UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE ARTE E CULTURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

BRUNO LIMA XAVIER

A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA MÍSTICA EM GLAUBER ROCHA E PIER PAOLO PASOLINI

Fortaleza
2014

BRUNO LIMA XAVIER

A IMAGEM COMO EXPERIÊNCIA MÍSTICA EM GLAUBER ROCHA E PIER PAOLO PASOLINI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Marcelo Dídimo Souza Vieira

Fortaleza

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária
Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

X17i Xavier, Bruno Lima.

A imagem como experiência mística em Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini/ Bruno Lima Xavier. – 2014. 94 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2014.
Orientação: Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira .

1. Cinema. 2. Glauber Rocha. 3. Místico. 4. Pier Paolo Pasolini. 5. Imagem. I. Título.

CDD 302.23__

BRUNO LIMA XAVIER

A IMAGEM DA EXPERIÊNCIA MÍSTICA NO CINEMA DE GLAUBER ROCHA E PIER PAOLO PASOLINI

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação. Área de concentração: Comunicação.

Aprovada em: ____/_____/_____.

BANCA EXAMINADORA

_____

Prof. Dr. Marcelo Dídimo Souza Vieira (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

_____

Prof. Dr. Expedito Passos Lima

Universidade Estadual do Ceará (UECE)

_____

Profa. Dra. Sylvia Beatriz Bezerra Furtado

Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha família, por todo amor a mim dedicado, e a todos e todas que, também por amor, dedicam suas vidas à criação de outros caminhos.

RESUMO

A obra dos diretores Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha possuem muitas características em comum no que diz respeito ao fazer cinematográfico. Este estudo tem como objetivo investigar o processo de construção da experiência mística presente na obra dos dois diretores. Os textos Cinema de Poesia (1965), de Pasolini, e o manifesto Eztetyka do Sonho (1971), de Glauber Rocha foram selecionados como base para esta pesquisa.

Na tentativa de compreender a dimensão do pensamento estético dos diretores dentro de suas produções, a pesquisa foi a procura nas imagens dos filmes *A ricota* (1962) e *Claro* (1975) um fazer imagético que remetesse a uma possível experiência mística. Com a dificuldade de se definir essa experiência incognoscível, a pesquisa procurou a presença do místico nas imagens dos filmes desses diretores. Assim, ela não aponta como se dá está experiência, mas como podemos pensar a presença do místico a partir de seu primeiro predicativo apontada pelo filósofo das religiões Rudolf Otto, o *mysterium*. Com isto, este trabalho quer encontrar o que existe não de revelado nas imagens dos diretores, mas o que nelas contém de algo místico que se coloca no figurável, na obscuridade da imagem, algo que não está apresentado como tal. Assim, abordando a importância de uma imagem que subverta a lógica imagética hegemônica na contemporaneidade.

Palavras-chave: Cinema; Glauber Rocha; Místico; Pier Paolo Pasolini; Imagem.

ABSTRACT

Directors Pier Paolo Pasolini and Glauber Rocha has many similar features regarding their cinematographic performance. This study aims to investigate the construction process of the mystic experience on the cinema, Present in the work of the two directors. The texts Pasolini's Cinema of Poetry (1965) and Glauber Rocha's manifesto Eztetyka do Sonho(1971) are selection to this work.

In an attempt to understand the dimension of the aesthetic thinking of the directors within their productions, the research was the search in the images of the films *The ricotta* (1962) and *Claro* (1975) an imaginary making that referred to a possible mystical experience. With the difficulty of defining this unknowable experience, the research sought the presence of the mystic in the images of the films of these directors. Thus, it does not point out how this experience is given, but how can we think of the presence of the mystic from his first predicate pointed out by the philosopher of religions Rudolf Otto, the mysterium. With this, this work wants to find what exists not of revealed in the images of the directors, but what in them contains of something mystical that is placed in the figurehead, in the obscurity of the image, something that is not presented as such. Thus, addressing the importance of an image that subverts hegemonic imagery logic in contemporary times.

Keywords: Cinema; Glauber Rocha; Mystic; Pier Paolo Pasolini; Image.

ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Sequência do rosto em *Teorema* 16
Figura 2 - Sequência do *Sermão da Montanha* 23
Figura 3 - O personagem Stracci 39
Figura 4 - Sequência dos rostos repetindo a ordem de Welles 43
Figura 5 - Sequência do rosto feminino 50
Figura 6 - Berto e o personagem capitalista na sequência do banquete 55
Figura 7 - Cenas do banquete 57
Figura 9 - Imagem do quadro *Santa Felicitá* de Pontormo 57
Figura 9 - Imagem do quadro *Dispozicione de Voltterra* de Fiorentino 57
Figura 10 – Reconstrução dos quadros em *A ricota* 58
Figura 11- Glauber dentro da periferia romana 78
Figura 12 - Sequência do rosto de Di Cavalcanti e ator Pitanga 86
Figura 13 – Rosto de Stracci em *A Ricota* 88

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO 10
2 O CINEMA: GLAUBER E PASOLINI 14
2.1 CINEMA DE POESIA 16
2.2 EZTETYKA DO SONHO 25
3 A AMBIVALÊNCIA DA IMAGEM 34
3.1 A RICOTA 34
3.2 CLARO 44
3.3 LUZES DO SÉCULO 51
3.4 IMAGENS PEQUENAS 60
4 IMAGEM E EXPERIÊNCIA *MYSTERIUM* 66
4.1 MYSTERIUM E ESTÉTICA 68
4.2. OS ROSTOS DO POVO 76
4.3. OS DOIS ROSTOS MORTOS 84
CONSIDERAÇÕES FINAIS 89
REFERÊNCIAS 92

1 INTRODUÇÃO

Existem alguns diálogos possíveis entre os diretores Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini. Um deles decorre da possibilidade de ambos trazerem a experiência mística para o cinema. Para essa pesquisa pretendo estudar as imagens realizadas por esses dois diretores, que tinham, em um de seus objetivos, pensar uma imagem que levasse o espectador a uma experiência mística.

Conceituo o *místico* a partir do filósofo das religiões Rudolf Otto (s/n). Essa escolha surgiu da correlação entre o entendimento que o autor faz do *místico* como algo que não se encontra exposto, mas velado. Além disso, Otto explana a categoria do *místico* a partir do que conceitua de *mysterium*, referência que utilizarei para falar sobre a imagem que procuro dentro da filmografia desses diretores.

Neste trabalho, o conceito de imagem perpassará por três formas de entendimento: a primeira de maneira mais abrangente vincula-se ao conceito de imagem técnica do filósofo Vilém Flusser. Neste conceito o filósofo aborda a possibilidade de emancipação do produtor de imagem perante a lógica hegemônica – entende-se por essa lógica a produção de imagem feita pelos grandes meios de comunicação e a indústria cinematográfica hollywoodiana. As outras duas formas de entendimento da imagem encontram-se conceituadas por dois filósofos, Didi-Huberman e Giorgio Agamben. Ambos trabalham dois tipos de imagens: uma que se faz pela lógica dominante da sociedade contemporânea e outra que se mostra como pequena ao mundo e, muitas vezes, também se apresenta por dentro da imagem dominante.

Em seus textos, Agamben explicita uma maneira de olhar para as imagens por meio do que não está exposto às luzes, mas ao escuro. Para auxiliar o olhar que recorro nesse trabalho, utilizo a leitura do livro *Da alma* do filósofo Aristóteles. Isso porque ele traz sua compreensão sobre o que nominou de *olhar ao invisível*.

É importante entender quais imagens foram procuradas para executar a tarefa do olhar. Quais imagens, entre o conjunto delas, contrapõem-se àquelas que dilaceram a imaginação? Para auxiliar a feitura dessa pesquisa foi utilizado o conceito de imagem *vaga-lume* de Didi-Huberman em seu livro *A sobrevivência dos Vaga-lumes.* Lá, o autor dedica parte de sua discussão às diferentes formas de pensar a categoria *olhar,* além da relação de contraposição entre, de um lado, a construção de imagens tidas como pequenas e, de outro, as imagens tidas como padronizadas e, quase sempre, impostas ao nosso olhar.

Em um mundo contemporâneo, repleto de imagens técnicas, encontrar o que não está exposto apresentou-se como uma tarefa severa, tendo em vista que a educação do nosso olhar não se direciona a isso. No mundo em que vivemos, onde tudo tende a apresentar-se como explícito, o homem contemporâneo apresentado nesse trabalho, para conseguir ver aquilo que não é trazido pelas luzes, deve procurar treinar seu olhar para o que denominamos de *mysterium*, ou por obscuro.

