

IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

poesia e cinema

Maria Antonieta Pereira
UFMG

RESUMO

O cinema de Glauber Rocha pode ser pensado como um precursor da vídeopoesia e dos espetáculos poéticos multimídia que, como fruto do mercado e das tecnologias finisseculares, preferem estimular uma sensibilidade baseada na recepção coletiva, crítica e reflexiva do discurso poético. Pertencentes à linhagem barroca brasileira, o cineasta e seus pares da poesia investem na composição de obras que circulam no transe das nações e das linguagens. Nesse trajeto, inventam novos gêneros e formas, e demonstram que há uma relação direta entre a produtividade da tradição literária brasileira e sua abertura ao diálogo com outros objetos culturais.

PALAVRAS-CHAVE

poesia, cinema, espetáculo multimídia

(tanta violência, mas tanta ternura)

Mário Faustino/Glauber Rocha

o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no
matreiro da maravilha no visgo do improvisado tentando
a travessia azeitava o eixo do sol

Haroldo de Campos/Caetano Veloso

Até onde se conseguiu investigar, descobriu-se que o mais remoto sistema de escrita foi desenvolvido por volta de 3.300 a. C., na Mesopotâmia. Essa escrita rudimentar já permitia registrar estoques alimentares, lendas, mitos e transações comerciais. A escrita pictográfica — ou, mais precisamente, ideográfica — usava sinais para expressar palavras isoladas ou conceitos. Mesmo depois que as pictografias foram substituídas pelos sinais do alfabeto, que buscavam expressar sons, ao invés de idéias, a escrita permaneceu sendo um desenho que, obediente a uma convenção, permitia a troca de informações. Pictográfica ou alfabética, a escrita desenvolveu-se

como imagem — signo da ordem do visível que, ao evocar uma realidade sonora, apresenta sempre um efeito sinestésico. Assim, na base de qualquer texto escrito, encontramos uma imagem convencionada, ocupando um microespaço, excitando a visão e logo a seguir uma espécie de “audição interna” que, reconhecendo a cadeia gráfico-sonora, desenvolve um processo de significação, ao estabelecer um vínculo entre o lido e a memória do lido/vivido anteriormente.

Diante dessas considerações, já que toda escrita é visual, é quase uma redundância falar em poesia visual. Contudo, a expressão busca definir um tipo de criação que se distingue tanto da poesia primordial, feita de respiração cadenciada, de fala e canto, quanto da poesia que usa somente os recursos gráficos elementares da língua escrita. Embora, historicamente, o ritmo seja a alma do poema, a poesia visual tenta ampliar as possibilidades da linguagem poética ultrapassando seus aspectos fônicos, e portanto temporais, através da exploração de propostas espaciais. Nesse caso, a partir da base visual corriqueira da língua escrita, em que se apresentam as figuras convencionais de cada letra, palavra ou expressão, desenvolve-se uma visualidade secundária, em que tais letras, palavras e expressões compõem imagens — muitas vezes icônicas — do objeto a que se referem. Como exemplos clássicos desse fenômeno no Ocidente, podemos citar o famoso poema “Um lance de dados”, de Stéphane Mallarmé, ou o cubismo de Apollinaire em “A pomba apunhalada e o jato d’água”. A superfície na qual se inscreve o poema deixa, assim, de ser um mero suporte e passa a dialogar com o texto que recebe. Os vazios da página em branco, ao murmurarem uma linguagem sutil, cuja decifração exige um conhecimento de iniciado, acabam por criar um receptor capaz de ler o que não está escrito. Vencida a dualidade, representada por um dentro e um fora do texto, cria-se um processo de simultaneidade entre o que se escreve ou lê e o que se deduz ou vê, fato que recorda a criptografia da antiga Mesopotâmia. Recrudesce, assim, a operação tradutora da poesia visual pois sua escrita, já sendo uma imagem da ordem do simbólico, é usada para a conformação de outras imagens que funcionam como ícones inspirados pela própria linguagem da qual é feito o poema. Nesse caso, num movimento de dobra sobre si mesmo, o poema multiplica as vozes intra-textuais quando se apropria, iconicamente, de formas extra-textuais por ele próprio evocadas, passando, assim, a navegar no universo simulado de imagem sobre imagem. No mundo contemporâneo, um dos fatores que possibilitam essa redundância visual é a relação estabelecida entre produções textuais, videográficas, televisivas e cinematográficas. Contudo, muito antes do cinema inaugurar o universo em expansão das telas, já se desenvolvia a plasticidade da linguagem poética.

