõe a partir dos fundamentos wölfflianianos se dá na 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.

Parece certo, para Calabrese, que Wölfflin deve ser 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 etc. Nesse sentido, Luciano Anceschi teria constatado corretamente o quão problemáticas são noções como as duas matrizes de Wölfflin, na medida que elas “encontram sua fundamentação em um constante processo de abstração da cultura pelo desenvolvimento histórico,

³²⁰ *Idem.*

³²¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*, p. 17.

destacando aspectos típicos da arte e do gosto”³²². O problema não estaria em destacar tais aspectos, mas na arriscada relação com a história da arte que a perspectiva progressista exige quando se presta a destacá-los. (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.) 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”³²³.

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 (CALABRESE, 1999, p. 33).

Sarduy não teria desprezado essa acepção, e tampouco Calabrese pretende fazê-lo, levando adiante a ideia anceschiana 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”³²⁴. Proposição correta, do ponto de vista do semiótico italiano, mas também ela não unívoca, de maneira que Calabrese opta por “uma proposta tão coerente como ela”³²⁵, 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”³²⁶. É 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, que Calabrese propõe as suas

³²² ANCESCHI, Luciano. *La Idea del Barroco*, p. 36.

³²³ CALABRESE, Omar, *op. cit.*, p. 32.

³²⁴ ANCESCHI, Luciano, *op. cit.*, p. 36.

³²⁵ CALABRESE, Omar, *op. cit.*, p. 33.

³²⁶ *Ibidem*, p. 33-4.

nove categorias analíticas: ritmo/repetição, limite/excesso, desordem/caos, nó/labirinto etc.

Não pretendemos empreender aqui uma discussão crítica das categorias propostas por Calabrese, mas sim nos apropriarmos de pelo menos dois destes pares a fim de pensar a geometria da encenação glauberiana, tal como notada em Machado Jr. por suas ambiguidades, e em Stam por seu antirrealismo dramático. Se “somente a experiência de fazer filme pode colocar o cineasta num angustiante labirinto de dúvidas”³²⁷, como escrevia Glauber ainda em 1961, parece-nos que o barroquismo de *Terra em Transe* potencializa essa experiência para consumir, em um grau máximo, uma *mise-en-scène* labiríntica que, apreendida desde a forma da obra, ilustra o conceito de neobarroco calabresiano.

A prática da agudeza enquanto inteligência e perspicácia para apreender uma beleza confusa atesta que “o labirinto é apenas uma das muitas figuras do caos, entendido como complexidade, cuja ordem existe, mas é complicada ou oculta”³²⁸. É essa ordem que se torna objeto de busca no *flashback* pelo qual Paulo Martins passa em revista a sua vida como militante e poeta, atravessando a memória do espectador sem permitir que “o sentido da coerência” se revele, senão ao custo de uma angustiante penetração nas sinuosidades dos espaços e movimentos do filme. Podemos interpretar o nó e o labirinto, assim, como metáforas do alegorismo glauberiano:

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).

Continua-se a perseguir a totalidade, mas o caminho é repleto de oscilações que despertam problemas singulares avessos à totalização, reinscrevendo o perseguidor no particular, como que suspendendo a totalidade e dificultando o seu

³²⁷ ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, p. 46.

³²⁸ CALABRESE, Omar, *op. cit.*, p. 145.

acesso. Protelando a clareza e instigando 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”³²⁹. A *mise-en-scène* labiríntica de Glauber, desse modo, complementa a ocorrência de outro par de conceitos que Calabrese aponta como pertinente ao neobarroco contemporâneo, e que Machado Jr. já havia definido como simetrias virtuais e problemáticas que, determinando o lugar e o movimento dos personagens no espaço, geram “um espaço de ambiguidade, mas de uma ambiguidade que permite o movimento dialético”³³⁰. Trata-se do par ritmo/repetição: ritmo, que Glauber considera o amor e a política do cineasta³³¹, manifestas no filme, e repetição, que Calabrese concebe como

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 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”³³². 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. O *flashback* de Paulo Martins é o mote para que a sua trajetória seja lembrada em dois espaços opostos, Eldorado e Alecrim, que o enredo do filme encarrega-se 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

³²⁹ CALABRESE, Omar, *op. cit.*, p. 154.

³³⁰ MACHADO JR., Rubens, *op.cit.*, p. 182.

³³¹ Cf. ROCHA, 1966, p. 50.

³³² MACHADO JR., Rubens. *Estudo sobre a Organização do Espaço em Terra em Transe*, p. 75.

cidade e o futuro garantido por sua influência política 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, até o ponto em que ela diz, em uma marcante cena 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, em nome da qual seus sinceros sentimentos de afeição ao povo são traídos pela necessidade de repressão aos insatisfeitos. Mais que isso, o personagem se rende ao apelo de Sara – militante com quem se relaciona afetivamente, antagonista de Sílvia, sua primeira amante de Eldorado – e integra-se à campanha de Vieira para presidente. Nesse passo, “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”³³³. 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 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 um sentido, contaminando o espectador com a densa melancolia de sua narrativa adornada de poesia.

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).

³³³ MACHADO JR., Rubens, *La Dialéctica Febril de las Repeticiones*, p. 185.

Se o filme clássico instituiu a trama básica do cinema narrativo como o encadeamento de ações a partir de uma “estrutura causal dupla”³³⁴, com “uma envolvendo o romance heterossexual, e a outra envolvendo alguma esfera diferente – o trabalho, a guerra, a missão ou busca”³³⁵, *Terra em Transe* duplica essas linhas e imerge Paulo Martins em uma trama que, longe de forjar um desfecho que pacifique a ação e encerre os problemas da narrativa, circula em torno do vazio alegórico, emoldurando a experiência do personagem em um demorado padecimento. Gostaríamos de salientar a ideia de que, nessa gravitação inconclusa, Paulo está sempre em torno de um ‘líder’. A palavra surge várias vezes no filme, e tanto 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* de retro que mostram Diaz e Vieira em momentos diferentes no filme, como uma repetição que surpreende o espectador ao fazer equivalerem-se os dois personagens, não em seus pronunciamentos políticos, e sim pela maneira como o discurso da obra os aborda, mantendo coerência com a decepção de Paulo Martins em relação à liderança de ambos.³³⁶

Entre as várias possibilidades de recorte do filme, em diálogo com essa análise, consideremos a cena em que Paulo, reencontrando Diaz após tê-lo traído, é associado à imagem de seu ex-mentor pela *mise-en-scène* labiríntica que, ao mesmo tempo, conecta os espaços correspondentes aos líderes conservador e de esquerda (sequência 32). Essa cena nos parece um ótimo exemplo do que estamos tratando sobre as formas barroca, do labirinto e da repetição. Trata-se da ocasião em que Paulo vai ao encontro de Diaz em seu palácio, consumido por compunções, logo após dirigir uma peça publicitária explosiva contra o senador. Aos olhos de Diaz, cuja perplexidade e obsessão é representada com grande brilho por Paulo Autran, nada justificaria que Paulo Martins tivesse favorecido os seus compromissos com Vieira em detrimento da amizade. Este violento encontro que leva os personagens a uma luta corporal pode ser interpretado tanto pela via da repetição barroca, que identifica os opostos, como

³³⁴ BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*, p. 19.

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ Cf. MACHADO JR., 1997, p. 26 *et seq.*

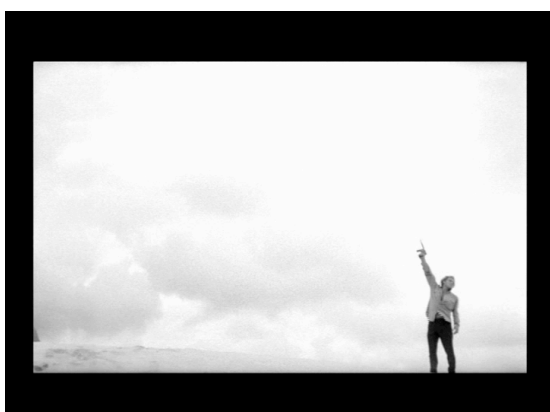
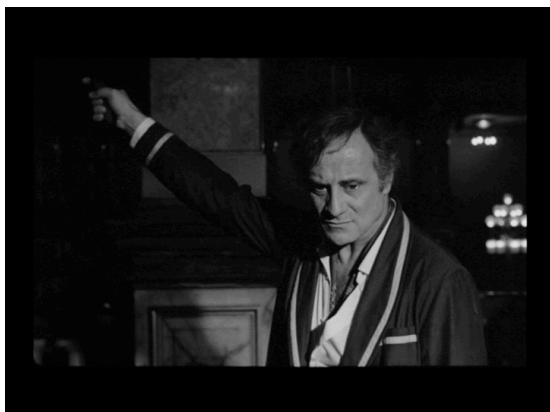
pela via da estrutura labiríntica em que “a repetição vem sempre acompanhada de uma diferença”³³⁷ – valendo essa regra também para os espectadores do filme.

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 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, já 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 febril, uma vez que funciona como âncora do *flashback*, situando-se no tempo presente da narrativa. Não por acaso, terminada a lembrança 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), “tudo parece convergir na alusão a atributos diferenciadores dos personagens que, não obstante, mantêm algo parecido”³³⁸.

³³⁷ MACHADO JR., Rubens. *La Dialéctica Febril de las Repeticiones*, p. 187.

³³⁸ *Ibidem*, p. 186.



Imagens 12 a 17

As repetições de gestos, com os braços estendidos e as armas em punho, identificam Diaz 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 Diaz e Paulo, reforçando o jogo de identificações e constituindo os espaços labirínticos do filme.