Nessa pesquisa me detive à imagem cinematográfica, não por acaso, mas porque a compreendo como meio de potência a contraposição às imagens tidas como totalitárias que compõem o olhar do homem contemporâneo. A princípio isso pode parecer incomum, tendo em vista que dentro do cinema está boa parte da construção estética das imagens opressoras da contemporaneidade. Mesmo com esse escopo o cinema continua a carregar em si uma característica "mágica", já que sua imagem, a qualquer momento, pode vir a deparar-se com o imponderável. O entendimento sobre esse papel exercido pelo cinema me foi colocado principalmente pelo filósofo Walter Benjamin (2011) em seus textos que tratam do cinema e da fotografia.

Assim, entendo o cinema como uma experiência estética, tratada no campo do sensível, pois o que mais moveu esse trabalho foi uma tentativa de fuga da lógica racional burguesa.

A partir do momento que o ser humano resolve racionalizar o místico, ele o faz numa tentativa de trazê-lo a uma realidade mais palatável, o que, para essa discussão, tende mais a esclarecê-lo do que obscurecê-lo. Na imagem-*mysterium*, a racionalização do místico inclina-se a violar os véus que o obscurecem, a perder o que existe de oculto dentro dela. As imagens técnicas hiper-definidas que buscam o conteúdo conceitual dilacerando as marcas do mistério, apontando suas partes e os meios para sua experiência, perdem o que de lírico-sacro-irracional nelas existe: a sua confabulação. A narrativa imaginativa mística não pode ser desvelada. O mistério deve ser expresso na poesia, em fábulas, assim, "(...) não sendo de modo algum racional, se deixa captar, exprimindo-se aqui de uma forma natural, à vida espiritual do homem" (OTTO, s/n, p. 28). A contemporaneidade, já destituída de um pensar linear hegemônico, parece posicionar pequenos caminhos para um possível encontro com essas imagens.

A escolha de Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini para pensar essas imagens pequenas não perpassa apenas a tentativa de ambos por uma experiência mística dentro do cinema. Os diretores estudaram e apresentaram em textos e nos seus filmes a tentativa de encontrar uma imagem que transpusesse a imagem hegemônica feita pelo cinema

convencional. Para desse modo não apenas pensarem um novo modo de ver a imagem, mas construírem caminhos possíveis para um mundo colocado nas rédeas de um horizonte opressor.

Os dois diretores utilizavam os mitos e representações místicas e religiosas dentro de seus filmes, quando não, construíam seus próprios mitos e personagens míticos. Em ambos, a presença da cultura popular e da campesina é muito frequente. Esses elementos faziam parte da construção estética de seus filmes de diversas maneiras. Os dois pensavam a fuga do caminho hegemônico do fazer imagem, muitas vezes atrelado, à captação das imagens produzidas por classes populares. Glauber pauta seus filmes com temáticas e elementos do universo da cultura popular. Entretanto, o diretor baiano possuía um conceito de cultura popular diferente do convencional. Pasolini mostra sua relação estreita com essas classes tanto no cinema e em seus escritos, quanto na própria vida do diretor italiano.

Para o primeiro capítulo, contextualizei a maneira como ambos os diretores pensavam a ideia do místico dentro de seus filmes. Para isso, foi feita análise de dois textos que mostram quais os recursos estéticos que os cineastas buscaram para compor uma imagem que transcendesse a lógica racional e trouxesse um outro caminho para o cinema. O *Cinema de Poesia* escrito por Pasolini e o manifesto *Eztetyka do Sonho* escrito por Glauber Rocha ajudam a entender o papel do misticismo dentro do fazer da imagem pequena nos diretores.

Para auxiliar nessa análise da imagem, especificamente, encontrei dois filmes pelos quais percebemos tanto o que os diretores explicitaram como fazer cinematográfico em seus textos, como elementos outros que se agregam a esse fazer imagético de ambos. O primeiro filme é *A ricota* (1962) de Pier Paolo Pasolini, muito embora esse média metragem tenha sido realizada antes do texto *Cinema de Poesia*. A escolha desse filme foi porque nele podemos encontrar o fazer imagético de Pasolini de uma maneira singular, pois o filme se trata de meta-filme da Paixão de Cristo. Nele vemos dois filmes que abordam um mesmo tema, a Paixão de Cristo. Isso traz para *A ricota* um encontro entre imagens opostas, as quais unidas criam uma atmosfera necessária e curiosa para uma experiência mística no cinema pasoliniano.

O outro filme é *Claro* (1975) de Glauber Rocha. Filmado na temporada do exílio do diretor, o filme traz a radicalidade onírica do cineasta que transforma todo o cenário romano e sua decadência em imagens épicas. O baiano constrói um sonho por meio da realidade do mundo ocidental daquela época. O filme *Claro* é atravessado por lampejos

imagéticos que trazem o imponderável a imagens hegemônicas e explícitas, encontradas no decorrer do filme.

Por meio dos imbricamentos dessas duas imagens opostas, consegui entender melhor o papel delas, assim também, pude descrever melhor sobre como as percebo dentro do mundo. Com isso, dedico ainda parte do segundo capítulo para caracterizar essas duas imagens dentro desses filmes.

No terceiro capítulo afunilo qual imagem estou procurando e vou ao encontro dela dentro dos mesmos filmes. Antes, disserto sobre como penso esse novo imaginador no mundo e de que maneira vejo os dois diretores nessa perspectiva. E, além disso, vou ao encontro não só da imagem *myterium*, a qual defino nesse capítulo, mas vou ao encontro de Pasolini em Glauber por meio de *Claro*. E desse modo, encontro a convergência principal para mim entre esses diretores: o povo.

O elemento das classes populares dentro das obras de Pier Paolo Pasolini e Glauber Rocha é encontrado em personagens, cenários, falas, manifestações culturais, política e tantas outras formas. A que mais me chamou a atenção foi a exposição dos rostos desses personagens. O rosto como elemento estético dentro do processo de pensar a experiência mística dentro do cinema trouxe para esta pesquisa a ideia de pensar para além de uma imagem pequena uma imagem *mysterium*.

Essa imagem caracteriza-se por trazer para nosso olhar não uma compreensão cognitiva, mas uma experiência incognoscível. Isso porque ela embora possa ser entendida de maneira racional como qualquer imagem, traz em sua potência o mistério de não podermos compreendê-la em sua totalidade. Com isso, conseguimos encontrar nela, imagem *mysterium*, um caminho possível para uma experiência mística dentro do cinema.

Ao final atenho-me a dois rostos que me tocaram profundamente. São rostos desfalecidos que apresentam o mistério mais abissal do homem, a morte. A análise que fiz sobre esses rostos apresenta o limite da imagem mistério, não apenas pela condição que esses rostos se encontram, mas porque ambos os diretores apresentam um estética singular (e bastante diferente entre eles) do fazer cinematográfico.

2 O CINEMA: GLAUBER E PASOLINI

Com uma vasta obra cinematográfica, os diretores Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini nos apresentam diversos caminhos que eles encontraram para realizar uma experiência mística no cinema. Neste capítulo abordaremos dois textos importantes, nos quais ambos os diretores desenvolveram sua maneira de pensar o cinema. O primeiro foi escrito por Pasolini, chamado de *Cinema de Poesia* em 1965. E o segundo de Glauber Rocha feito em 1971, chamado de *Eztetyka do Sonho*. Embora escritos em meados de suas carreiras, neles conseguimos apontar (principalmente no diretor italiano) lampejos das características imagéticas encontradas no decorrer de todas as suas carreiras.

Em *Cinema de Poesia* escrito para uma mesa redonda sobre o tema *Crítica e Novo Cinema*, o diretor italiano discute as diferenças entre a linguagem cinematográfica e a literária. Enquanto a última tem na escrita (instrumento de comunicação) o apoio para invenções poéticas, a outra não encontra chão em nenhuma linguagem. "Em síntese, os homens se comunicam através das palavras não das imagens, o que leva à conclusão de que uma linguagem específica de imagens seria uma pura e artificial abstração." (PASOLINI, 1997, p. 267). A qualidade da "ausência" de códigos claros da imagem traz para ela sua potência.