Segundo Melo e Castro, houve quatro aparições consistentes da poesia visual “na história da arte ocidental: durante o período alexandrino, na renascença carolínea, no período barroco e no século XX.”¹ Para efeito de nossa argumentação, interessa-nos pensar no mundo imagético do Barroco e do século XX, já que os mesmos estão situados no início e no fim da chamada modernidade. Deslocando o conceito de *anamorfosis* da biologia para a arte e utilizando-o na análise da pintura e da literatura, Severo Sarduy percebe a estética barroca como sendo o espaço, por excelência, da simulação. Nesse caso, ele mostra como Gôngora, “que elabora metáforas de metáforas, e não metáforas da linguagem informativa direta”, está em estreita relação com o flamengo “Rubens [que] pinta modelos de modelos, figuras ao quadrado.”² O pincel raivoso de Rubens, quando provoca a anamorfose do círculo e o transforma em elipse, também desvela um corpo erotizado sob a cena do catolicismo. Entretanto, para Sarduy, a capacidade barroca de transformar a norma em espetáculo não se desenvolve plenamente na velha Europa mas no “espaço ao mesmo tempo lateral e aberto, superposto, excêntrico e dialetal da América: margem e denegação, deslocamento e ruína da superfície renascente espanhola, êxodo, transplante e fim de uma linguagem, de um saber”.³ Enquanto artifício retórico, também na literatura a anamorfose provoca deformações nas imagens e impede que as mesmas signifiquem algo preciso, ajustado, único. O barroco latino-americano supera, por essas vias, sua matriz européia, seja através dos profetas de Aleijadinho ou das capelas de Puebla, no México. A partir de um código mundial, o estilo desenvolve-se enquanto linguagem local e, por isso mesmo, se apresenta como uma arte de crise, num continente feito de crises permanentes.

Tendo a crise como seu fator constituinte, o barroco maneirista elaborava um discurso crítico que percebia — no saque de Roma, no fim do Renascimento, na ascensão do protestantismo e nas inumeráveis guerras religiosas — as profundas modificações político-culturais que levariam à morte a Europa medieval. A longa agonia do velho continente — aprofundada por sua descoberta do Novo Mundo e pela convivência com terras e costumes desconhecidos de Ásia e África — estimulava um pensamento apocalíptico que via, no fim do feudalismo, o próprio fim do mundo. Uma razão melancólica, combativa, relutante e perplexa tentava preservar a cultura, que se esvaía sob as investidas da Reforma, e ao mesmo tempo buscava avançar rumo ao futuro que o recém-nascido pensamento burguês aclamava. 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.

¹ MELO E CASTRO. *Uma rede intersemiótica*, p.217.

² SARDUY. *La simulación*, p.74.

³ IBIDEM. p.77.

Por tais razões, o pensamento barroco desenvolve uma fisionomia dilemática e fantasiosa, onde a assimetria e o contraste superpõem diferentes sistemas semióticos, causando freqüentes mesclagens entre imagem e texto escrito. Um exemplo disso é a tipografia barroca portuguesa, desenvolvida no período de 1640 a 1765, onde se encontram vinhetas decorativas que abrem e fecham os capítulos das obras de ficção

com um pequeno ornato: a rosácea, o cesto de frutos e flores, os frisos e, às vezes, um emblema. A página de rosto também sempre é adornada com um pequeno desenho alegórico ou um brasão de armas relativo ao patrocinador da obra (principalmente no caso de livros de poesia).⁴