Sem dúvida, “falar de tais atributos dos personagens significa forçosamente falar dos atributos de suas perspectivas políticas”³³⁹. A diferença que acompanha a repetição dos gestos e leva adiante a narrativa, inclusive no sentido de sua discussão política, pode ser 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 inteiramente o espaço ocupado por seu tronco. Se temos a impressão de que Diaz está chorando, a cena seguinte vem confirmá-la de maneira abrupta e muito significativa: o corte apresenta Paulo Martins, filmado a uma mesma distância da câmera, de maneira que a substituição de um plano pelo outro estabelece uma correspondência direta entre o seu corpo e o de Diaz.

Embora essa nova cena se passe em um ambiente festivo – o comício da campanha de Vieira para presidente –, Paulo está reclinado, de pé, em meio a uma multidão de militantes, apoiadores e seguidores do candidato. Por alguns segundos, ele chora angustiadamente. Tão logo o impacto dessa conexão entre as cenas do palácio e a do comício pode ser apreendida pelo espectador, Paulo mascara-se de alegria e se integra finalmente à cena.

“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”³⁴⁰, conclui Ismail Xavier na consagrada análise de *Terra em Transe* publicada 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* da sua particularíssima versão do neobarroco latino-americano. O saldo político da contenda do intelectual militante é o da ausência de uma revolução possível, ainda que o seu ideal tenha permanecido em Glauber Rocha até os últimos momentos (mais no discurso que nas obras artísticas). Concordamos com Lúcia Nagib: “*Terra em Transe*, feito após o golpe militar de 1964, no qual se especula sobre os erros que

³³⁹ *Idem*.

³⁴⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 63.

levaram ao fracasso do projeto revolucionário no Brasil, é um filme pós-utópico”³⁴¹. E é justamente por inscrever-se na história da cultura brasileira com este espírito que o filme “lança sobre os formuladores do mito edênico brasileiro a responsabilidade por seu fracasso”³⁴².

Retomaremos mais ao final deste trabalho a interessante discussão que Nagib desenvolve a partir da consideração de *Terra em Transe* como uma matriz antiutópica para o 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. “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”.³⁴³ 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 na rota de um cinema cada vez mais contundente, 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 um rede de sutilezas complexas que vinculam a subjetividade do artista e a do espectador, sempre em torno de uma mesma ordem possível de significados que lhe dizem respeito (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 se firma em uma incômoda ambiguidade que reflete os impasses gerados pelas transformações do país, saindo da rápida e combatida fase democrática e aportando em um estado ditatorial que contradizia violentamente as expectativas 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

³⁴¹ NAGIB, Lúcia. *A utopia no cinema brasileiro*, p. 39 et seq.

³⁴² *Idem*.

³⁴³ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 182.

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 lumpenzinato, 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 aflição festiva 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”³⁴⁴.

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, e este é mais difícil de manipular’, diz o protagonista em um dos momentos de maior turbulência de sua odisséia 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 bastante evidência: encontrar os homens, e entre os homens reconhecer um líder. Talvez - e essa é mesmo apenas 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 numa reflexão sobre o fenômeno do populismo.

³⁴⁴ SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e outros Estudos*, p. 65.

Embora a leitura sociológica do autor não contemple propriamente a dimensão estética do problema, optando antes por uma hipotética e 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”³⁴⁵, 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”³⁴⁶. Por mais que a ideia de explorar o povo, na frase acima, corra o risco de protocolar uma leitura empobrecida, por exemplo, de *Terra em Transe* – afinal, as ocasiões em que Paulo Martins se indispõe contra o povo não deixam de provocar uma ruidosa má consciência no personagem –, não seria propriamente este o problema da leitura de Manieri, mas sim a indiferença com que ele trata a evidente problematização dos discursos utópicos no cinema glauberiano, tendo no filme de 1967 o caso mais gritante. Ao mesmo tempo, o autor não observa suficientemente que “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”³⁴⁷.

Assim, a percepção de que Glauber Rocha se dirige constantemente a um futuro líder pode dar a entender que a sua obra não consegue manter distância crítica de uma forma de utopismo que, na verdade, é um dos seus principais temas, e dificilmente poderia ser dissociado, inclusive, do tema da liderança. Não é a esperança e o futuro que comparecem no espírito da experiência proposta por Glauber 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, como foi ingênua a crença de Paulo em

³⁴⁵ MANIERI, Dagmar. *Populismo e o cinema de Glauber Rocha*, p. 120.

³⁴⁶ *Idem*.

³⁴⁷ VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Rocha Pátria Livre*, p. 164.

Vieira – que a de enfrentar a complexidade do que já existe. Se o primeiro procura o caminho para chegar ao futuro, o segundo está às voltas com o labirinto barroco que sequer autoriza a convicção de que há uma saída – de modo que encontrá-la 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 vaia e apedreja, e eu fiz para o povo”³⁴⁸. Que este cansaço se verifique na relação contraditória dos intelectuais com o poder nos anos 1960, intensificando-se depois do golpe³⁴⁹, 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?”³⁵⁰, pergunta-se Glauber, um ano depois de *Terra em Transe*. Ele mesmo dá a resposta: “O espectador condicionado impõe uma ditadura artística *a priori* ao filme nacional”³⁵¹. Ao Cinema Novo caberia “conquistar o público sem usar as formas americanas”³⁵², 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”³⁵³.

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)

³⁴⁸ ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, p. 269.

³⁴⁹ Cf. RIDENTI, 2000.

³⁵⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 130.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 128.

³⁵² *Ibidem*, p. 130.

³⁵³ *Ibidem*, 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”³⁵⁴. A esse propósito, Favaretto adverte que o Cinema Novo, assim como o Tropicalismo, é melhor compreendido “pelo imperativo de falar do país”³⁵⁵, motivo pelo qual “não havia interesse pelo experimentalismo, e sim pelo estabelecimento de uma linguagem adequada à conscientização do público”³⁵⁶. 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”³⁵⁷ que o saber seiscentista conheceu muito bem. A presentificação da experiência é um aprimoramento desenganado da utopia, que, para além de visões doutrinárias do mundo³⁵⁸, 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”³⁵⁹.

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 redentores utópicos, revelando-se em sua maioria incapazes de promover transformações sociais por meio de convicções ideológicas totalizadoras da realidade. Não por acaso, os que possuem a habilidade de intervir no universo diegético dos filmes glauberianos são heróis mitológicos imaginados por Glauber 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

³⁵⁴ *Idem*.

³⁵⁵ FAVARETTO, Celso, *op. cit.*, p. 13.

³⁵⁶ *Idem*.

³⁵⁷ PERNIOLA, *Enigmas*, p. 149.

³⁵⁸ 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-Tse 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, 1986, p. 92), responde, por exemplo, em entrevista a Jacy Cardoso na *Folha de São Paulo* de 30 de julho de 1978.

³⁵⁹ PERNIOLA, Mario, *op. cit.*, p. 149.

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 conflitiva rede de polaridades tecida pelos filmes, a imagem de Paulo Martins, ‘sozinho’ e enganadamente crédulo na promessa de uma emancipação coletiva pela via da racionalidade é um desfecho muito significativo para a assimilação *mística* do marxismo e do humanismo por Glauber, segundo as suas próprias declarações. Se da representação materialista do homem em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, cercada pelo misticismo, depreendemos uma improvável esperança, *Terra em Transe* se fundamenta em uma concepção barroca de homem, cuja psicologia Perniola interpreta com base nas pesquisa de Maravall:

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 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”³⁶⁰, completa Glauber sobre a revolução cinematográfica que os autores de cinema teriam condições de fazer. Por esse caminho, o moderno cinema brasileiro pode ser 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 defendido por Bazin e praticados por mestres do Neorrealismo. Aqui entram em questão as características formais dos filmes, mas também o comportamento mental dos espectadores na experiência do cinema, que de Benjamin a TÜRCKE passou também pela grande recusa da representação no cinema de esquerda dos anos 1960/70, cuja formulação por Jean-Louis Baudry, como veremos, tornou-se um paradigma 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-

³⁶⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 103.

didático arrebatava o espectador para a ação, ali mesmo onde ele já se encontra arrebatado pelo filme comercial.

Se podemos notar nos primeiros escritos de cunho teórico produzidos por Glauber 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”³⁶¹, novos escritos datados dos anos 1970 são contundentes em afirmar 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”³⁶². Essas transformações sutis no discurso do artista endossam a possibilidade de interpretar a ocorrência do barroco em sua obra como a inclinação para uma poética que garante a expressão da complicada arquitetura das lutas sociais que estavam em curso naqueles anos. 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 em seu discurso, como um “impulso recriativo que se manifesta espacialmente e se estende pelo tempo, desaparecendo aqui, ressurgindo ali, como distensão extensiva que nasce de toda tensão artística, política, vital”³⁶³.

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”³⁶⁴. Se referida ao cinema, a frase de Deleuze 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

³⁶¹ ROCHA, Glauber. *O diretor (ou o autor)*, p. 44.

³⁶² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 385-6.

³⁶³ FONSECA, Jair Tadeu da. *Alegoria, Barroco e Neobarroco em Lezama Lima e Glauber Rocha*, p. 56.

³⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *A Dobra*, p. 215.

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.

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 da indústria cultural. Nas palavras de Glauber, 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”³⁶⁵. 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”³⁶⁶.

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”³⁶⁷ ou “observador europeu”³⁶⁸ 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 primeiro lugar, como ressalta Alexandre Figuerôa em seu livro sobre a recepção do Cinema Novo na

³⁶⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 65.

³⁶⁶ *Idem*.

³⁶⁷ *Ibidem*, p. 63.