Glauber apresentou o manifesto *Eztetyka do Sonho* em 1971, numa conferência sobre cinema na Universidade de Columbia em Nova York. Nesse período, o diretor recebia boas críticas nos Estados Unidos sobre o filme *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*[1]. Nesse filme percebemos a representação direta dos elementos místicos e suas manifestações populares. Não que outros filmes já não os tivessem, mas encontramos uma história mais propícia à aceitação da experiência mística no homem – diferente de filmes como *Barravento*, *Terra em Transe* ou *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. No entanto, naquela época, Glauber entendia a exposição desse misticismo como o "[...] aproveitamento de elementos típicos da cultura popular utilizados criticamente." (ROCHA, 2004, p. 151).

Um dos principais pontos que aproxima os textos dos dois diretores é a tentativa de trazer para a imagem sua característica irracional. Ambos explanam a importância dessa

[1] Esse filme foi um marco importante dentro de sua cinematografia. Embora *Deus o Diabo na Terra do Sol* e *Terra em Transe* tenham trazido bastante visibilidade para o diretor, foi com *Dragão da Maldade* que Glauber Rocha abriu uma boa porta de financiamento para uma superprodução, "(...) Glauber teve condições de tornar efetiva uma prática em que assumia o seu modelo do 'cineasta tricontinental', tornando-se uma personalidade marcante no debate cultural e político da época" (XAVIER org., 2004, p. 15). No entanto, o diretor, ao invés de seguir uma carreira "glamorosa", desviou-se de uma trajetória cinematográfica convencional. Glauber fixou sua posição política enquanto autor de cinema decidindo por outra via.

qualidade da imagem para o fazer cinematográfico e apontam nela um lugar de resistência política.

A irracionalidade é um elemento importante para a criação de outros caminhos na imagem contemporânea. A autonomia que as estéticas desses diretores conseguiram em muitos momentos do aparelho[2] que concretiza a imagem, mostra a preocupação de ambos os diretores com a liberdade de imaginar. O imaginador deve estar sempre alerta à sua imaginação. Isso será possível se ele estiver sempre sobrepondo sua mundivisão[3] ao aparelho – e esse, sendo máquina[4], é naturalmente submisso.

> imaginar é fazer com que aparelhos munidos de teclas computem os elementos pontuais do universo para formarem imagens e destarte, permitindo que hajamos concretamente num mundo tornado impalpável, inconcebível, inimaginável por abstrações desvairadas. (FLUSSER, 2008, p. 60).

Essa experiência do imaginar é experiência estética. O filósofo Rancière, em seu texto "O que significa 'Estética'?" (2011, p. 2), define estética como: "uma matriz de percepções e discursos que envolvem um regime de pensamento, bem como uma visão da sociedade e da história." O filósofo em seus estudos sobre estética formula sua visão sobre a experiência estética:

> A experiência estética constitui a estrutura no seio da qual as formas de arte são percepcionadas e pensadas; porém, o seu alcance ultrapassa em muito as fronteiras da arte. Envolve os diversos modos de experimentar um mundo sensível, que já não está limitado ao necessário e ao útil, nem é estruturado pelas hierarquias do bom e do aprazível. (Idem, p. 9).

A arte como ato político é evidente na filmografia de ambos os diretores. Entretanto, depois dos dois textos, que serão discutidos neste capítulo, o elemento político no decorrer dos seus filmes tornou-se mais estético. Assim, o conteúdo político foi sendo diluído cada vez mais na estética proposta por ambos os diretores.

---

[2] Aparelho é "[...] brinquedo que simula um tipo de pensamento." (FLUSSER, 2011, p. 17). O aparelho é concebido por linhas (sua construção é feita por meio de cálculos) e por elas se estrutura. Nunca podemos esquecer-nos disso, porque senão perderemos nossa autonomia sobre ele. Então, a imaginação "[...] torna-se alucinação e o homem passa a ser incapaz de decifrar imagens, de reconstruir as dimensões abstraídas." (Ibdem, p. 24).

[3] Mundivisão é a palavra utilizada por Flusser para exprimir o sentir, perceber e conceituar sobre o mundo. Não utilizo aqui a palavra olhar, pois posso simplificar demais esse conceito.

[4] "Máquina: instrumento pelo qual a concepção passou pelo crivo de uma teoria.'' (Ibdem, p. 18)

2.1 CINEMA DE POESIA

Na porta de uma indústria, câmeras e jornalistas, proletários e curiosos amontoam-se em círculos que se dissolvem à medida que outros são formados. Quem nos apresenta essa atmosfera caótica é uma câmera de cinema. Lembra uma câmera observativa do cinema documentário. Ela passeia pelo cenário entre cortes bruscos de imagens que nos conduzem dentro daquele universo. Ela tem muita presença. Começamos a perceber que, no meio daquelas séries de acontecimentos, um dos personagens principais é a própria câmera, a qual nos conduz. Isso é perceptível quando vemos que ela não se ausenta, ao contrário, mostra seu corpo em movimentos manuais, cortes secos e um interesse muito sutil por uma imagem específica dentre todos os elementos imagéticos que ela poderia cobrir: os rostos dos personagens daquele local.

Figura 1 - Sequência do rosto em *Teorema*

Fonte: Filme *Teorema, 1968.*

Em um determinado momento, a câmera pousa de maneira delicada, entretanto direta, no rosto de um homem que a encara. O homem, distraído com todo o tumulto que se instala na cena, encontra-se olho a olho com ela. A máquina não se intimida, a princípio, com sua encarada. Ele se detém poucos segundos e perde-se na multidão. Ela respeita seu afastamento e fica parada ao invés de ir ao seu encontro. Nesse momento, o cinema de Pasolini apresenta-se dentro de *Teorema,* filme realizado em 1968, na cidade de Milão. Essa

cidade é bastante importante no processo que o poeta vivenciou na Itália e que o ajudou a pensar no seu *Cinema de Poesia*.

Por volta dos anos 60, Pasolini viu os dialetos italianos, que faziam parte da pluralidade da Itália, desaparecerem e serem substituídos por uma língua única, tecnicista e de procedência burguesa, segundo ele. Para o diretor não existia uma língua italiana unificada devido à pluralidade cultural característica da Itália. Além disso, Pasolini acreditava haver também uma diferenciação dualista no uso da língua italiana, o que ele cunhou de "santíssima dualidade". Maria Betânia Amoroso, em seu livro *Pier Paolo Pasolini* (2002, p. 44), explica como o escritor encarava esse processo:

> Para o poeta em vestes de linguística, existiria uma 'santíssima dualidade' no italiano: o idioma instrumental e o literário. Usava-se o instrumental para falar, e o literário para escrever. Esse último é o italiano médio, que, na verdade, só diz respeito aos interesses e aos espíritos de uma classe social e que é falso, pois distante de todo o resto da sociedade. Naquele momento, entretanto, nascia um novo italiano; o país estava se unificando. Se há uma nova língua italiana, é porque existe também um novo homem italiano: a divisão entre proletários, subproletários e pequena burguesia ia se atenuando.

De base gramisciana, Pasolini acreditava que a transformação da língua italiana acusava uma mudança estrutural não só na gramática, mas na economia e na política do país. Esse processo na Itália, descrito por Amoroso, estava atrelado à transferência do polo econômico e cultural italiano, que saía de Roma e Florença e dirigia-se a Turim e Milão – cidades industrializadas. A mudança geográfica da economia da Itália foi gerando essa unificação na língua que Pasolini condenava. Esse processo era um "genocídio cultural", como denominava. Pasolini dizia em texto: "[...] julgo que a destruição e substituição de valores na sociedade italiana de hoje leve, mesmo sem carnificinas e fuzilamentos em massa, à supressão de grandes áreas da própria sociedade." (PASOLINI, 1986, p. 115). Esse genocídio era comandado pela burguesia neo-capitalista italiana contra as zonas rurais e subproletárias. Pasolini admirava essas últimas classes por sua cultura pré-histórica e religiosa em essência. Para o diretor essas classes possuíam o místico, o qual o diretor chamava de sagrado, em seu cotidiano. O diretor havia convivido com ambas. Na infância morou na zona rural italiana e, no anos 60, o diretor morou nos subúrbios romanos, embora viesse de uma família de classe média, com o pai militar e a mãe professora.

Apesar de Pasolini utilizar o conceito de sagrado a partir do historiador das religiões Mircea Eliade, eles diferem quando tratam da vinculação do sagrado às instituições

de poder. Para Eliade, o sagrado exerce um papel de organizador social nas sociedades primitivas, legitimando as hierarquias existentes. O que para Pasolini não era confortável.