Também na obra editada em 1732 e intitulada *Itinerário geográfico com a verdadeira descrição dos Caminhos, Estradas, Rossas, Citios, Povoações, Lugares, Villas, Rios, Montes e Serras, que ha da Cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro. Até as Minas do Ouro*, encontram-se desenhos que ornamentam as páginas introdutórias, enquanto os subtítulos e certos trechos são destacados pelo uso de diferentes tipos de letra.⁵ Esse trabalho visual, que lembra o lance de dados de Mallarmé, também está presente na página de rosto de obras como o *Triunfo Eucharístico*, editado em Vila Rica no ano de 1733, ou o *Compendio narrativo do Peregrino da America*, publicado na Lisboa de 1728. Contudo, no barroco brasileiro, uma das mais perfeitas manifestações da arte de mesclar texto e imagem encontra-se nos profetas de Aleijadinho. No alto do Santuário de Congonhas do Campo e narrando a história do porvir, os profetas desdobram letras de pedra onde se anunciam as linhas tortas que levam os homens à divindade. Senhores do futuro, eles vaticinam, no suceder dos séculos, acontecimentos prováveis que, esculpidos em língua culta e estrangeira, desafiam o entendimento e resistem ao desaparecimento de um passado de ouro, violência e conspiração. Leitores desse texto, reconhecemos nele nosso rosto mestiço e inconfidente, justamente porque constituímos — tal como os sonhadores das ruínas neobarrocas de Borges — o texto futuro, prenunciado nas profecias.

Uma extensa rede — formada por palavras mágicas, demônios inteligentes, máquinas grotescas e monstros — povoava o imaginário barroco e indicava que a revolução burguesa em curso intimidava o pensamento com figuras diabólicas: síntese visual e contraditória da relação entre a máquina e os valores espirituais da Idade Média. Enquanto fator que desagregava o medievalismo e propunha um mundo regido pela precisão de técnicas e racionalidades, a máquina desenvolvia a hipertrofia das habilidades e dos sentidos humanos. Favorecendo a observação de corpos celestes ou a realização de longas viagens marítimas, o mesmo maquinismo que inaugurava a modernidade também colaborava na transformação da Europa em um Norte fixo, firme, para onde o navegante podia sempre retornar e a partir do qual praticava a leitura da intensa mobilidade de mares e culturas.

⁴ MARTINS. Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obra de ficção, p.157.

⁵ GRAVATÁ. Bibliografia mineiriana. Período colonial I, p.91-118.

Poderoso, a cada vez que intensificava seu domínio sobre a natureza, o homem também se sentia inseguro, já que todos os mecanismos de que dispunha funcionavam como um monstruoso desdobramento de suas próprias atribuições e capacidades. Uma grande variedade de produções artísticas e intelectuais apresenta, durante o maneirismo barroco, a mesclagem de homem e máquina, através de mecanismos e desenhos de robôs e autômatos primitivos. À medida que a máquina executa tarefas e desenvolve características antes reservadas exclusivamente aos humanos, ela também funciona como uma estranha criatura, que disputa com seu próprio criador a transformação da natureza e da sociedade. Desdobrando a si mesmo, contra si próprio, o homem cria na máquina um inesperado rival que, contraditoriamente, lhe dá poder e reduz sua onipotência. Aos poucos, os fantasmas do irracionalismo medieval vão sendo substituídos por outros mitos — precisos, repetitivos e maquinais — diante dos quais o sujeito não passa de um liliputiano.

Num curioso relato, Gustave R. Hocke discute como “na aurora dos tempos modernos, as máquinas provam que existe um mundo espiritual ‘autônomo’, capaz de rivalizar com a natureza sob uma forma animada e ‘dinâmica’”.⁶ Descrevendo a *máquina de metáforas* do jesuíta alemão Athanasius Kircher (1601-1680), Hocke informa como, através de um jogo de imagens, o indivíduo que se contempla num espelho passa a se ver como se fosse esqueleto, planta, animal, pedra, sol. Nessa visão enganosa de si mesmo, o sujeito se sabe presa da sedução de um artifício mas também se surpreende numa auto-significância delituosa, já que forjada por imagens falsas e díspares. 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.