³⁶⁸ *Idem*.

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 Vertov³⁶⁹. Como já adiantamos, essas novas referências da crítica eram estranhas ao ponto de vista de Glauber Rocha, que manteve-se alinhado a uma alternativa terceiromundista 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”³⁷⁰. Em 1971, a palavra fome não tinha o mesmo peso que possuía em 1965, sendo substituída, já no título, pela palavra sonho.

A substituição de termos tão importantes indica a apropriação livre de princípios surrealistas que Glauber Rocha já empreendia 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”³⁷¹. A perspectiva aberta por essa inclinação de Glauber para a irracionalidade talvez seja menos observada do que deveria na

³⁶⁹ Cf. DANEY, 2007, p. 31-4.

³⁷⁰ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 67.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 250.

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”³⁷². 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 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

³⁷² KIFFER, Ana. *Glauber Rocha, do dialético ao intempestivo*, p. 21.

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”³⁷³. 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:

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

³⁷³ XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*, p. 129.

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 Sade³⁷⁴: *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 *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 significativa. 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 Bertold 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,

³⁷⁴ 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*.

associando o filme, instantaneamente, a um tipo de confusão 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. Lucakz, 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 Neorrealismo 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 Neorrealismo italiano³⁷⁵, e também aos adeptos da estética de Georg Lukács, cujas “intervenções em matéria de cinema são desastrosas”³⁷⁶. 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

³⁷⁵ 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.

³⁷⁶ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 319.

palavras da língua portuguesa, encontramos a afirmação de que “o braço ideológico da censura no Brazil, os defensores do Realismo Socialista reprimem Caetano e Gil”³⁷⁷. Em *Brazil 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 é evidenciada 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”³⁷⁸.

Chama a 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 casos 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

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 451.

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 308.

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 Eisenstein) 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 juz a Buñuel, para quem “o cinema é o melhor instrumento para exprimir o mundo dos sonhos, das emoções, do instinto”³⁷⁹. 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”³⁸⁰, 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”³⁸¹. Em

³⁷⁹ BUÑUEL, Luis. *Cinema: instrumento de poesia*, p. 83.

³⁸⁰ *Idem*.

³⁸¹ *Idem*.

1962, Glauber 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”³⁸². Com o manifesto de 1971, esse legado vem à tona de maneira mais robusta, originando depoimentos como este à revista *Kynerama*, em que 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”³⁸³.

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

³⁸² ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*, p. 173.

³⁸³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 385-6.

de uma estética que se proteja como superação da racionalidade colonizadora – uma anti-estética, 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”³⁸⁴.

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”³⁸⁵. A própria denominação da arte revolucionária como irracionalista pode 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*:

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 249.

³⁸⁵ *Ibidem*, p. 251.

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 desconstrutiva 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”³⁸⁶. Neste outro trecho da entrevista na revista *Kynerama* em 1971, 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 senão 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 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 anti-razão que incorpora à miséria os princípios surrealistas do sonho e da irracionalidade. Aquela estética em movimento, que promove a especulação

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 380.

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. Parafrasando Glauber, a experiência estética seria uma espécie de magia que retirasse o homem da condição de objeto, permitindo outra integração ao real – uma integração enfeitiçada, em transe:

Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode sujeitar-se a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma magia capaz de enfeitiçar 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”³⁸⁷. 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 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”³⁸⁸. 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,

³⁸⁷ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 173.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 149.

a questão da racionalidade”³⁸⁹. Parece-nos muito relevante para uma correta 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 este termo. A sua emotividade não provém do interior, de uma interioridade espiritual, mas do exterior, de forças em relação às quais ele é passivo”³⁹⁰. Nessa imagem de uma passividade revolucionária, que não poderia ser confundida com a falta de empenho em uma ação transformadora, parece se definir fortemente 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 igualmente na *mise-en-scène* de seus filmes. A mitologia de Glauber interpõe entre o sagrado e o profano uma linha bastante 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* (sequência 21). Antônio das Mortes, trôpego, aparece conduzido por Cego Júlio no sertão, e uma voz *off* canta os seguintes versos:

Recuperado da morte
Por milagrosa intervenção
Antônio recomeça
Sua peregrinação
Procurando no desencontro
A justiça pro sertão
A mão vai no fuzil

³⁸⁹ PERNIOLA, Mario. *Desgostos*, p. 88.

³⁹⁰ *Ibidem*, p. 151.

A cabeça no coração
Dos labirintos da desordem
Vem nascendo a razão ³⁹¹

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 oplexo indeslindável de forças racionais e irracionais que é necessário para vencer”³⁹². 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 nomadismo de Antônio das Mortes, nos dois filmes em que o personagem aparece, determina a concretização do seu aspecto barroco, não apenas acentuado plasticamente pelo claro-escuro, na presença do personagem sempre envolta em penumbra, mas também porque o seu 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”³⁹³. Uma repetibilidade de motivos que a arte barroca possui como característica, como vimos na análise que Rubens Machado Jr. desenvolveu 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

³⁹¹ ROCHA, Glauber. *Roteyros do Terceiro Mundo*, p. 174.

³⁹² PERNIOLA, Mario, *op. cit.*, p. 43.

³⁹³ PERNIOLA, Mario. *Transiti*, p. 22.

pensamento da sociedade sobre si mesma”³⁹⁴. Sem dúvida, na 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 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”³⁹⁵. 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 como um conteúdo implícito do manifesto de 1971 a crítica de Glauber Rocha às alternativas realistas de uma estética do cinema aliada ao modelo industrial. “O essencial é que o estético produza efeitos”³⁹⁶, e tanto melhor se a sua autonomia envolver “magnificência, energia emocional, simulaco, enigma, objeto de culto [...] procura do maravilhoso etc”.³⁹⁷ 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 este 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.

³⁹⁴ PERNIOLA, Mario. *Ligação Direta*, p. 49.

³⁹⁵ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 251.

³⁹⁶ PERNIOLA, Mario. *Contra a Comunicação*, p. 81.

³⁹⁷ *Idem.*

Se já não faltam autores relacionados nessa 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 neste 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-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 ressignificação 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 *Cinethiqué*, número 7/8 de 1970, e depois reunido a outros textos e entrevistas no livro *L'Effet Cinema*, de 1978, Baudry se refere aos *Effets Ideologiques 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 Cinema* 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*³⁹⁸. 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 embasados 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*:

³⁹⁸ Nesta obra vastamente 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.

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 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”³⁹⁹. 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 levem 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

³⁹⁹ BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet Cinema*, p. 14.

Cusa abordaria o espaço como uma relação constante entre elementos vizinhos, mas distanciados e separados da fonte 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 formatação natural da *diegese*, 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”⁴⁰⁰, 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”⁴⁰¹. 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 Bazin, lembrado por Baudry⁴⁰², que o critica. Se o sujeito se reconhece como parte de um todo, no cinema, não seria em

⁴⁰⁰ ALBERTI, Leon Battista, *Da Pintura*, p. 72.

⁴⁰¹ BAUDRY, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 17.

⁴⁰² *Idem*. Baudry não menciona a fonte desse trecho parafraseado de Bazin.

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”⁴⁰³.

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”⁴⁰⁴ ou “dominadora”⁴⁰⁵ – 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”⁴⁰⁶. Nesse sentido, a mitologia glauberiana leva consigo algo da natureza enigmática de Apolo, mito grego que Perniola relaciona à sensibilidade barroca como “o ponto de encontro entre a razão e o delírio, entre a sabedoria, o equilíbrio, o autocontrole de uma parte e o irracional, a possessão, o transe de outra”⁴⁰⁷.

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.

⁴⁰³ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 250.

⁴⁰⁴ *Idem*.

⁴⁰⁵ *Idem*.

⁴⁰⁶ *Ibidem*, p. 251.

⁴⁰⁷ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 37.

Provavelmente, Glauber se inspira, aqui, em um conhecido refrão do maio de 1968⁴⁰⁸, apropriando-se como sempre: “A tomada política de poder não implica o êxito revolucionário”⁴⁰⁹, já que a revolução se efetiva apenas como uma “mágica”⁴¹⁰, ou seja, “o imprevisto dentro da razão dominadora”⁴¹¹. 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 expressão de idealismo⁴¹² que se deixou seduzir pela transcendência da perspectiva que a imagem fotográfica e suas derivações realiza 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

⁴⁰⁸ Trata-se da ideia de fazer política, e até mesmo mudar o mundo, sem precisar de tomar o poder.

⁴⁰⁹ ROCHA, Glauber, *op. cit.*, p. 250.

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 251.

⁴¹¹ *Idem*.

⁴¹² Contestação comum a Bazin, ela é sustentada pelo próprio Glauber Rocha em ocasiões de reafirmação de vínculos com o materialismo de Eisenstein.

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”⁴¹³. 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 espelho⁴¹⁴. O grande 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”⁴¹⁵. Assim como na metáfora usada por Vilém Flusser ao escrever sobre o cinema⁴¹⁶, 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).

⁴¹³ BAUDRY, Jean-Louis, *op. cit.*, p. 23.

⁴¹⁴ 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 níveis em que o contato do sujeito com a tela-espelho consome o paralelismo da situação-cinema com a experiência das crianças, entre os seis e oito meses de vida, na teoria de Lacan.

⁴¹⁵ BAUDRY, Jean-Louis. *L'Effet Cinema*, p. 23.

⁴¹⁶ Cf. FLUSSER, 2011, p. 84.