> Esta nostalgia que tenho do sagrado idealizado e que talvez jamais tenha existido – pelo fato de que o sagrado sempre foi o objeto de uma institucionalização – por exemplo no começo, através dos xamãs, depois dos padres – é que esta nostalgia tem alguma coisa de errado, de irracional, de tradicionalista. (PASOLINI, 1983, p. 95).

Pasolini percebeu que com a destruição dos dialetos italianos, o elemento sagrado que o diretor sentia junto à literatura foi se perdendo, tendo em vista que a "nova" língua italiana começava a assumir uma forma padronizada, distante da diversidade dos dialetos espalhados pelo território italiano. A decepção com a língua italiana que influenciava diretamente na linguagem literária foi um dos motivos de o diretor investir na arte cinematográfica.

> Quando comecei a fazer cinema, pensava que fosse apenas uma linguagem da arte […] e, portanto, me recolocaria, novamente, na minha experiência literária. À medida que fui trabalhando com o cinema, me dei conta de que não se tratava de uma técnica literária, mas de uma verdadeira língua […] e aqui já se explica o motivo pelo qual continuei a fazer cinema e abandonei a literatura. Mas, existe um outro motivo, talvez mais simples, mas nem por isso menos importante: todas as línguas que já foram analisadas e descritas têm a característica de serem simbólicas […] e o cinema, ao contrário, exprime a realidade com a realidade […]. Assim, os objetos e as pessoas são aqueles que eu reproduzo através do meio audiovisual. E aqui chegamos ao ponto: eu amo o cinema porque com o cinema ficou sempre no nível da realidade. É uma espécie de ideologia pessoal, de vitalidade, de amor pela vida que pulsa dentro das coisas, da própria vida, da realidade. (PASOLINI *apud* PEREIRA, 1996, p. 98).

O autor do cinema, para Pasolini, possui uma possibilidade infinita de tecer a arte cinematográfica, pois não se apoia a um legado de regras e códigos como é o caso da literatura. Ao invés disso, ele produz suas imagens a partir "[...] do caos, onde só existem meras possibilidades ou vislumbres de comunicação mecânica e onírica." (Ibdem, p. 270).

Para Pasolini, o cinema jamais conseguirá fazer uma "gramática" de suas imagens, pois ele, antes de tudo, é estético. "O cinema se revela assim, também desse ponto de vista, o objeto atualmente mais importante daquela ciência da percepção que os gregos chamavam de estética." (BENJAMIN, 2011, p. 194). Os participantes da arte do cinema (seja do diretor ao espectador), em todo o filme, vão ter como brincadeira fundamental a infinita repetição de significações e estilizações das imagens. Ou seja, na perspectiva de Pasolini, o cinema pode ser considerado o verdadeiro tabuleiro, onde o jogador (novo imaginador) brinca equânime com o aparelho (brinquedo[5]). Seria como um quebra-cabeça (o filme) onde cada

[5] "Brinquedo: objeto para jogar" (FLUSSER, 2011, p. 17).

peça (as imagens) pudesse tomar como par qualquer peça de seu jogo. Para isso se concretizar seria importante dentro do fazer e do modo de percepção dessas imagens colocá-las num lugar a-histórico, pois, para o diretor, a adição historicista à imagem cinematográfica pode levar a própria imagem à morte:

> [...] o autor cinematográfico não deve elaborar uma tradição estilística secular, mas simplesmente decenal. Na prática, não tem uma convenção a contradizer com excessivo escândalo. A sua *adição histórica* ao *im-segno*[6] se aplica a um *im-segno* de vida curtíssima. (PASOLINI, 1997, p. 271).

Pasolini explica que o cinema é um campo ao diálogo infinito, pois não podemos dar um significado fechado à imagem, cada receptor irá simbolizá-la de uma maneira. Esse diálogo infinito entre o receptor e as imagens técnicas[7] do cinema abre várias janelas para o elemento inesperado surgir. Esse é o papel fundamental que as imagens técnicas devem exercer no mundo. Para o filósofo Vilém Flusser (2008, p. 174), em seus estudos sobre a imagem, o "[...] essencialmente as novas imagens são criadas para que se busque, entre as possibilidades dadas, o inesperado (a saber, no diálogo com outros)."

O diretor italiano denomina o cinema como parábolas por causa dessa característica conotativa. Pasolini leva-nos a crer que o cinema pode ser considerado uma linguagem exclusivamente poética, entretanto o diretor abre ressalva para a existência do elemento da prosa dentro da narrativa cinematográfica. Isso se dá pela característica encantadora do cinema como espetáculo. Não me alongaria a explicar como seria esse cinema de prosa. Ele pode ser exemplificado em alguns filmes comerciais realizados de maneira industrial por empresas cinematográficas do mundo inteiro. "A enorme quantidade de episódios grotescos atualmente consumidos no cinema constituem um índice impressionante dos perigos que ameaçam a humanidade, resultantes das repressões que a civilização traz consigo." (BENJAMIN, 2011, p. 190).

Embora exista a possibilidade de um cinema de prosa, este jamais se concretizará como a experiência do romance moderno (por exemplo) porque ele não tem "[...] um elemento fundamental da *linguagem de prosa*: a racionalidade" (PASOLINI, 1997, p. 273). Ou seja, o que podemos novamente perceber é que o cinema, como parábola do mundo, tanto no sentido da nova imaginação flusseriana quanto no sentido do narrador tradicional de

[6] Im-segno é o signo imagético do cinema para Pasolini.

[7] "Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais." (FLUSSER, 2011, p. 29)

Benjamin, torna-se um potente instrumento modificador dos conceitos ou mesmo guardião das experiências místicas, pois é imagem poética.

No entanto, Pasolini alude que, mesmo com a predominância de uma linguagem poética, o cinema "[...] tem uma dupla natureza; é ao mesmo tempo extremamente subjetivo e extremamente objetivo [...]" (Ibdem, p. 274). Pois ele, como a natureza da imaginação, não pode ser separado profundamente do elemento racional.

A imagem cinematográfica para Pasolini, neste contexto, é poesia por meio da realidade direta. No livro *Empirismo Herege* (1972), o diretor começa explicando que o cinema é uma linguagem da realidade, entretanto deve-se entender que entre a realidade e a objetiva que a capta existe uma formação imagética (que se utiliza também de nossa memória) a qual torna a imagem cinematográfica onírica. "O cinema me permite manter o contato com a realidade, um contato físico, carnal, eu diria mesmo de ordem sensual." (PASOLINI, 1983, p. 26). Nela o ato de imaginar é um ato confabulatório. Por isso, o diretor quer um cinema mais "poético" por meio da qualidade metafórica do cinema. Esse cinema entraria em contraponto ao cinema convencional.

O diretor apresenta uma série de elementos possíveis a fim de construir uma narrativa poética do cinema, a qual chama de "subjetividade livre indireta". É importante sabermos que essa nunca se concretizará de maneira linguística na imagem, mas sempre estilística. Isso faz com que o cinema, segundo Pasolini (p. 279), "[...] liberte as possibilidades expressivas comprimidas pela tradicional convenção narrativa, numa espécie de retorno às origens, até encontrar nos meios técnicos do cinema a original qualidade onírica, bárbara." E assim, o cinema constitui-se como a possibilidade de uma linguagem técnica da poesia, uma linguagem tencionada à irracionalidade.

Pasolini, ao ver essa qualidade estilística do cinema, começou a pensar uma forma no seu fazer cujo objetivo era levar à experiência mística, a qual chamava sagrada. "Quando faço um filme, ponho-me em estado de fascinação diante de um objeto, de uma coisa, de um rosto, dos olhares, de uma paisagem como se tratasse de um engenho onde o sagrado estivesse na iminência de explodir." (Ibdem, p. 110).

Ciente da vinculação do sagrado ao poder institucional dos organismos religiosos que perdurou em nossa história, Pasolini afirma, em entrevista com Duflot, que sai em defesa do sagrado porque ele acreditava ser "[...] a parte do homem que menos resiste à profanação do poder, que é a mais ameaçada pelas instituições das Igrejas." (1983, p. 94). O diretor deparou-se com a resistência da irracionalidade da Natureza nas sociedades rurais, periferias romanas e no terceiro mundo (enfim, no "povo", como chamava essas comunidades).