Para Hocke, no período imediatamente posterior ao apogeu do Renascimento,

a metáfora do espelho quase que se transforma em obsessão e em substrato da angústia, da morte e do tempo (...) No albor do período moderno o espelho transforma-se, de algum modo, em símbolo do espírito pós-medieval, do “moderno” e de toda a sua “problemática”.⁷

Freqüentemente explorado em todas as formas artísticas, o labirinto óptico do espelho refletia ou deformava o homem mas, principalmente, cometia contra ele a violência de multiplicá-lo, como já assinalou Jorge Luis Borges,⁸ para quem essa era a principal razão pela qual os espelhos tinham algo de monstruoso. O processo de anamorfose oriundo do espelho vai se desenvolvendo ao longo dos tempos até o momento em que o abundante uso do vidro, na arquitetura e nos artefatos industriais e domésticos, amplia a tal ponto os espaços especulares, que torna um lugar comum o espetáculo da imagem humana e de seu mundo.

⁶ HOCKE. *Maneirismo: o mundo como labirinto*, p.193.

⁷ *IBIDEM.* p.14.

⁸ BORGES. *Ficções*.

Na sociedade atual, as variadas formas de tela, em que o sujeito se procura e se projeta, constituem a mais recente versão dos espelhos. Desde a grande superfície do cinema até as microtelas utilizadas em operações delicadas, o mundo da pós-modernidade intensifica sua capacidade de promover relações mediadas por lâminas de vidro. Enquanto espelho, a tela permite ao rosto contemporâneo mirar-se a si mesmo, num processo de simulação em que ele se confunde com muitos outros. Diante de tal complexidade, a antiga face de Narciso se mostra surpreendentemente ingênua já que, hoje, ela se encontra multiplicada por uma infinidade de imagens superpostas e concorrentes. Tal questão é abordada no romance *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia, por duas personagens que comparam o espelho a uma televisão “que guarda as caras”: que “tem todas dentro e quando a gente se olha vê a cara do outro”. No mesmo romance, em sua *clínica-shopping*, a personagem Elena vê no espelho “o rosto de sua mãe na casa de Olavarría”.⁹ O sujeito que se contempla percebe a realidade de sua face como visões pessoais, alucinações, ilusão de ótica. Mirando a si como sendo outro, o indivíduo projeta seus desejos em imagens alheias que acabam por denunciar o estado catastrófico e indiferenciado da imagem própria. Impossibilitado de reconhecer seu próprio olhar, o homem atual se vê de forma tangencial, através do olhar oblíquo daquele que o expulsa da lâmina do espelho e que, paradoxalmente, é ele próprio. Como a máquina de metáforas de Athanasius Kircher, a superfície clara do espelho acaba por devolver àquele que se busca uma imagem monstruosa e multifacetada.

Nesse sentido, poderíamos dizer, ainda com Ricardo Piglia, que “o segredo está às claras e é por isso que não o vemos.” Ou seja, a realidade simulada da tela, à medida que remete à realidade factual, também se propõe como algo exterior ao telespectador. Entretanto, por funcionar como contexto em que o sujeito intervém para obter um objeto cultural, seja através da mera contemplação, ou do uso de procedimentos como o *zapping* (no caso da televisão), o telespectador desenvolve sempre algum tipo de atuação psíquico-motora e, no mínimo, projeta na tela seus desejos e segredos. Vendo-se no outro, sem ter consciência de que se vê, ele expõe sua intimidade na tela que mira. Não percebendo o caráter secreto e pessoal do que contempla, o sujeito se confunde, ou não se reconhece, na profusão de imagens em que se representa e se aliena.

Essa situação conflitiva e agônica, típica do sujeito contemporâneo, é abordada no filme *Terra em transe*, de Glauber Rocha, onde também se reitera a tradição barroca de misturar imagem e texto escrito. Sendo pensada, por estudo de Jair Tadeu da Fonseca, sob os pressupostos da linguagem poética e do conceito benjaminiano de alegoria, a película pode ser inserida na tradição barroca do Brasil. Segundo esse autor,

⁹ PIGLIA. *A cidade ausente*, p.58 e 75.

o poético se instaura como organização estrutural do filme através do transe, que, mais do que tema, é o motivo condutor da obra. O fragmentarismo, de caráter alegórico, como um processo que arranca pedaços do mundo e os reelabora em um contexto de circularidade, repetição e suspensão, é propiciado no filme pela consciência alterada que gera uma visão da realidade de que é inseparável.¹⁰