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”⁴¹⁷. Desse modo, “o mecanismo ideológico em ação no cinema parece se concentrar na relação entre a câmera e o sujeito”⁴¹⁸. Em *Le Dispositif: Approches Métapsychologiques de L’Impression de Réalité*, Baudry reitera essa ideia central do texto de 1977:

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 concernir à reprodução do real, poderia se aplicar aos *estados* ou aos *feitos-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

⁴¹⁷ BAUDRY, *op. cit.*, p. 25.

⁴¹⁸ *Idem.*

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 ao 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”⁴¹⁹, 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 desenvolvimento da ação as confirme ou negue”⁴²⁰. Algo muito aproximado, em pontos centrais, do que Bordwell descreveria como sendo uma característica fundamental do estilo clássico: incubir a narração de fazer “do mundo da fábula um constructo internamente consistente”⁴²¹. 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 filmados. Por sua vez, Baudry ressalta o abarcamento do sujeito como uma consequência que lhe impõe o processo de

⁴¹⁹ MITRY, Jean, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, p. 166.

⁴²⁰ *Idem*.

⁴²¹ BORDWELL, David. *Classical Hollywood Cinema*, p. 24.

espectatorialidade 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 aparelho⁴²².

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 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 feitiço, 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 ilusionismo⁴²³. Na *politique des auteurs*, no elogio de Adorno aos jovens cineastas ou na apropriação glauberiana destes 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.

⁴²² Francesco Casetti (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.

⁴²³ Cf. BORDWELL, 1999, p. 722, *passim*.

4. 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”⁴²⁴. 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

⁴²⁴ ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*, p. 35.

semelhança”⁴²⁵, 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”⁴²⁶. 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”⁴²⁷. 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 fornece essa gratuidade perdulária que, em vez de copiar, conclama para a ação os “adeptos da exibição e do jogo”⁴²⁸:

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 depredação, 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

⁴²⁵ DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*, p. 273.

⁴²⁶ SARDUY, Severo. *Obras Completas*, p. 1271.

⁴²⁷ *Idem*.

⁴²⁸ *Idem*.

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 trata-se 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”⁴²⁹, 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”⁴³⁰. De fato, a *mimesis* 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 mecanismo técnico, à teatralidade da simulação, é a verdade barroca da anamorfose”⁴³¹. 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 legitima* 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).

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 1275.

⁴³⁰ *Idem*.

⁴³¹ *Idem*.

Enquanto a *perspectiva artificialis* funciona, desde o seu surgimento, como um relógio, zelando pela “poesia imediatamente legível e sem figuras, pela reconstituição nítida”⁴³², a anamorfose “se apresenta como uma opacidade fundamental que reconstitui, no deslocamento do sujeito por ela implicado, a trajetória mental da alegoria”⁴³³. 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”⁴³⁴. A consubstanciação 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 demoradamente 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

⁴³² *Ibidem*, p. 1277.

⁴³³ *Idem*.

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 1278.

nossa verdadeira raiz nacional”⁴³⁵, 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).

Interessa averiguar, na força do imbricamento entre 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 indicada já na reflexão de 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).

⁴³⁵ CARPEAUX, Otto-Maria; MORAIS, Frederico G. *Enciclopédia Mirador*, 1981, p. 1210.

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”⁴³⁶. 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”⁴³⁷, sentencia Sérgio Paulo Rouanet, a fim de demonstrar que eventos do passado recente, como a crença revolucionária na possibilidade de transformar o mundo ou “a grande explosão orgiástica do maio de 1968”⁴³⁸, evocam “certas semelhanças com a sensação de confiança e otimismo que caracterizou a Renascença”⁴³⁹, 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”⁴⁴⁰.

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”⁴⁴¹. 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

⁴³⁶ PERNIOLA, Mario. *Ligação Direta*, p. 50.

⁴³⁷ ROUANET, Sérgio Paulo. *O barroco ontem e hoje*, p. 14.

⁴³⁸ *Idem*.

⁴³⁹ *Idem*.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 14-5.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 16.

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).

Considerar todos esses dados a partir do conceito de simulacro exigiria, necessariamente, 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 arvora, 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”⁴⁴². Se a avaliação parece otimista demais⁴⁴³, 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 Carpentier⁴⁴⁴ – 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-americano⁴⁴⁵:

⁴⁴² FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro*, p. 82.

⁴⁴³ Flusser redigiu o livro no começo dos anos 1970.

⁴⁴⁴ As bases do que Carpentier (1967) viria a definir como real maravilhoso encontram-se no prólogo de *El Reino de este Mundo*, romance de 1949.

⁴⁴⁵ Cf. TROUCHE, 2003.

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).

Na ênfase positivadora 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 maravilhoso⁴⁴⁶. “América, continente de simbioses, de mutações, de vibrações, de mestiçagens, foi barroca desde sempre”⁴⁴⁷, 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”⁴⁴⁸. 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”⁴⁴⁹, uma raça “pobre e aparentemente sem destino, que elabora na mística seu momento de liberdade”⁴⁵⁰ – são apropriados das religiões presentes na cultura brasileira, sobretudo do

⁴⁴⁶ Não sendo possível investir aqui neste tema, gostaríamos de sublinhar que “a tensão entre o realismo e o barroco manifesta-se em Carpentier” (CHIAMPI, 2010, p. 77), indicando uma interessante via de aproximação para futuros desenvolvimentos sobre a relação entre *mimesis* e barroquismo.

⁴⁴⁷ CARPENTIER, Alejo. *Lo Barroco y lo Real Maravilloso*, p. 344.

⁴⁴⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

⁴⁴⁹ *Idem*. 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 (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.

⁴⁵⁰ *Idem*.

cristianismo e do candomblé. “Um mundo barroco com reforçadas tinturas de um surrealismo de nascença sempre renovado”⁴⁵¹. O cinema de 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*”⁴⁵². Ao mesmo tempo, delineia-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 um ideia pura de Deus, rejeitando toda tentativa de representação imagética, uma vez que nenhuma imagem divina poderia ser fiel ao ser representado, tendendo a cair em

⁴⁵¹ BERNARDET, Jean-Claude; COELHO, Teixeira. *A História como Espetáculo, o Espetáculo como História*, p. 103.

⁴⁵² PERNIOLA, Mario. *La Società dei Simulacri*, p. 74.

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 Floresnki, arcepreste 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”⁴⁵³. 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”⁴⁵⁴. 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”⁴⁵⁵. 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”⁴⁵⁶. 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, 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
confrontamento da imagem social: os iconófilos contemporâneos são

⁴⁵³ *Ibidem*, p. 75.

⁴⁵⁴ *Idem*.

⁴⁵⁵ *Idem*.

⁴⁵⁶ *Idem*.

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”⁴⁵⁷. 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 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 auto-controle 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:

⁴⁵⁷ *Ibidem*, p. 76.

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”⁴⁵⁸. 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 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 distinção entre o que nós vemos e o que realmente há, e expressamos nosso interesse preferencial pelo que está para ser visto”⁴⁵⁹.

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”⁴⁶⁰. A desconstrução da experiência comum da vida pelos *mass media* ocorre sempre que eles pretendem impor – e de fato impõem – fatos já interpretados

⁴⁵⁸ BOORSTIN, Daniel. *The Image*, p. 183.

⁴⁵⁹ *Ibidem*, p. 186-7.

⁴⁶⁰ PERNIOLA, Mario. *La Società dei Simulacri*, p. 77.

e transmudados 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”⁴⁶¹. 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”⁴⁶².

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 ou futura, um original”⁴⁶³. Estamos longe, agora, das teorias da imagem pautadas pela *mímesis* 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.

⁴⁶¹ PERNIOLA, Mario. *Ligação Direta*, p. 126.

⁴⁶² *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 a crise do conhecimento e da experiência que ameaçam a cultura.

⁴⁶³ *Idem*.

“Imagem sem identidade: ela não é idêntica a nenhum original externo, e nem há uma originalidade autônoma que lhe seja própria”⁴⁶⁴. 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 iconoclastria 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 séc XVI, por exemplo, São Roberto Bellarmino defende o princípio de um *cultus imagini per se et proprie debitus*, 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”⁴⁶⁵. 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”⁴⁶⁶. Menos que

⁴⁶⁴ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁶⁵ *Ibidem*, p. 79.

⁴⁶⁶ *Idem*.

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”⁴⁶⁷. 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”⁴⁶⁸. 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:

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 emblemática em *Origem do Drama Trágico Alemão*, quando Benjamin a define como a produção figurativa barroca que mais exhibe 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*]”⁴⁶⁹. 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:

⁴⁶⁷ LOYOLA *apud* PERNIOLA, 2011, p. 80.

⁴⁶⁸ PERNIOLA, Mario. *La Società dei Simulacri*, p. 80.

⁴⁶⁹ BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Trágico Alemão*, p. 197.

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”⁴⁷⁰. 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 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”⁴⁷¹.

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”⁴⁷² e também de “síntese criativa”⁴⁷³, levou-o a investigar, entre

⁴⁷⁰ *Ibidem*, p. 196.

⁴⁷¹ PERNIOLA, Mario. *La Società dei Simulacri*, p. 81.

⁴⁷² FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro*, p. 52.

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.

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”⁴⁷⁴. 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 contra-revolução 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,

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 54.

⁴⁷⁴ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, p. 34.

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 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”⁴⁷⁵. 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”⁴⁷⁶.

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”⁴⁷⁷. 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:

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).

⁴⁷⁵ DUARTE, Rodrigo. *A Pós-História de Flusser e a promessa do Brasil*, p. 111.

⁴⁷⁶ *Idem*.

⁴⁷⁷ FLUSSER, Vilém. *Filosofia da Caixa Preta*, p. 30.