Quando vamos ao diálogo com o filme de Pier Paolo Pasolini, se formos com pressa, não encontraremos seu cinema de poesia. Ao primeiro olhar, seus filmes (ao contrário, por exemplo, de Glauber Rocha) são bastante lineares e com planos e imagens bem digeridas tecnicamente dentro do cinema convencional.

O que se apresenta como um elemento original, ou mesmo incomum, como construção narrativa são suas temáticas sempre "polêmicas" para a sociedade conservadora. Entretanto, existe algo dentro do cinema pasoliniano que é mais importante que sua narrativa: as imagens que compõe os filmes.

Em sua cinematografia, percebo que o diretor faz momentos imagéticos dentro dessas obras que embora importantes para história narrada, querem dizer algo a mais. Nessas imagens não encontramos uma proposta clara, e, algumas vezes, a demora nelas nos traz o que podemos chamar de imponderável dentro do cinema. Um despertar da narrativa que nos convida para uma fuga a outro sentir dentro do próprio filme.

O Evangelho Segundo São Mateus (1965) é o primeiro filme do cineasta depois do texto *Cinema de Poesia*. No filme podemos perceber uma câmera que vagarosamente passeia pelos rostos e cenários campesinos do sudeste italiano. Antes de escolher a zona rural campesina italiana como locação para o filme, o diretor percorrerá a Palestina e Israel à procura desses cenários. Essa viagem gerou o documentário *Sopralluoghi in Palestina per il Vangelo secondo Matteo*, porém o diretor não encontrou nos países do Oriente médio suas locações. A escolha da zona rural italiana é explicada pela força arcaica que a localidade possuía para o diretor. Ela está refletida tanto nos personagens quanto na geografia do local dentro do filme.

A imagem que Pasolini captura para nos mostrar no *Evangelho Segundo São Mateus* reflete essa escolha. Por todo o filme, sem pressa, Pasolini percorre cuidadosamente os personagens que compõem o cenário que contextualiza o ambiente e a época que Cristo nasceu. Em movimentos de câmeras e planos abertos, o diretor ambienta o lugar no qual estamos dentro do filme. Entretanto, não parece ser a contextualização o principal intuito da presença daqueles personagens e cenários para Pasolini. Nesse filme, a forma não está subordinada ao conteúdo. O diretor, por intermédio da objetiva, captura as curvas, traços, luzes e sombras das imagens. A história cristã é importante, mas as imagens campesinas que tomam esse filme parecem ter uma potência que a todo o momento é posta aos nossos olhos pelo diretor italiano. Parte da poesia do filme, sem dúvidas, estava nessas imagens que relampejavam à forma imaginária campestre do diretor italiano.

Dentro de *O Evangelho segundo São Mateus* poderemos encontrar uma cena que me ajuda bastante a pensar sobre essas imagens de Pasolini: o *Sermão da Montanha*. Nesta cena identifico elementos que podem ilustrar melhor o que venho falando sobre Pasolini.

A ideia do diretor de fazer um filme sobre *O Evangelho segundo São Mateus* era mostrar uma grande obra literária para uma Itália em processo de unificação e modernização. "Antes de mais nada, o que estava em jogo quando decidi filmar *O Evangelho Segundo São Mateus* era a possibilidade de dizer alguma coisa num momento em que toda a literatura italiana gira em falso" (PASOLINI *apud* LAHUD, 1993, p. 73). Pasolini criticava a literatura formalista que voltara para a Itália no final dos anos 50 e que deixara o engajamento de lado, utilizando-se de uma língua burguesa para se comunicar.

Pasolini escolheu o "Evangelho de Mateus" por esse mostrar um Cristo ativo, que "veio trazer espada e não a paz", e por ele considerar um texto de uma beleza poética ímpar. Tanto era sua admiração pelo Evangelho que o diretor não insere nenhum texto a mais dentro do filme.

> Minha ideia é filmar, ponto por ponto, o *Evangelho segundo São Mateus*, sem fazer reduções ou roteiro. Traduzi-lo fielmente em imagens, seguindo, sem acrescentar nada, a narrativa; também os diálogos deverão ser rigorosamente os de São Mateus, sem uma frase sequer de explicação ou resumo, porque nenhuma imagem ou palavra poderá estar à altura poética do texto. (PASOLINI *apud* AMOROSO, 2002, p. 51).

O filme é todo em preto e branco, embora já existisse a possibilidade da cor no cinema. Ele mostra-se, ao primeiro olhar, muito simples e comportado. Como dito por Pasolini, não existem mudanças no texto, Cristo apresenta-se como ele é dentro do Evangelho. Isso trouxe muitas críticas ao diretor, porque um filme sobre Cristo vindo de Pasolini que antes já houvera feito *A Ricota* (1965), e que já pronunciará sua divergência severa com a Igreja Católica, não poderia ser um filme entendido apenas como uma atualização do mito cristão. Existia uma crítica que esperava mais acidez do diretor. Pasolini respondeu, em diversos momentos, a essa crítica:

> Eu poderia ter desmistificado a real situação histórica, as relações entre Pilatos e Erodes, eu poderia ter desmistificado a figura de Cristo mitizada pelo Romantismo, pelo Catolicismo e pela Contra-Reforma, desmistificar tudo, mas então, como desmistificarei o problema da morte? O problema que eu não posso desmistificar é aquele profundamente irracional, e consequentemente de alguma maneira religioso, que está no mistério do mundo. Este não pode ser desmistificável...[8]

[8] Avrei potuto demistificare la reale situazione storica, i rapporti fra Pilato e Erode, avrei potuto demistificare la figura di Cristo mitizzata dal Romanticismo, dal cattolicesimo e dalla Controriforma, demistificare tutto, ma poi, come avrei potuto demistificare il problema della morte? Il problema che non posso demistificare è quel tanto di profondamente irrazionale, e quindi in qualche modo religioso, che è nel mistero del mondo. Quello

A cena do *Sermão da Montanha* é muito provocativa, pois diz muito de como o diretor pensava sobre seu cinema e quais técnicas[9] pensava para a experiência poética, e porque não mística do seu cinema.

Nessa sequência o personagem de Cristo aparece sempre em primeiro plano, ou melhor, seu rosto é a parte do corpo, que Pasolini se interessa em mostrar. O diretor encontrou nas pinturas de Rouault a inspiração para o rosto de Cristo[10]. Para o papel de Jesus Cristo escolheu o estudante de letra Enrique Irazoque, depois de ter passado um ano à procura de um ator.

Figura 2 - Sequência do *Sermão da Montanha*

Fonte: Filme *Evangelho Segundo São Mateus* (1964)

Pasolini, mesmo com a chegada do som direto, dublou todos os seus filmes. Tanto com as próprias vozes dos atores como com vozes de outras pessoas. Fez isso em *A Ricota* dublando o personagem de Orson Welles com a voz do escritor Giorgio Bassani. Em *O Evangelho segundo São Mateus*, não foi diferente. Para a voz de Enrique Irazoque utilizou a voz do ator Enrico Maria Salerno.

> A dublagem, deformando a voz, alterando as correspondências que religam o timbre, as entonações, as inflexões de uma voz a um rosto, a um tipo de comportamento, confere novo mistério ao filme. [...] gosto de elaborar uma voz de combiná-la com todos os outros elementos de uma fisionomia, de um comportamento. Amalgamar... É sempre a minha tendência para o pasticho, sem dúvida! E... à [*sic*] recusa do natural. (PASOLINI, 1983, p. 128).

Esse era um cuidado que Pasolini tinha em suas obras: a luta contra o naturalismo. Para ele, o naturalismo do ator era antagônico à sua concepção de realidade na linguagem

non è demistificabile... Citação tirada do site: <http://www.pasolini.net/cinema_vangelo.htm>, consultado em 15 de outubro de 2007.

[9] Pasolini dizia ir ao encontro da sacralidade técnica da arte.

[10] A imagem pictórica para o diretor era muito importante e bastante apresentada dentro de seus filmes, principalmente as pinturas pré-renascentistas. Em outros filmes como os da *Trilogia da Vida* ou *A Ricota* (filme que será analisado no próximo capítulo) temos isso ainda com mais evidência.

cinematográfica. O cinema de Pasolini, segundo o próprio diretor, "[...] representa, portanto, a realidade através da realidade, quer dizer, concretamente, através dos objetos da realidade que ma câmera pode reproduzir, momento a momento." (Ibdem, p. 137). Essa definição de cinema, que faz Pasolini, ressalta a necessidade de desconcertar não o racional diretamente, mas o que é esperado nele. A harmonia da *mise en scène* torna-se plural e desconcerta-se, algumas vezes de forma sutil, nos filmes do diretor. Outra técnica bastante presente em Pasolini são os cortes secos realizados pelo diretor com o mesmo intuito da dublagem – pulverizar o naturalismo da interpretação.