Tendo como personagem principal o poeta Paulo Martins, a película utiliza a linguagem dos versos para narrar a realidade do território latino-americano, metaforizado sob o irônico nome de Eldorado. Desenvolvendo-se como um livro, numa de suas primeiras cenas o filme apresenta, como uma espécie de epígrafe, os versos de Mário Faustino:

não conseguiu firmar o nobre pacto
entre o cosmo sangrento e a alma pura
.....
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência, mas tanta ternura)

A impossibilidade de “firmar o nobre pacto” entre política e poesia mergulha Paulo Martins numa indecisão de tal natureza que ele se apresenta, ao mesmo tempo, como “gladiador” e “defunto”. Ao rejeitar a “festa de medalhas” de Eldorado, o poeta luta para colocar seu ofício a serviço de uma política emancipatória do povo. Contudo, ele próprio se mostra incapaz de compreender a linguagem das ruas, e sua morte, ao final da história, também significa o fim de uma utopia política. Enquanto gladiador, Paulo Martins se desloca, com armas e palavras, entre esquerda e direita, monarquia e república, palácio e praça pública, Sílvia e Sara, metrópole e Alecrim. Aos poucos, a oscilação épica do intelectual, que se vê comprometido com uma missão redentora, intensifica a heroicidade da narrativa, momento em que seu discurso poético tensiona e contamina a fala de todas as personagens. O resultado disso é a criação de cenas excessiva e propositalmente teatrais, onde a representação se mostra enquanto tal e reforça o caráter de encenação da obra, apresentando-a como se fosse a declamação coletiva de um longo poema épico.

Dessa forma, a dramatização do eu lírico se viabiliza à medida que ocorre exatamente por um processo de refração do poeta nas outras personagens. Ao se identificar como louco, romântico e anarquista, Paulo Martins também propõe um jogo de espelhos no qual os demais figurantes se enredam. Ao final, todos parecem cumprir um destino inelutável, cujo presságio já se encontrava nos versos e nas cenas que iniciam — e encerram — o filme e nas quais, armado mas sozinho, a silhueta negra contra o céu nevoento, o poeta constitui um excelente alvo para ditadores e policiais de uma nação submersa em golpes, assassinatos políticos e

¹⁰ FONSECA. *Linguagem-transe*: uma aproximação a Glauber Rocha, p.44-5.

insurreições. A crítica ideológico-estética desenvolvida por *Terra em transe* adquire dimensões continentais quando os nomes próprios de políticos e industriais — como D. Porfírio Díaz, Julio Fuentes, El Redentor e Pancho Morales — remetem à América hispânica e à conhecida prática do caudilhismo. Da mesma maneira, a política de resistência poética apresenta-se como uma forma de transnacionalismo, ao se inspirar em versos de *Martín Fierro*, de José Hernández:

Es el pobre en su *orfandá*
de la fortuna el desecho,
porque *naidés* toma a pecho
el defender a su raza.
Debe el gaucho tener casa,
escuela, iglesia y derechos.¹¹

Apropriar-se da língua estrangeira torna-se, assim, uma forma de internacionalizar a função do poeta e da poesia na sociedade latino-americana de Eldorado. Os diálogos entre Paulo Martins e outros figurantes — especialmente Sara e o governador de esquerda, D. Felipe Vieira — são efetivados através de expressões cada vez mais poéticas e nem por isso menos desiludidas e cruéis, inclusive porque conflitantes com as atitudes dessas mesmas personagens. Nesse sentido, a citação do verso de Castro Alves — “a praça é do povo como o céu é do condor” — é contrariada pela ação de Paulo Martins, que agride fisicamente camponeses e sindicalistas, em nome de um suposto Estado democrático. Indignado com o povo, que confuso e atemorizado não se enquadra na sua utopia, o poeta resolve expulsá-lo de sua República imaginária. Dessa forma, ele acaba remetendo à biografia do próprio Glauber Rocha, à medida que, dilacerando-se entre discursos conflitantes, o cineasta procurou conciliar os opostos, numa autêntica perspectiva neobarroca em que poetizar o cotidiano era também politizá-lo e, ao mesmo tempo, despoetizar a poesia.