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)”⁴⁷⁸. 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”⁴⁷⁹. 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 positivismos e outros *ismos* posteriores, será o Brasil sempre uma terra barroca”⁴⁸⁰. 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,

⁴⁷⁸ FLUSSER, Vilém. *Pós-História*, p. 19.

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p. 20.

⁴⁸⁰ FLUSSER, Vilém. *Barroco mineiro visto de Praga*, p. 6.

Flusser sustenta que “há, na famosa sentença, uma centelha de verdade que pode servir de ponto de partida”⁴⁸¹. 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”⁴⁸². 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”⁴⁸³, Flusser acrescenta que “a síntese tem algo a ver com a essência brasileira”⁴⁸⁴.

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 uma cultura não histórica, a qual, embora ingênua, é tudo menos primitiva – portanto, um acontecimento de primeira ordem”⁴⁸⁵. 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 europeia, sente a tentação de cair na risada”⁴⁸⁶.

A técnica refinada do ilusionismo barroco, praticada na Europa, nada tem a ver com a comovente ingenuidade que Flusser percebe nos artistas brasileiros.

⁴⁸¹ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro*, p. 51.

⁴⁸² *Ibidem*, p. 52.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 50.

⁴⁸⁴ *Idem*.

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 81.

⁴⁸⁶ *Idem*.

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”⁴⁸⁷. 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 lembrar de Glauber Rocha em *Eztetyka do Sonho*: “Os Deuses Afro-Índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos”⁴⁸⁸, 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”⁴⁸⁹. 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 país⁴⁹⁰, mantendo diálogos com nomes como Miguel Reale e João Guimarães Rosa⁴⁹¹. 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.

⁴⁸⁷ FLUSSER, Vilém. *Barroco mineiro visto de Praga*, p. 4.

⁴⁸⁸ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

⁴⁸⁹ *Idem*.

⁴⁹⁰ Cf. MOTA, 1977, para um panorama bastante completo do debate sobre a cultura brasileira entre 1933 e 1974.

⁴⁹¹ Cf. FLUSSER, 2010a.

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”⁴⁹². Salvar a história quando a realidade não é histórica se anuncia como um equívoco paralelo ao projeto do cinema imitativo, poderíamos completar, para que Flusser e Glauber dialoguem, com a ressalva de que “essa circunstância não obriga que a essência brasileira deva fechar-se à influência histórica para conservar-se”⁴⁹³. Muito diferente disso, ela “afirma que é da essência brasileira abrir-se para tal influência, não para copiá-la, mas para assimilá-la”⁴⁹⁴.

4.2. O transe da razão: 1968 e depois

O fato de que a ruptura “niilista”⁴⁹⁵ de Godard em 1969-1970, avaliada por Glauber Rocha como uma “*demarché* de caráter muito mais existencial que político”⁴⁹⁶, 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”⁴⁹⁷. Ao mesmo tempo, constatava no auge da ditadura o surgimento de uma nova “geração AI-5”⁴⁹⁸ da qual se diferenciava: “sou da geração janguista”⁴⁹⁹. A conexão do Cinema Novo com o Tropicalismo, muito embora imaginada e

⁴⁹² ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 108.

⁴⁹³ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro*, p. 84.

⁴⁹⁴ *Idem*.

⁴⁹⁵ ROCHA, 1981 apud PIERRE, 1996, p. 203.

⁴⁹⁶ *Idem*.

⁴⁹⁷ ROCHA, 1976 apud REZENDE, 1986, p. 130.

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 128.

⁴⁹⁹ *Idem*.

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.

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”⁵⁰⁰, 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”⁵⁰¹. 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”⁵⁰². 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

⁵⁰⁰ *Idem*.

⁵⁰¹ *Ibidem*, p. 153.

⁵⁰² VALENTINETTI, Cláudio. *Glauber, um olhar europeu*, p. 146.

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 maio parisiense”⁵⁰³. 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 manteve-se 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*”⁵⁰⁴. A divergência desse projeto

⁵⁰³ *Idem*.

⁵⁰⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 298.

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 voluntarismo revolucionário e continuaram na prática o discurso idealista da esquerda”⁵⁰⁵, 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”⁵⁰⁶.

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”⁵⁰⁷ 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”⁵⁰⁸, 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 alegória valorizada pelos filmes glauberianos. Se a relação entre os dois cineastas nunca foi completamente amistosa (são conhecidas

⁵⁰⁵ *Idem*.

⁵⁰⁶ *Idem*.

⁵⁰⁷ AMOROSO, Maria Betânia. *Pier Paolo Pasolini*, p. 86.

⁵⁰⁸ *Idem*.

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”⁵⁰⁹. 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”⁵¹⁰. Interessa-nos particularmente pensar a mitologia glauberiana como uma alternativa válida para o cinema político, na medida 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

⁵⁰⁹ JOUBERT-LAURENCIN, Hervé. *O desacordo Glauber-Pasolini*, p. 60.

⁵¹⁰ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 141.



Imagens 18 e 19

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 20 e 21

Na sequência de abertura de *Câncer*, também realizado em 1968, Glauber está na platéia (imagem 20) de uma convenção no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O último plano destaca Ferreira Gullar entre os palestrantes (imagem 21). Em *off*, o diretor comenta o contexto político.

superação da sociedade do espetáculo, conceituada por Guy Debord no paradigmático livro homônimo de 1966, origem do movimento Internacional Situacionista.

Se, de acordo com Perniola, a iconofilia moderna conduziu ao hiper-realismo midiático, 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”⁵¹¹. 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”⁵¹². 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 niílista 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:

⁵¹¹ PERNIOLA, *La Società dei Simulacri*, p. 77.

⁵¹² *Idem*.

A ostentação de uma realidade mais substancial que a aparência conduz apenas a uma forma mais ruidosa e chamativa de espetáculo. Na medida que 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”⁵¹³. 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”⁵¹⁴. 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”⁵¹⁵.

Contra-pondo-se à banalização do conceito, Debord examina, no livro de 1988, uma nova forma de poder que se somava às duas outras que *A Sociedade do Espetáculo* havia analisado nos anos 1960: o espetáculo concentrado, que nomeava o

⁵¹³ DEBORD, Guy. *A Sociedade do Espetáculo*, p. 170.

⁵¹⁴ JAPPE, Anselm. *O Reino da Contemplação Passiva*, p. 255.

⁵¹⁵ DEBORD, Guy, *op.cit.*, p. 14.

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”⁵¹⁶ 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”⁵¹⁷. 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”⁵¹⁸.

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 nesse trabalho. A confiar na vasta pesquisa histórica de Martin Jay em *Downcast Eyes: the 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

⁵¹⁶ *Ibidem*, p. 172.

⁵¹⁷ *Ibidem*, p. 173.

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 177.

amam, acima de todas, a sensação da visão”⁵¹⁹. 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 Jay⁵²⁰, 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”⁵²¹. 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”⁵²².

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 que ele opera 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”⁵²³.

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 incontestada’, tornados onipresentes, segundo Debord, depois do maio de 1968: “o segredo assume um papel essencial: ele se tornou

⁵¹⁹ ARISTÓTELES. *Metafísica*, p. 5.

⁵²⁰ Cf. JAPPE, 2005, p. 261.

⁵²¹ JAY, Martin. *Downcast Eyes*, p. 427.

⁵²² *Ibidem*, p. 429.

⁵²³ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 37.

não apenas o complemento decisivo daquilo que é mostrado, mas inclusive a mais importante operação tática”⁵²⁴. 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 usuários⁵²⁵, 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 que vinte anos depois tudo é obscuro, escondido, secreto”⁵²⁶.

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, 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

⁵²⁴ *Ibidem*, p. 22.

⁵²⁵ 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.

⁵²⁶ PERNIOLA, Mario, *op.cit.*

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, deste 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 *Commentaires*. Embora, no livro, Debord tenha usado o termo 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 *erklärung* e *explicatio*, estabelecida por Kant na *Crítica da Razão Pura*. Traduzido do alemão como ‘definição’ ou ‘clarificação’, *erklärung* significa o procedimento pelo qual a razão se põe a “apresentar originariamente o conceito pormenorizado de uma coisa dentro dos seus limites”⁵²⁷: ainda que pudéssemos 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 posição⁵²⁸, 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”⁵²⁹. Disso decorre que a atividade de conhecer não é comparável apropriadamente à revelação de segredos

⁵²⁷ KANT. *Crítica da Razão Pura*, p. 589.

⁵²⁸ Cf. KANT, 1994, p. 590.

⁵²⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 24.

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”⁵³⁰.

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 segredo colocou uma geração inteira de militantes”⁵³¹. 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”⁵³².

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”⁵³³. A aproximação entre Nietzsche e Debord, pela ideia de que os dois pensadores vincularam vida filosófica e vida pessoal

⁵³⁰ *Idem.*

⁵³¹ *Idem.*

⁵³² PERNIOLA, Mario. *Desgostos*, p. 206.

⁵³³ *Ibidem*, p. 213.

de maneira radical e particularíssima, se enriquece diante do fato de que ambos foram sensíveis à estética barroca⁵³⁴. No que toca a Debord, o barroco é apresentado como a arte “de um mundo que perdeu o seu centro”⁵³⁵, deduzindo já no debate estético do final dos anos 1960 alguns indícios de que o classicismo estava com os dias contados, 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”⁵³⁶. 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 reencontraríamos, mais recentemente, na tese de Danto sobre a pós-história. Chega a surpreender a antevisão do autor sobre um ‘edifício barroco’, em que uma arte também barroca poderia ser reproduzida, acolhendo-se em um universo de pluralidade para o qual, na precisão de Danto, “não é que tudo fosse historicamente correto; a correção histórica é que deixou de ter utilidade”⁵³⁷.