Na sequência do *Sermão da Montanha*, Cristo fala todo o texto do sermão, um dos mais importantes para o cristianismo. Pasolini corta a cena praticamente a cada estrofe do texto. Esses cortes levam o rosto do personagem para planos ou movimentos de câmeras diferentes. Além de Cristo, outros personagens bastante importantes na sequência são as manifestações da natureza que a percorrem inteira. Elas geralmente mudam em cada cena, trazendo uma pluralidade imagética à sequência. Cristo perpassa toda essa sequência acompanhado: de chuvas, barulhos de ventos, raios, sol, pôr do sol e, nas suas costas, o mar. O contínuo aparecimento daqueles fenômenos não é muito claro em seu objetivo, porém é insistente. Isso faz com que paremos de algum modo para não mais ver apenas o Cristo em seu discurso, mas a natureza.

Ela é um dos elementos místicos que Pasolini buscava dentro de suas obras. Para Pasolini a natureza era mística, "[...] quando falo de Natureza é preciso sempre entender 'mito da natureza': mito anti-hegeliano e antidialético porque a natureza não conhece as 'superações'; tudo aí se justapõe e coexiste." (Ibdem, p. 74).

Influenciado pela "religião natural" de sua mãe e pelas experiências de sua morada no interior da Itália, além das experiências proporcionadas por viagens aos países de terceiro mundo, principalmente a África, Pasolini apresenta seu fascínio à natureza por meio de seus filmes e sua literatura. A *Trilogia da Vida* (1971) é uma ode à natureza, da qual falava o diretor, algo naife, pré-histórico, ingênuo e por isso potente. Mesmo antes da *Trilogia*, o centauro, personagem em *Medéia* (1966), proclama a Jazão: "Tudo é santo, tudo é santo. A natureza é santa". As viagens ao terceiro mundo trouxeram ao diretor um sentimento de afeto, o qual é declarado em seu poema *La religione del mio tempo* (1961):

> Ah, o deserto aturdido
> Pelo vento, o estupendo e imundo
> Sol da África que ilumina o mundo
> África! Minha única
> Alternativa (PASOLINI apud LAHUD, 1993, p. 141)

A cena do *Sermão da Montanha* traz, por meio das manifestações naturais, muito mais que o fascínio de Pasolini pela natureza. O modo de inserir pensamentos às imagens por via do que é visto invisivelmente, pela sua pequenez perante outros elementos cênicos, expressa-se nessa cena. Por isso, é difícil encontrar seu cinema de poesia dentro dos seus filmes, porque ele não está exposto. Mesmo a exposição do rosto de Cristo é incognoscível, pela própria característica do rosto humano.

O diretor brasileiro Glauber Rocha foi um dos críticos a esse texto, pois não conseguiu, em um determinado momento, encontrar nos filmes de Pasolini sua poética. "O artigo de Pasolini sobre cinema de prosa e cinema de poesia é uma peça errada, porque Pasolini vinculou muito a linguagem do cinema ao processo linguístico verbal e literário. [...] O processo é articulação de estruturas que está ligado à arte visual, sem nada a ter com a frase literária ou a frase poética." (ROCHA, 2006, p. 191).

A maneira como Glauber vela a imagem dentro de seus filmes é explícita, muito embora isso não signifique que o místico está exposto na obra do diretor baiano. Ele está nas transições, nos excessos, no devir da imagem que se constrói autônoma, antes de ser montada. Pasolini faz esses desvios, constrói seus véus de uma maneira mais minimalista. A poética desse diretor italiano encontra-se na sutileza de alguns elementos, que persistem em se apresentar sem propósito claro. Essa é uma diferença fundamental para o diálogo entre esses dois diretores.

2.2 EZTETYKA DO SONHO

No *Sermão da Montanha* feito por Glauber Rocha em seu filme *A Idade da Terra* (1980) tudo é colorido, e Cristo é negro – interpretado pelo ator Pitanga. A diversidade não se encontra apenas nas cores, mas nos personagens que rondam o Cristo que oferece coca-cola aos seus ouvintes. Os personagens não tomam um destaque evidente (a não ser Cristo e um menino vestido de anjo que canta e toca um violão), eles se entrelaçam como numa fusão. Entretanto não é feito esse recurso na edição, mas isso acontece pelo excesso de elementos que se perdem uns aos outros. A tradição popular entremeia-se (em diálogo) com a cultura pop. Com o texto do *Sermão da Montanha* acontece o mesmo. Ele é alterado, o Jesus Negro contextualiza seu discurso com o período político em que o filme foi feito. *Idade da Terra* foi

o último longa-metragem do diretor e compõe muito bem os filmes feitos depois do manifesto *Eztetyka do Sonho*.

Entretanto, neste trabalho analisarei com mais profundidade o primeiro filme depois do manifesto, chamado *Claro* – realizado 4 anos após a apresentação do texto em Nova York. O filme é a terceira obra de Glauber Rocha no período de exílio. Nesse o diretor brasileiro concretizou três filmes. O primeiro filme, *Der Leone have sept cabeças* [11], que teve como locação a República do Congo, o diretor foi nas origens africanas buscar um filme que falasse do totalitarismo dos países colonialistas[12]; o segundo, *Cabeças Cortadas,* filme com referências surrealistas feito na Espanha. Nesses filmes começamos a perceber o diálogo que Glauber iria estreitar com o misticismo popular e a realização de estéticas mais oníricas para seus filmes (principalmente, depois de *Claro*).

Para começarmos a dissertar sobre o manifesto *Eztetyka do Sonho* é importante ressaltar que o diretor não especifica exatamente uma estética baseada no sonho, mas podemos perceber os elementos oníricos e recursos miméticos a esses atrelados. Por isso, torna-se importante entendermos o sonho na perspectiva de outros estudiosos e de outras manifestações artísticas, pois assim conseguiremos entender melhor os elementos estéticos que o diretor digere desse fenômeno psíquico.

A concepção de sonho que estou abordando nessa pesquisa está vinculada à noção de sonho para Sigmund Freud. O psicanalista, em 1899, termina de escrever o livro *A interpretação de sonhos*, considerado por ele sua obra mais importante. Nessa obra vemos algumas características sobre o que Freud entende pelos sonhos. Para Sigmund Freud (2006, p. 12), "sonho é o primeiro membro de uma classe de fenômenos psíquicos anormais." Assim os sonhos dividem essa categoria dos fenômenos anormais com as fobias, histerias, obsessões e delírios. Contudo os sonhos são encontrados tanto em pessoas com patologias psíquicas quanto em pessoas sem elas. Assim, para o psiquiatra, "[..] definem-se os sonhos como a atividade mental de quem dorme, na medida em que esteja adormecido" (Ibdem, p. 13).

O sonho para o diretor Glauber Rocha não fica definido, como foi dito. O diretor menciona apenas que "[...] o sonho é o único direito que não se pode proibir." (ROCHA,

[11] *Der Leone have sept cabeças* é um filme titulado em várias línguas: alemã, francesa, portguesa, inglesa e espanhola. Cada uma delas representa um país colonialista. O próprio filme mostra esse colonialismo brutal, tanto religioso quanto político, que fizeram no terceiro mundo.

[12] De Barravento, feito na Bahia em 1960, ao Leão de 7 cabeças, filmado na África em 1970, vemos Glauber transformar Aruan submisso e místico, e o malandra Firmino, 'o negro sobrevivente', num Zumbi, guerreiro negro marxista-leninista ou maoísta disposto a fazer a Revolução sem perder um milímetro da sua africanidade e dos seus mitos. (Ibdem, p. 27).

2006, p. 251). O que podemos entender é que Glauber busca no sonho a possibilidade da antirrazão. O diretor vai procurar no misticismo popular – o qual representa a potência propulsora de uma revolução para ele – os elementos irracionais para trabalhar sua arte da antirrazão: "Num ato de paroxismo Glauber começa a construir uma esquerda mítica e mística, com seus próprios mitos", diz Ivana Bentes (1997, p. 27). Sobre a ligação dos sonhos com o misticismo popular, o próprio Freud (2006, p. 193) disserta: "Um dia descobri, para meu grande assombro, que a visão dos sonhos que mais se aproximava da verdade não era a médica, mas a popular, por mais que ainda estivesse semi-envolta na superstição."