Na tela em transe da película, determinados letreiros recuperam as formas usadas pelo cinema mudo e, simultaneamente, funcionam como títulos de capítulos de um requintado livro cinematográfico. Os dizeres de propaganda política, o anúncio do romântico “*Aurora Livre* — jornal independente e noticioso” ou o informe relativo ao “encontro de um líder com o povo” são textos que, além de interferirem na organização das imagens, também presidem a ação dos atores e iluminam, com a agudeza de um cordel, o cenário sombrio e trágico do filme. Outro texto que fere a linearidade e exacerba o conflito narrativo é o discurso autocrítico de Paulo Martins. Convencido da justeza de suas idéias mas impossibilitado de concretizá-las, o escritor decepciona-se freqüentemente consigo mesmo e revisa, emenda, desmancha e amplia seu próprio *eu* como se ele fosse um texto em fase de

¹¹ As palavras “*orfandá*” (orfandad) e “*naidés*” (nadie), usadas pelos editores, remetem ao dialeto *gaucho* da língua espanhola falada no Cone Sul. Cf. HERNÁNDEZ. *Martín Fierro*, p. 745.

redação. Representando os intelectuais em geral, inclusive o próprio cineasta que o criou, o poeta mostra os conflitos político-estéticos do pensamento latino-americano que, segundo Sales Gomes, “se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro”.¹²

Para a personagem-poeta e o diretor Glauber Rocha, o roteiro do filme se baseia em permanente interpelação de si mesmos e, portanto, na modificação incontrolável do sujeito do discurso cuja “linguagem-transe”¹³ ameaça as perspectivas de continuidade da narrativa e, ao mesmo tempo, constitui-se como principal elemento de composição do narrar. Dessa forma, uma alteridade extrema anarquiza as noções de progresso e organização que subjazem ao conceito de dialética, estimulando, assim, os vaivéns ideológicos que denunciam, a cada momento, a existência de uma nova voz narradora emanando do mesmo sujeito que narra. 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 Rocha tem como precursores Gregório de Mattos Guerra e Antônio Vieira. Herdeiro da musa praguejadora que critica desde o escravo até o governador da Bahia e de uma parenética em que o maravilhoso e o sobrenatural viabilizam a legislação profética e política, o diretor de *Terra em transe* defende uma estética presidida por ilusão, racionalidade e desengano. A História pátria de Eldorado se confunde, assim, com as biobibliografias de escritores e políticos do passado e do presente, enquanto a narrativa fílmica se transforma na história da morte do poeta. Começando pelo seu fim, *Terra em transe* é o lirismo armado, reiterativo, público e privado, que fala de uma nação imaginada e ao mesmo tempo real, de um Eldorado que bem podia ser o inferno de Dante mas que é o Brasil e a América Latina.

Por essas vias, Paulo Martins, sujeito baudelairiano das barricadas, constrói-se enquanto conspirador profissional: herói despossuído e fadado à decadência, que se dedica a provocar a rescisão do contrato social. No entanto, ao contrário do que ocorre com o *flâneur*, a massa da cidade grande deixa de ser o refúgio do protagonista e se transforma em heroína cruel, lugar de frustração e perdição das utopias. Se, por um lado, diante do líder camponês assassinado, o espetáculo da multidão em transe remete às tomadas da escadaria de Odessa, de Eisenstein, e

¹² GOMES. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*, p.90.

¹³ A expressão “linguagem-transe”, para Jair Tadeu da Fonseca, constitui uma imagem-conceito que caracteriza “o modo específico de constituição da alegoria na obra de Glauber” servindo, portanto, à análise de sua criação fílmico-poética. Cf. FONSECA. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*, p.75.

ambas as cenas recordam o arrebatamento crítico da tragédia shakespeariana, por outro lado, as aclamações ao populismo de esquerda ou de direita denunciam a teatralidade exacerbada de um discurso político que funciona como um desfile de carnaval — portentoso, fulgurante e dionisíaco, mas com tempo marcado para terminar. Sendo assim, a massa constitui o Eldorado utópico que o poeta, em vão, procura acessar. Entre ele e a multidão, há o típico caudilhismo latino-americano, representado pela figura épico-mitológica de D. Porfírio Díaz, com sua bandeira negra e seu Cristo na cruz.