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,

⁵³⁴ Cf. NIETZSCHE, 1983, p. 133.

⁵³⁵ DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*, p.123.

⁵³⁶ JAY, Martin. *Downcast Eyes*, p. 428-9.

⁵³⁷ DANTO, Arthur. *Aprendendo a viver com o Pluralismo*, p. 149.

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 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”⁵³⁸. 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 nihilismo 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”⁵³⁹.

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”⁵⁴⁰, 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 convergem no seu conteúdo de verdade: a verdade da obra de arte que se desdobra progressivamente é apenas a do conceito filosófico”⁵⁴¹.

⁵³⁸ DELEUZE, Gilles. *A Dobra: Leibniz e o Barroco*, p. 144.

⁵³⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 34.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 77.

⁵⁴¹ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*, p. 151.

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 caracter 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”⁵⁴². Para Roberto Machado, em Deleuze, “o barroco deu lugar a um neobarroco, o leibnizianismo que dobra, desdobra, redobra séries divergentes no mesmo mundo”⁵⁴³, 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 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

⁵⁴² PERNIOLA, Mario, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁴³ MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*, p. 311.

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”⁵⁴⁴, o modo de ser situacionista é “cosmopolita por excelência e completamente desenraizado dos laços comunitários e de parentela”⁵⁴⁵, 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”⁵⁴⁶.

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”⁵⁴⁷. 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 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”⁵⁴⁸.

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

⁵⁴⁴ PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas*, p. 7.

⁵⁴⁵ *Idem*.

⁵⁴⁶ *Idem*.

⁵⁴⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁵⁴⁸ *Ibidem*, p. 10.

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 que “a tradição subversiva onde Debord se insere é mais aquela antigo-barroca do tiranicídio do que aquela moderna das revoluções político-sociais”⁵⁴⁹, 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”⁵⁵⁰. A crítica de Perniola à razão policialesca 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, embasado na percepção de que aspectos destacados da cultura barroca podem ser observados no país⁵⁵¹, parece indicar uma possibilidade de interpretação da crise barroca da racionalidade que Glauber Rocha problematizou em sua obra.

⁵⁴⁹ PERNIOLA, Mario. *Desgostos*, p. 211.

⁵⁵⁰ PERNIOLA, Mario. *Os Situacionistas*, p. 11.

⁵⁵¹ 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.

4.3. A maneira certa de fazer a revolução

A mitologia glauberiana e sua guinada para a estética do sonho nos anos 1970 constitui-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 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”⁵⁵². Do ponto de vista filosófico, liberar o pensamento da função policlesca 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

⁵⁵² PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 25.

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 Pierpaolo 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-LAURENCIEN, 2012, p. 61).

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”⁵⁵³. 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”⁵⁵⁴. Comolli invertia Bazin, neste 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:

⁵⁵³ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*, p. 189.

⁵⁵⁴ COMOLLI, Jean-Louis. *Machines of Visible*, p. 138.

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”⁵⁵⁵, quando, para os Situacionistas, a crítica do espetáculo se realiza 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”⁵⁵⁶. 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”⁵⁵⁷. Glauber nomeou essa imitação mitológica de “mal de Godard”⁵⁵⁸, 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”⁵⁵⁹. 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

⁵⁵⁵ LEBEL, Jean-Patrick. *Cinema e Ideologia*, p. 69.

⁵⁵⁶ JAPPE, Anselm. *Guy Debord*, p. 80.

⁵⁵⁷ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 108-9.

⁵⁵⁸ *Ibidem*, p. 108.

⁵⁵⁹ JAPPE, Anselm. *Sic Transit Gloria Artis*, p. 12.

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, 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”⁵⁶⁰. Ainda em 1971, o crítico escrevia em *Máquinas do Visível* que “o espetáculo é sempre um jogo, requerindo 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”⁵⁶¹. 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*⁵⁶², 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,

⁵⁶⁰ COMOLLI, Jean-Louis. *Ver e Poder*, p. 189.

⁵⁶¹ COMOLLI, Jean-Louis. *Machines of Visible*, p. 140.

⁵⁶² Em *Figuras Traçadas na Luz*, publicado no Brasil, este é o projeto explicado e defendido por David Bordwell (2008).

ideologia)”⁵⁶³. 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 representação com “uma estética multisensorial, do afeto e do efeito, uma estética do artifício que a tudo multiplica”⁵⁶⁴. 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”⁵⁶⁵.

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”⁵⁶⁶. 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 fenómeno das vanguardas-pequenas 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)*,

⁵⁶³ LEBEL, Jean-Patrick, *op. cit.*, p. 40.

⁵⁶⁴ BUCI-GLUCKSMANN, Christine. *La Folie du Voir*, p. 190.

⁵⁶⁵ *Idem.*

⁵⁶⁶ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 251.

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 conquista do poder pelo proletariado, ou por um povo unido e unificado”⁵⁶⁷. 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 soou 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”⁵⁶⁸.

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* povo (sequência 33). 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”⁵⁶⁹, e que “a razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo”⁵⁷⁰. Haja vista a *desrazão* que o manifesto de 1971 propõe como 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

⁵⁶⁷ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*, p. 262.

⁵⁶⁸ *Idem*.

⁵⁶⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 250.

⁵⁷⁰ *Idem*.

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”⁵⁷¹, 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”⁵⁷².

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”⁵⁷³. Nas palavras do próprio Deleuze, este 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

⁵⁷¹ DELEUZE, Gilles, *op. cit.*, p. 264.

⁵⁷² TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. *O Terceiro Olho*, p. 59.

⁵⁷³ *Idem.*

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”⁵⁷⁴. 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”⁵⁷⁵.

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”⁵⁷⁶ –, 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 anular o outro – mesmo a frase “hoje recuso a falar em qualquer estética”⁵⁷⁷, 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 liberação”⁵⁷⁸. A ideia de um ‘amor ilimitado’ também seria a tônica de *Idade da*

⁵⁷⁴ ROCHA, Glauber, *op.cit.*, p. 251.

⁵⁷⁵ *Ibidem*, p. 66.

⁵⁷⁶ *Ibidem*, p. 251.

⁵⁷⁷ *Idem*.

⁵⁷⁸ *Ibidem*, p. 248.

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, 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 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”⁵⁷⁹. 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

⁵⁷⁹ GODDARD, Jean-Christophe. *Deleuze et le cinéma politique de Glauber Rocha*, p. 89.

uma política de Estado revolucionário”⁵⁸⁰. 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”⁵⁸¹.

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 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’”⁵⁸².

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”⁵⁸³, 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

⁵⁸⁰ *Idem*.

⁵⁸¹ *Ibidem*, p. 90.

⁵⁸² XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*, p. 184.

⁵⁸³ FANON, Frantz. *The Wretched of the Earth*, p. 35.

explora”⁵⁸⁴. 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 antiimperialista”⁵⁸⁵, 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”⁵⁸⁶, 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 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”⁵⁸⁷, indo ao encontro dos mitos. Trata-se de sublinhar o interesse de Glauber pelos espaços alegórico do sertão em *Deus e o Diabo*, ou da comunidade de pescadores em *Barravento*, 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

⁵⁸⁴ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, p. 66.

⁵⁸⁵ XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 185.

⁵⁸⁶ *Ibidem*, p. 189.

⁵⁸⁷ *Ibidem*, p. 190.

racionalizações”⁵⁸⁸ – 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 Guatarri, infere o “proletariado não mais como força de trabalho, e por isso alienado, mas sim como força de nomadização, e por isso desterritorializado”⁵⁸⁹. A percepção de que a posição de Glauber Rocha 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”⁵⁹⁰. 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

⁵⁸⁸ *Ibidem*, p. 189.

⁵⁸⁹ GODDARD, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 91.

⁵⁹⁰ XAVIER, Ismail, *op. cit.*, p. 48.

(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”⁵⁹¹. O que não significa que o tema da consciência simplesmente deva desaparecer do ponto de vista do 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 um 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”⁵⁹².

⁵⁹¹ *Idem*.

⁵⁹² GODDARD, Jean-Christophe, *op. cit.*, p. 91.

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 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”⁵⁹³. 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”⁵⁹⁴ 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 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

⁵⁹³ *Ibidem*, p. 88.

⁵⁹⁴ LE GOFF, Jean-Pierre. *Mai 68, l'héritage impossible*, p. 99.

política”⁵⁹⁵. Marx anotou uma metáfora muito significativa dessa relação quando, em *O 18 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”⁵⁹⁶. 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 fase 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”⁵⁹⁷. 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”⁵⁹⁸, e “os períodos felizes são as páginas em branco, são os períodos de acordos, das oposições ausentes”⁵⁹⁹. 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 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

⁵⁹⁵ PERNIOLA, Mario. *Ligação Direta*, p. 29.

⁵⁹⁶ MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*, p. 275.

⁵⁹⁷ PERNIOLA, Mario, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁹⁸ HEGEL. *Filosofia da História*, p. 30.

⁵⁹⁹ *Idem*.

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”⁶⁰⁰. 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 séc. XVIII, devidamente ressignificado pela indústria cultural: *Esse est percipi* [*Ser é ser percebido*]⁶⁰¹.

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, 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

⁶⁰⁰ PERNIOLA, Mario, *op. cit.*, p. 33.

⁶⁰¹ Cf. TÜRCKE, 2010, p. 39 *et seq.*

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): ‘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”⁶⁰² 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, um rito sem mito”⁶⁰³, no que se assemelha ao “agir sem fundamento”⁶⁰⁴ 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 Perniola, 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”⁶⁰⁵. 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):

⁶⁰² PERNIOLA, *op. cit.*, p. 35.