Além dos sonhos, é importante contextualizar o surrealismo, pois a essa escola influenciou muito na construção do manifesto a *Eztetyka do Sonho*. Para falar de surrealismo é inevitável que falemos do movimento dadaísta também. Estes movimentos artísticos propuseram-se, em seus princípios, a buscar o que poderia vir de encontro à entropia formalizada pela burguesia de então e uma possibilidade de pensar o irracional como metodologia (paradoxalmente) para suas produções artísticas, "[...] uma nova verdade e uma nova arte surgiram do caos, do inconsciente e do irracional, dos sonhos e das regiões incontroladas da mente." (HAUSER, 2003, p. 966).

O dadaísmo trazia a radicalidade na proposta de uma arte anticonsumível e anticontemplativa. A palavra "dada" vem da verbalização das crianças que ainda não possuem nossa linguagem, ou seja, em seu nome estava já dito onde esses artistas foram buscar sua inspiração. Os artistas dadaístas se propunham a realizar uma linguagem desvencilhada das convenções. "A finalidade do movimento consiste em resistir à sedução das formas prontas, sem originalidade, e aos convenientes mais imprestáveis, porque desgastados, clichês linguísticos, que falsificam o objeto a ser descrito e destroem a espontaneidade de expressão" (Ibdem, p. 962). Tendo em vista a decadência e degeneressência da burguesia, o dadaísmo trazia o comportamento de recolhimento, antissocial. Por conseguinte, isso traria o inesperado, elemento fundamental para emancipação da arte. Para Walter Benjamin, o dadaísmo desejava o que o cinema posteriormente conseguiria fazer.

O comportamento social provocado pelo dadaísmo foi o escândalo. Este é o inesperado, o contrário do banal e do clichê. O dadaísmo, segundo Benjamin, trouxe a ideia de uma arte tátil, nele foi provado que "[...] tudo que é percebido e tem caráter sensível é algo que nos atinge." (BENJAMIN, 2011, p. 192). Podemos explicar isso quando Aristóteles, em *Da Alma,* diz que o intelecto é a geração de conhecimento a partir de objetos inteligíveis, estes são gerados por imaginações de objetos sensíveis, logo, o intelecto (ou a linguagem, ou

o pensamento estritamente racional) é gerado por abstrações do objeto sensível transformado em objetos inteligíveis.

> [...] pode inteligir as formas por meio de imagens mentais e, tal como no âmbito do sentido tudo aquilo que se deve afirmar ou negar é por causa disso mesmo definido, do mesmo modo a sensação exterior, ao ocupar-se com as imagens mentais, a isso será movida (ARISTÓTELES, 201, p. 108).

A grande questão do dadaísmo foi que, embora ele tenha mostrado como o sensível pode ser tátil, com o escândalo, "[...] ainda mantinha, por assim dizer, o choque físico embalado no choque moral." (Ibdem, p. 192). Todavia, foi no surrealismo que Walter Benjamin viu a possibilidade de confronto com a lógica burguesa vigente na época. Para ele, a arte surrealista poderia, de maneira equânime, ir ao encontro da lógica racional capitalista. O historiador da arte, Arnold Hauser (2003, p. 966), expõe que os surrealistas, para além de uma ruptura com a representação naturalista do mundo,

> [...] esperam a salvação da arte, que repudiam como tal, tanto quanto os dadaístas, e só estão preparados para aceitá-la como veículo de conhecimento irracional, de um mergulho no inconsciente, no pré-racional e no caótico, e recorrem ao método psicanalítico de livre associação, ou seja, ao desenvolvimento automático de ideias e sua reprodução sem qualquer censura racional, moral e estética, pois imaginam ter descoberto aí uma receita para a restauração do velho e bom tipo romântico de inspiração.

Hauser explica que a proposta do surrealismo foi infrutífera no que diz respeito à busca incondicional por uma irracionalidade que se queria absoluta. O surrealismo invariavelmente se deparou com a razão, pois o "[...] que o surrealismo copia dos sonhos, não só expressam duas esferas diferentes, mas também que essas regiões do ser interpenetram a tal ponto que uma não pode subordinar-se à outra, nem se opor a ela como antítese." (Ibdem, p. 967).

Glauber Rocha era interessado na potência do surrealismo, embora ele reconhece-se que a vertente artística perdeu parte de sua força com o tempo. "A função histórica do surrealismo no mundo hispano-americano oprimido foi aquela de ser instrumento para o pensamento em direção a uma liberação anárquica, a única possível." (ROCHA, 2006, p. 153). O que aproximava Glauber do surrealismo era a capacidade que os artistas desse movimento tiveram de contrapor-se à lógica racional burguesa, sustentada no totalitarismo, "[...] a *intelligentsia* alinha-se do lado das formas autoritárias de governo, exige ordem, disciplina, ditadura [...]" (HAUSER, 2003, p. 958). O racionalismo burguês é o elemento opressor à arte, segundo o diretor baiano. A saturação de modo racional burguês de pensar o mundo só poderia ser combatida com outra maneira de imaginar. Para Glauber o misticismo

popular auxiliaria esse novo modo de imaginação. O movimento surrealista, para Walter Benjamin, construía sua estética na fronteira do sono e da vigília e numa linguagem que perambulasse da maneira mais espontânea possível. O olhar desse movimento era o olhar pós-histórico, não mais regido por uma linearidade, mas novamente "numa espécie de naturalismo mágico". Parece um ato livre presenteado pelo híbrido entre o sono e a vigília, em que a razão não dita, porém não está ausente. Esse não-lugar[13] é onde se encontra o refúgio para uma nova estética, na qual nosso julgamento não se apropria perniciosamente do desenvolvimento de nossas imagens.

Todavia, o diretor não queria o cinema surrealista europeu importado para o cinema latino-americano. Era necessária outra maneira para realizar a proposta surrealista dentro dos países da América. Para Glauber não se tratava de mimetizar ou representar o sonho, mas pegar emprestado sua estética. Assim, antes mesmo do manifesto da *Eztetyka do Sonho*, o diretor apresentou esses modos e apontou suas influências.

Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro (ou *Antonio das Mortes*) é um filme pelo qual Glauber começa a falar sobre uma visão mais mística e menos racional do seu olhar para o fazer cinematográfico e o que ele entendia como pobreza. Muito influenciado pelo tropicalismo que vinha da música e por outras manifestações artísticas que pulsavam no país, o diretor baiano começou a trazer para seus filmes a antropofagia. Nesse filme a cultural de origem popular e a colonizadora, ou imperialista, como falava, são devoradas e transmutadas para sua estética.

> 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. (ROCHA, 2004, p. 153).

Muito embora o misticismo popular estivesse presente em todos os seus filmes, em *Antonio das Mortes*, ele não se apresenta tão purista e mostra-se com mais força. Os personagens mesclam-se dentro do filme e vão se transformando. Assim o racional e o irracional, ou místico, encontram-se de forma mais antropofágica. O onírico apresenta-se junto aos personagens que se encontram sempre em estado de iluminação ou histeria. Filosofam ou esbravejam sobre o mundo e seus sentimentos. Relacionam-se por meio de conflitos e afetos mutuamente.

[13]Ao contrário de Marc Auge, utilizo a palavra não-lugar como uma ausência de um espaço delimitado, e não como um lugar de trânsito (como aeroporto, terminais de ônibus etc)

> Já antes eu devia ter feito assim, já em *Deus e o Diabo*, mas o relacionamento entre os personagens era um relacionamento fechado, com censuras entre eles; eram mais burgueses porque eu era mais burguês. Ao invés em *Antonio das Mortes* houve uma abertura total, assim para os filmes dos outros autores: esta liberdade, nova para nós, criou a possibilidade de uma relação nova com o público. (Ibdem, p. 151).

Nesse momento da sua trajetória, Glauber estava discutindo o tropicalismo que surgia com a concepção antropofágica dos artistas de 1922. Essa concepção ajudou o diretor a se aproximar de maneira mais feroz dos mitos e misticismos populares das zonas rurais brasileiras e, também, ao mesmo tempo, deixou-o conceber de uma forma mais explícita o *western,* vindo dos filmes hollywodianos que o diretor consumia na infância e juventude. "Com *Antonio das Mortes* eu me liberto como cineasta" (ROCHA, 2004, p. 166).