Num momento em que o continente construía seus heróis para responder às suas ditaduras, a América Latina parecia funcionar, para o intelectual brasileiro, como uma lenda: espaço utópico, lugar sempre adiado, situado no pampa, nos Andes, na Bahia ou na Amazônia, em que havia conspirações, tango, artesanato indígena, ponto de macumba, tropicália, bossa nova. Cinema Novo. Nessa geografia, muitas vezes desconhecida mas formando o imaginário de uma geração, a consciência dos problemas latino-americanos estimulava a rebelião que se expressa na atitude do poeta, de auscultar seu tempo e abandonar a torre de marfim que o separa do povo. O desejo de intervir, através do saber, torna-se, assim, um desejo de poder: vontade épica traduzida pelo heroísmo da resistência e da morte, resposta romântica à violência do continente. Responsável por levar as massas ao poder, a poesia, enfim, encontra um sentido fora de si mesma. Expulso da República e pensando-se liberto da torre de marfim, o escritor passará a erigir sua torre de Babel, da qual não escapará com vida.

Às vésperas do terceiro milênio, são outros os discursos sociais que estabelecem concorrência com a linguagem poética. Acossado especialmente pela mídia, como resposta, o poeta a invade. Se, conforme Compagnon, um dos paradoxos da modernidade foi manter a distinção entre arte de elite e arte de massa,¹⁴ talvez a poesia contemporânea esteja conseguindo inventar algumas formas de se abrandar tal distanciamento. No mercado brasileiro de CD-ROM, podem ser encontradas várias produções¹⁵ em que, apoiada pela música ou pela declamação, a poesia recupera sua antiquíssima forma de linguagem oral, conforme já havia observado Octavio Paz.

¹⁴ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos da modernidade*.

¹⁵ No Brasil, são freqüentes as parcerias entre poetas e músicos, na composição de peças que atendem tanto ao gosto popular quanto à cultura de elite. Exemplos disso podem ser encontrados na obra de Chico Buarque, Paulo Leminski e Vinicius de Moraes, entre outros. Outras produções, como o *pop-rock Monte Castelo* e *Love song*, do Legião Urbana, utilizam versos de Camões, trechos da Espístola de Paulo aos Coríntios e cantiga de amor do século XIII. O espetáculo *Poesia é risco*, de Augusto de Campos e Cid Campos, também circula no mercado de CD-ROM, enquanto versos barrocos são gravados sob o título *Boca do inferno — Gregório de Mattos*. Já em *Circuladô*, Caetano Veloso edita sua versão musical do poema “Circuladô de fulô”, de Haroldo de Campos.

¹⁶ O espetáculo multimídia *Ouver*, dirigido por Walter Silveira, e os vídeopoemas *Nome*, de Arnaldo Antunes, e *O visto e o imaginado*, de Dileny Campos sobre texto de Affonso Ávila, oferecem um panorama das poesias concreta e visual da atualidade brasileira. Função semelhante cumpre o vídeo *Um coração de poeta*, em homenagem a Paulo Leminski.

Ao lado da tradição poética da oralidade, certas performances, como as realizadas pelos poetas concretos brasileiros, podem ser consideradas como verdadeiros shows multimídia, nos quais a poesia se transforma em objeto rítmico e visual. Próxima dessa experimentação, a produção de vídeopoemas — que muitas vezes são filmagens de performances — também oferece ao leitor outras perspectivas de recepção poética¹⁶ que, geralmente, conduzem à prática metalingüística.

Podendo ser pensado como um precursor da videopoesia e dos espetáculos poéticos multimídia, o cinema de Glauber Rocha contribuiu para que se desenvolvessem novas habilidades de leitura, em cuja pauta estava a formação de um leitor de telas, sensível aos efeitos dessa nova filmografia e consciente do caráter multicultural do objeto que consumia. Funcionando como espelho para os intelectuais terceiomundistas do Brasil e da América Latina,¹⁷ a tela de Glauber Rocha contribuiu para que trocassem de alucinação, como o desejava Elena, personagem de *A cidade ausente*, de Ricardo Piglia. A nação por eles imaginada deixa de situar-se num país — lugar geográfico delimitado — para se propor como espaço social latino-americanizado e cada vez mais amplo: o tópico “Eldorado” vai se transformando, paulatinamente, na categoria “povo”, para a qual carrega toda a sua carga utópica de poesia. Fruto do mercado e das expectativas dos anos sessenta, a perspectiva cinemanovista prefere estimular uma sensibilidade baseada na recepção coletiva, crítica e transnacional do discurso poético, ao invés de provocar a emoção ingênua e solitária, que tantas vezes funcionou como clichê redutor da leitura da poesia.