⁶⁰³ *Ibidem*, p. 36.

⁶⁰⁴ *Idem*.

⁶⁰⁵ *Idem*.

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*, 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”⁶⁰⁶, e que “há uma catolicidade no cinema”⁶⁰⁷ da qual os filmes de Glauber Rocha seriam um exemplo, ao lado de cineastas tão diversos como Roberto Rossellini, John Ford, Eisenstein, Robert Bresson ou Yilmaz Guney. 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”⁶⁰⁸. 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”⁶⁰⁹. 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:

⁶⁰⁶ DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*, p. 206.

⁶⁰⁷ *Idem*.

⁶⁰⁸ *Ibidem*, p. 206-7.

⁶⁰⁹ *Ibidem*, p. 207.

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.

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 Cabezas* como “um filme sobre o mito, um filme mágico, primitivo, inconsciente e panfletário”⁶¹⁰. 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 congolosas 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

⁶¹⁰ ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, p. 390.

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. 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). 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 e 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 Paulo, 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. 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.



Imagens 22 a 26

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.



“Acho necessário preservar o pensamento mágico da cultura negra, mas não o social”⁶¹¹, 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”⁶¹² 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”⁶¹³. 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’.

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

⁶¹¹ ROCHA, 1976 *apud* REZENDE, 1986, p. 85.

⁶¹² PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 95.

⁶¹³ *Ibidem*, p. 96.

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”⁶¹⁴ alocados no “sertão-mundo”⁶¹⁵ glauberiano.

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”⁶¹⁶, 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 tabuleiro de xadrez, com o Atlântico ao fundo, o filme faz do mar um elemento sensório 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, a trama de

⁶¹⁴ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 186.

⁶¹⁵ *Idem*.

⁶¹⁶ ROCHA, Glauber. *Cartas ao Mundo*, p. 457. Carta enviada a Cacá Diegues em junho de 1973.

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 carnalizado 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”⁶¹⁷, 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”⁶¹⁸. 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 muitas 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* 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

⁶¹⁷ XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*, p. 91.

⁶¹⁸ *Idem*.

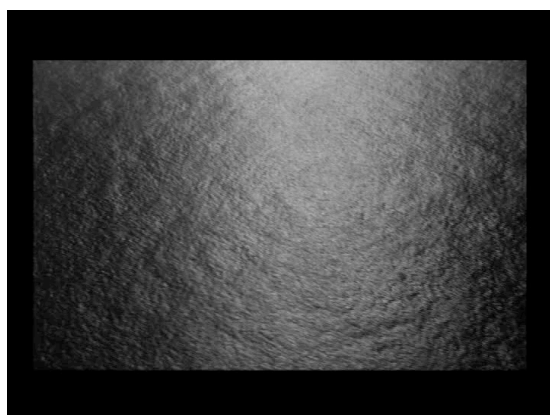
sonoridade agitada muito usada por Glauber Rocha, expressando aqui a situação política turbulenta de Eldorado. À diferença de *Deus e o Diabo*, no entanto, já não podemos ter uma visão límpida do movimento do mar ao som do coral de Villa Lobos. O excesso e o sobrecarregamento dão o tom da experiência, 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*”⁶¹⁹, 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 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”⁶²⁰. 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).

⁶¹⁹ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 182.

⁶²⁰ XAVIER, Ismail. *Alegorias do Subdesenvolvimento*, p. 13.



Imagens 27 a 32

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 Cabezas*, 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.⁶²¹

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

⁶²¹ Uma admiração que se tornou ainda mais forte na maturidade – ao contrário de Godard, por quem Glauber manifestou discordâncias teóricas.

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 Cabezas*, 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. 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 *Eztetykca 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 Jose 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”⁶²². 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

⁶²² MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*, p. 132.

modo que o caudal impetuoso do rio é submetido ao leito do canal calculado matematicamente pelo engenheiro (MARAVALL, 1975, p. 143).

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”⁶²³ 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 trata-se 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”⁶²⁴ que dá origem a esse engenho cujo cerne é erótico.

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

⁶²³ Cf. RUSSO, 2009.

⁶²⁴ PERNIOLA, Mario. *Enigmas*, p. 185.

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 interagem. 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”⁶²⁵. 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 inúmeras 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).

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”⁶²⁶. 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

⁶²⁵ PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha*, p. 258.

⁶²⁶ PEREIRA, Maria Antonieta. *Imagens Contemporâneas*, p. 35.



Imagens 33 a 39

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.

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”⁶²⁷. 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*”⁶²⁸.

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”⁶²⁹. 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 formulação estética resultada da dobra, do acúmulo, do excesso e da visualidade 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

⁶²⁷ *Ibidem*, p. 38.

⁶²⁸ *Idem*.

⁶²⁹ *Ibidem*, p. 37.

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 1960⁶³⁰ – 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 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 Martins⁶³¹. 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 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

⁶³⁰ Cf. ROCHA, 2004, p. 188.

⁶³¹ 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.

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 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*⁶³². 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”⁶³³, e, de outro, “o barroquismo, espírito e estilo da dispersão, arquétipo de todas as manifestações polimorfos”⁶³⁴. Nessa perspectiva, a “histórica variação do estilo e do conteúdo não é

⁶³² Origem do termo *era* da língua portuguesa.

⁶³³ D'ORS, Eugenio. *Lo Barroco*, p. 74.

⁶³⁴ *Idem*.

simplesmente identificada com a variação morfológica da cultura em si mesma, pois a própria variação é a constante encontrada em todos os períodos históricos”⁶³⁵.

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 a d’Ors com que nos deparamos facilmente na bibliografia crítica das últimas décadas⁶³⁶. No mais das vezes, ela está ligada ao modo pelo qual d’Ors ordena os vinte e dois períodos históricos em que o barroco teria emergido, do *Barocchus Pristinus* ao *Officinalis*, a depender da data e da região das manifestações⁶³⁷: 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 *O 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).

⁶³⁵ LAMBERT, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*, p. 41.

⁶³⁶ É possível que apenas Benedetto Croce (1993) provoque reações mais críticas que d’Ors nos textos de estudiosos contemporâneos, uma vez que o italiano recusou-se a conceder qualquer valor artístico positivo ao barroco, insistindo no tratamento do estilo como uma forma de mau gosto.

⁶³⁷ Cf. D’ORS, 1964, p. 119.

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”⁶³⁸. O objetivo principal dessa substituição é evitar os reducionismos, como aqueles que teriam originado a “divisão forçada”⁶³⁹ 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. 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”⁶⁴⁰. 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 indivíduos e

⁶³⁸ HOCKE, Gustav. *Maneirismo*, p. 18.

⁶³⁹ *Idem*.

⁶⁴⁰ *Ibidem*, p. 19.

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”⁶⁴¹. 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”⁶⁴², isto é, a *meraviglia*, o maravilhoso.

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 Rijks 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).

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁴² *Ibidem*, p. 17.

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 Tesauro⁶⁴³, para quem o poeta é aquele que se mostra capaz de estabelecer conexões entre as coisas, ainda que sejam as mais díspares. “Tal é, com efeito, a essência dos diversos maneirismos que então surgiram na Europa, sob diversas denominações”⁶⁴⁴, 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”⁶⁴⁵. 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 séc. XX, na América Latina, como já deve ter ficado claro nesse 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,

⁶⁴³ Emanuele Tesauro, 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.

⁶⁴⁴ HOCKE, Gustav, *op.cit.*, p. 23.

⁶⁴⁵ *Ibidem*, p. 23-4.

advertiram sobre o quanto esse procedimento pode ser uma “moda”⁶⁴⁶ baseada em “um vasto complexo de ideias mais ou menos vagas”⁶⁴⁷, para repetir aqui as duras palavras de Huizinga.

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”⁶⁴⁸. 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”⁶⁴⁹. 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 letreiro 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).

⁶⁴⁶ HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*, p. 202.

⁶⁴⁷ *Idem*.

⁶⁴⁸ BRETON, André. *Manifesto do Surrealismo*, p. 183.

⁶⁴⁹ CARPENTIER, Alejo. *Lo Barroco y lo Real Maravilloso*, p. 348.

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 o procedimento carpentieniano 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”⁶⁵⁰. 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”⁶⁵¹. *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”⁶⁵².

Se os filmes anteriores pretendiam uma “materialização de sonhos culturais”⁶⁵³, em *Cabezas Cortadas* “a matéria é do inconsciente puro, a fantasmagoria cultural vem em segundo plano, como complemento do fluxo da

⁶⁵⁰ CHIAMPI, Irlemar. *El Realismo Maravilloso*, p. 40.

⁶⁵¹ ROCHA, 1981 *apud* PIERRE, 1996, p. 202.

⁶⁵² *Ibidem*, p. 203.

⁶⁵³ *Idem*.

interiorização”⁶⁵⁴. 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).

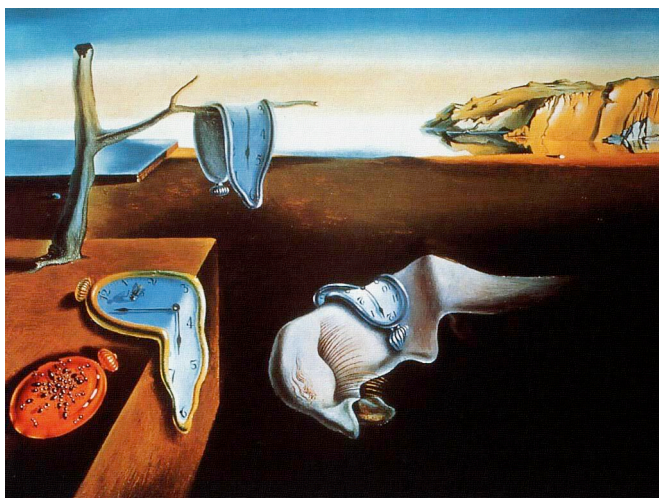
Em vista da copresença de Buñuel e Carpentier na imaginação de Glauber durante o período em que *Cabezas Cortadas* foi produzido, podemos retomar a cena de encontro entre Diaz II e os guerrilheiros, analisando-a, finalmente, a partir das contribuições de Hocke ao tema da modernidade do barroco – ou, 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 anticlassicismo 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”⁶⁵⁵ que ilumina a sua condição de estilo artístico.

“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”⁶⁵⁶.

⁶⁵⁴ *Idem*.

⁶⁵⁵ HOCKE, Gustav, *op.cit.*, p. 129.

⁶⁵⁶ *Idem*.



Imagens 40 a 42

A Persistência da Memória (1931) e *Criança Geopolítica observando o Nascimento do Homem Novo* (1943), de Salvador Dalí (ao lado), 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 sequências 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 (abaixo).



Nas diversas expressões da *maniera*, “desde a Idade Média (o ‘olho de Deus’) até a época maneirista e até a época contemporânea”⁶⁵⁷, 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 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”⁶⁵⁸. 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”⁶⁵⁹, o que nos remete ao plano de Díaz 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, cancelando a diferença entre círculo

⁶⁵⁷ *Idem*.

⁶⁵⁸ *Ibidem*, p. 134.

⁶⁵⁹ *Ibidem*, p. 136.

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 ‘moderno’, mas ele anseia também pelo ‘Paraiso Perdido’”⁶⁶⁰. A arritmia e a antimelodia dos maneiristas não deixam de ser orientadas por um *leitmotiv* que, para Hocke, está presente também nos *harmonici 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 séc. 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 séc. XVII. Para Hocke, algo de significativo para a história do conflito entre o clássico e o anticlássico ocorreria com Athanasius Kircher, neste 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”⁶⁶¹. 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”⁶⁶². 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 objetivada

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 220.

⁶⁶¹ *Idem*.

⁶⁶² *Ibidem*, p. 222.

pelos conceitos que eles possuem – ou, na apropriação hockeana de Hans Egon Holthusen, uma perspectiva para a qual “existem diversos planos de verdade”⁶⁶³.

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 séc. XVII e sua refiguração na vanguarda surrealista do séc. XX, para daí chegarmos ao barroquismo glauberiano, tão próximo de Buñuel e Carpentier. Na medida 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”⁶⁶⁴. 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”⁶⁶⁵. 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 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*

⁶⁶³ *Ibidem*, p. 223.

⁶⁶⁴ DELEUZE, Gilles. *A Dobra*, p. 17.

⁶⁶⁵ HOCKE, Gustav, *op.cit.*, p. 222.

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 Dali 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”⁶⁶⁶. Para além desta obra comentada por Hocke, a pintura de Salvador Dali 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 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

⁶⁶⁶ *Ibidem*, p. 226.

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 passaro atrai Cocteau. Águia de
2 cabeças⁶⁶⁷

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 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, critica, aniquila,

⁶⁶⁷ ROCHA, Glauber. *Poemas Ezkolhydos de Glauber Rocha*, p. 24-5. O poema não é datado, mas o contexto nos leva a crer que foi escrito nos anos 1970.

pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano, erótico – sempre pelas imagens proibidas no contexto da burguesia”⁶⁶⁸.



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.

⁶⁶⁸ ROCHA, Glauber. *O Século do Cinema*, p. 174.

Podemos lembrar 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 Song* 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 Neorrealismo 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”⁶⁶⁹. 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”⁶⁷⁰.

A inspiração dos neorrealistas 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: “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”⁶⁷¹. 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”⁶⁷² 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*.

⁶⁶⁹ DIEGUES, Cacá. *O Exílio do Barroco*.

⁶⁷⁰ *Idem*.

⁶⁷¹ *Idem*.

⁶⁷² *Idem*.

Embora o filme tenha sido feito segundo os preceitos imitativos que prometiam preencher uma indústria de cinema no país, a presença do cangaço – 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”⁶⁷³, de modo que o o “barroco *aggiornato*, de caráter revolucionário, nos inseria no mundo moderno com origem e identidade”⁶⁷⁴. 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).

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”⁶⁷⁵. 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.

⁶⁷³ *Idem.*

⁶⁷⁴ *Idem.*

⁶⁷⁵ FLUSSER, Vilém. *Fenomenologia do Brasileiro*, p. 82.

Escrevendo sobre a formação da indústria cultural no Brasil⁶⁷⁶, 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”⁶⁷⁷, 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, 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

⁶⁷⁶ Cf. também o artigo de Rodrigo Duarte (2010) sobre este tema.

⁶⁷⁷ ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*, p. 106.

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 arquetizando 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”⁶⁷⁸.

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”⁶⁷⁹. Da *Eztetyka da Fome à Eztetyka do Sonho*, tratando-se da apreensão daquele barroco revolucionário de que fala Diegues, a dialética entre o 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”⁶⁸⁰. 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

⁶⁷⁸ DIEGUES, Cacá, *op. cit.*

⁶⁷⁹ HOCKE, Gustav. *Maneirismo*, p. 19.

⁶⁸⁰ ROCHA, 1999 *apud* PIERRE, 1996, p. 200.

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”⁶⁸¹.

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, essa posição acaba rapidamente com a discussão”⁶⁸², 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”⁶⁸³. Entre as análises fílmicas, 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”⁶⁸⁴ 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).

⁶⁸¹ CANGI, Adrián. *Glauber Rocha o la verdad alucinada*, p. 108.

⁶⁸² XAVIER, Ismail. *Ismail Xavier (Encontros)*, p. 195.

⁶⁸³ *Idem*.

⁶⁸⁴ *Ibidem*, p. 74.

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”⁶⁸⁵. 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”⁶⁸⁶. Este é um movimento que, em Glauber, adquire a forma de uma ligação direta com o público pela via dos mitos 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”⁶⁸⁷, pois “com isso se consegue algo como fazê-lo cúmplice da mesma”⁶⁸⁸.

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”⁶⁸⁹. 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”⁶⁹⁰. 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”⁶⁹¹.

⁶⁸⁵ CANGI, Adrián, *op. cit.*, p. 115.

⁶⁸⁶ MARAVALL, José Antonio. *La Cultura del Barroco*, p. 167.

⁶⁸⁷ *Idem.*

⁶⁸⁸ *Idem.*

⁶⁸⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Le Spectateur Émancipe*, p. 10-1.

⁶⁹⁰ *Ibidem*, p. 14.

⁶⁹¹ *Idem.*

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* com um 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 Cabezas*: 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 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 que 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 Pierrete Malcuzyński no âmbito da teoria literária. Essa linha interpretativa propõe uma revisão bastante significativa do uso moderno do conceito de barroco ligado ao 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”⁶⁹². 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”⁶⁹³. 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 XVII e o neobarroco latino-americano do século XX concorda com o estado atual da pesquisa na artes e na história da cultura⁶⁹⁴, 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 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

⁶⁹² MALCUZYNSKI, Pierrette. *El campo conceptual del (neo)barroco*, p. 13.

⁶⁹³ *Idem*.

⁶⁹⁴ Cf. LABRIOLA, 2008.

se trate *apenas* disso. A justificativa dessa filosofia passa pela exposição que esse 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 barrocas 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 forma⁶⁹⁵. Em linhas gerais, o que afirmamos sobre Calabrese é válido também para o método hockeano, que de fato estabeleceu em um território mais seguro a intuição de d’Ors sobre o *eón* 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”⁶⁹⁶. Baltasar Gracián, como lembrado por Hocke, defende que é preciso “olhos nos olhos, para ver como eles olham”⁶⁹⁷. 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

⁶⁹⁵ Cf. CALABRESE, 1999, p. 34.

⁶⁹⁶ ADORNO, Theodor. *Minima Moralia*, p. 46.

⁶⁹⁷ GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*, p. 164.

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.

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 Azogue, 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.

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 cinèma?* 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; CARROL, Noël (Orgs.). *Post-Theory: reconstructing film studies*. Madison: University of Wisconsin Press, 1996.

BRECHT, Bertold. *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 européia 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.

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 Económica, 2002.

CARROL, 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.

CHIAMPI, 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.

CHIAMPI, Irleamar. La literatura neobarroca ante la crisis de lo moderno. In: *Crerios*, La Habana, n. 32, 1994, p. 171-183.

CHIAMPI, 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): Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. Tradução de Eloisa de Araujo 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, 2010.

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, 2010.

DUBOIS, Phillipe. *O Ato Fotográfico e Outros Ensaio*s. Tradução de Marina Appenzeller. Campinas (SP): Papyrus, 1993. (Coleção Ofício de Arte e Forma.)

ECHEVERRÍA, Bolívar. *Discurso Crítico y Modernidad: ensayos escogidos*. Bogotá: Ediciones desde abajo, 2011.

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), p. 55-64, 2004.

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 Crítico*. 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.

JAMENSON, 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, Jose 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 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 por 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 um 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 Raboline. 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 (França): 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 Émancipe*. 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. *Obra Completa*: edición crítica. Organização de Gustavo Guerrero e François Wahl. Madrid; Buenos Aires: ALLCA, 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.

SCHWARZS, 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, John 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. *A 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 Po e P. M. Bardi: Prefeitura do Rio, 2002.

VASCONCELLOS, Gilberto Felisberto. *Glauber Rocha Pátria 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.