Pertencentes à linhagem barroca brasileira e latino-americana, Glauber Rocha e seus pares da poesia investem na fatura de obras que trafegam no transe neobarroco das nações e das linguagens. Nesse trajeto, inventam novos gêneros e formas, numa demonstração de que há uma relação direta entre a produtividade da tradição literária brasileira e sua abertura ao diálogo com outros objetos culturais e mundiais.



¹⁷ Em sua obra *La máquina cultural*, Beatriz Sarlo refere-se ao diálogo existente entre o cinema portenho e Glauber Rocha, inclusive quanto este se interessa “en persistir dentro de un sistema estético de vanguardia y vincularse con la política”. Um exemplo típico de tal aproximação parece estar presente na curiosa experiência, narrada por Sarlo, em que vinte portenhos produziram, da noite para o dia, um “manifesto fílmico de vanguardia” constituído por meia dúzia de curtas em 16 mm, rodados febrilmente num estúdio improvisado. Apresentadas no dia seguinte, em ato público de Santa Fé, as cenas irreverentes das películas — entre as quais havia Omar Sharif caracterizado como Che Guêvara — foram vistas como uma provocação de reacionários “vendidos à Coca-cola”. A impossibilidade de diálogo entre a vanguarda estética e a vanguarda política exacerbou o *happening* cinematográfico, cujo último ato foi a auto-destruição dos filmes, gravados sobre película reversível. Cf. SARLO. *La máquina cultural*.

RESUMEN

El cine de Glauber Rocha puede ser pensado como un precursor de la videopoesía y de los espectáculos poéticos multimedia que, como fruto del mercado y de las tecnologías finiseculares, prefieren estimular una sensibilidad basada en la recepción colectiva, crítica y reflexiva del discurso poético. Pertencientes al linaje barroco brasileño, el cineasta y sus pares de la poesía arremeten con la composición de obras que trafican en el trance de las naciones y de los lenguajes. En ese trayecto, inventan nuevos géneros y formas, y demuestran que hay una relación directa entre la productividad de la tradición literaria brasileña y su apertura al diálogo con otros objetos culturales.

PALABRAS-CLAVE

poesía, cine, espectáculo multimedia

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 1989. p. 1-19: Tlön, Uqbar, Orbis Tertius.
- COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- FONSECA, Jair Tadeu da. *Linguagem-transe: uma aproximação a Glauber Rocha*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, 1995. (Dissertação, Mestrado em Teoria da Literatura.)
- GODARD, Jean-Luc. *Introdução a uma verdadeira história do cinema*. Trad. Antônio de Padua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- GRAVATÁ, Hélio. Bibliografia Mineiriana — Período Colonial I, 1711-1753. BARROCO, n.4, 1972.
- GUIMARÃES, César. *Imagens da memória: entre o legível e o visível*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1997. p.109-142: Algumas aproximações entre cinema e literatura.
- HERNÁNDEZ, José. Martín Fierro. In: BORGES, Jorge Luis, BIOY CASARES, Adolfo (ed.). *Poesía gauchesca*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.
- HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Trad. C. R. Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- MARTINS, Heitor. Tipografia barroca portuguesa: vinhetas em obra de ficção. BARROCO, n.2, 1970.
- MELO E CASTRO, E. M. de. *Uma rede intersemiótica. O fim visual do século XX*. São Paulo: Edusp, 1993.
- PIGLIA, Ricardo. *A cidade ausente*. São Paulo: Iluminuras, 1993.
- ROCHA, Glauber. *Terra em transe*, 1967 (filme).
- SARDUY, Severo. *La simulación*. Caracas: Monte Ávila, 1982.
- SARLO, Beatriz. *La máquina cultural*. Buenos Aires: Ariel, 1998. p. 196-269: La noche de las cámaras despiertas.
- WENDERS, Wim. *A lógica das imagens*. Trad. Maria Alexandra A. Lopes. Lisboa: Edições 70, 1990.