E, além disso, nessa nova fase, o diretor traçou uma perspectiva mais aberta a fim de entender como o autor de cinema pode agir enquanto político, artista, realizador etc. Glauber vai à procura de novas formas e estéticas cinematográficas. O diretor não mais aponta vertentes para o cinema, ele busca construir seu próprio caminho ou caminhos. "O caminho do cinema são todos os caminhos." (Ibdem, p. 180).

O segundo filme do exílio, *Cabeças Cortadas*[14], é bastante importante para pensarmos a estética surrealista que o diretor buscava a partir de então. O surrealismo europeu para Glauber era uma vertente importante para a Europa, não para a América Latina. O diretor acreditava que o tropicalismo traria essa força para os latino-americanos. "Neruda fala *surrealismo concreto*. É o discurso das relações entre fome e misticismo. O nosso não é surrealismo dos sonhos, mas da realidade." (Ibdem, p. 153).

Um dos personagens de *Cabeças Cortadas* é um cego. No começo do filme, carregado e seguido por pessoas, o cego pede para descer dos braços dos alguns homens que o seguravam. Nesse momento, o personagem fala: "Posso inventar o branco para mim, a cada dia". O poder de decidir o que imaginar é o grande momento para o cineasta brasileiro do cinema de autor, por isso, como diz Ismail Xavier, Glauber quis "[...] manter vivo o projeto de um cinema de autor com uma inflexão política, inserido no combate ao neocolonialismo e à hegemonia cultural dos países centrais do capitalismo." (XAVIER, 2004, p. 15). Glauber, em uma de suas declarações sobre seu modo de fazer cinema, diz que não faz "[...] economia de fantasia e de imaginação." (ROCHA, 2004, p. 300).

[14]Com *Cabeças Cortadas*, rodado na Espanha em 1970, Glauber Rocha leva ainda mais longe a pesquisa sobre as raízes imaginárias surrealistas-barrocas de sua cultura, ampliando, aliás, o ponto de vista brasileiro para o conjunto da cultura latina, incluindo a hispanidade (PIERRE, 1996, p. 67).

Em *Eztetyka do Sonho,* o diretor brasileiro começou a rever seu texto *Uma estética da fome*: "A estética da fome era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965." (ROCHA, 2006, p. 251). Com o novo manifesto, o diretor pensava a irracionalidade que caracteriza o misticismo do povo do terceiro mundo, a partir da fome. "O que interessa, no cinema de Glauber, é a possibilidade de uma fabulação comum ao povo e à arte." (BENTES, 1997, p. 32). O misticismo interessava a Glauber porque ele é a potência de uma revolução.

Nenhuma estatística pode retratar com absoluta exatidão a dimensão da pobreza. Ela é a maior e mais incompreensível abstração para o homem, segundo Glauber. Seria nesse estágio de abstração que a arte se alicerçaria, por meio do misticismo. "O artista deve incorporar tal imaginário [o místico], ponto vital da pobreza, para poder produzir os signos da luta correlatos à emoção estimulante e reveladora." (XAVIER, 2003, p. 22). A arte para uma experiência mística, pensada por Glauber, seria o estágio elevado do alcance que o cinema poderia ter na perspectiva de um novo imaginar. Isso porque seria a maior revolução do homem pós-histórico perante a linearidade historicista. "Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora." (ROCHA, 2006, p. 250). A luta travada entre o racional e o irracional culminaria com a vitória do irracional quando este se tornasse imprevisível, segundo o diretor.

> Como ele [Glauber] explicita em 'A estética do sonho', a arte, porque invenção, é mergulho no imprevisto, experiência instauradora, ruptura com o senso comum, com os limites e convenções. [...] Sendo o controle da razão e da medida, instaura o que não é, assume o momento mágico, entra em sincronia com o que é sonho do oprimido, dá voz às pulsões inconscientes. (XAVIER, 2003, p. 22)

A partir do sonho, Glauber Rocha não propõe criar uma estética, mas mapear caminhos possíveis à arte revolucionária. Burlar a vigília por meio de imagens sequenciadas a partir de lembranças obliteradas é a arma dos sonhos, e Glauber começa a buscar esses imponderáveis dentro da imagem cinematográfica gravando a fome, o povo místico e suas revoluções.

Para isso, o diretor baiano liberta-se de uma só estética, e procura várias possibilidades. Em *Câncer* (1968), o diretor soltou algumas temáticas sobre violência e pediu para atores "profissionais" e outras pessoas encenarem. Cada tomada correspondia a uma sequência do filme. Assim, Glauber trouxe elementos teatrais de encenação e se utilizou minimamente da edição. Em *Di Glauber* (ou, *Di Cavalcati*) (1977) encontramos Glauber dentro do enterro do pintor Di Cavalcanti fazendo-lhe uma homenagem. O filme é construído

por imagens do velório e do enterro do pintor junto às imagens de quadros dele atravessadas pela *performance* do ator Pitanga. Todas essas imagens foram montadas com cortes frenéticos entre elas. Entretanto, em todos os filmes do diretor percebemos uma dialética na montagem e uma liberdade na captura das imagens, as quais se formavam com uma temporalidade autônoma.

Com isso, Glauber trouxe para a sua imagem o imponderável e com ele a tentativa de se libertar das amarras da razão burguesa (e assim, vale afirmar aqui que não estamos falando da razão total humana) pela forma incompreensível e inesperada da experiência mística. O imponderável atravessa as imagens dos filmes de Glauber Rocha junto a toda essa liberdade que as formas. "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 a sua integração cósmica." (ROCHA, 2004, p. 249).

Esse elemento de abertura à subjetividade da sua obra é um elemento importante do sonho. Freud explica que, com a ausência do estado de vigília nos sonhos, nós abstemos de uma explicação sobre as imagens que perpassam o decorrer dos nossos sonhos. "O homem que sonha fica afastado do mundo da consciência de vigília." (FREUD, 2006, p. 16). Assim, nossos olhares atravessam essas imagens libertas de conceitos morais ou de uma afirmação real do que se vê. O que Glauber parece falar na *Eztetyka do Sonho* é da sua relação com o onírico, este é uma maneira que encontrou de fazer o seu cinema épico. "A mim o gênero épico – não o gênero, e sim estrutura e profusão épica – me permite maior comunicação." (ROCHA, 2004, p. 190).

Glauber Rocha, na *Eztetyka do Sonho,* coloca-se não como explicador do mundo, mas como um anfitrião de sua intimidade[15]. O que Glauber pretende para a sua arte não é comunicar uma maneira de colocar nela o seu sonho, mas recriar uma atmosfera onírica por meio da estética do misticismo – advindo da fome do povo.

Glauber busca elementos possíveis para o rompimento com a razão burguesa de sua época. A arte feita para a antirrazão tem inspirações importantíssimas na "estética do sonho". O onírico em Glauber Rocha, principalmente em *Claro*, é constituído por véus que o diretor concebe em suas imagens sujas, ricas em elementos e em fusão. Os personagens parecem se encontrar em constantes transes e histerias coletivas. O excesso na imagem de

[15]O que o surrealismo fez, segundo Benjamin, não foi a libertação perante a razão, ou simplesmente uma ação revolucionária contra a razão burguesa, esse movimento nos trouxe o encontro com a mais inóspita e terrível de todas as drogas "(...) nós mesmos – que tomamos quando estamos sós" (BENJAMIN, 2011, p. 33).

Glauber escurece qualquer possibilidade de comunicações exatas, tanto metaforicamente quanto como percebemos a própria imagem.

3 A AMBIVALÊNCIA DA IMAGEM

Em Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini, existem duas maneiras bem diferentes do fazer da imagem para a construção possível de uma experiência mística dentro do cinema e, no capítulo anterior, pudemos ver um pouco disso. Contudo, encontrei algo em comum nesses fazeres que me surpreendeu bastante e enriqueceu meu olhar sobre a busca dessa imagem que procuro. Percebi que uma das construções estéticas para que esta imagem exista exige um elemento antagônico a ela: a imagem desvelada, explícita, na qual o mistério não se encontra escondido (logo deixa de ser mistério). Essa ambivalência contida nas imagens que irei expor realiza uma espécie de dança entre uma imagem grandiosa, a serviço da contemplação e do padrão, e uma imagem pequena, imperceptível às vezes ao olhar desatento.

Existem dois filmes, através dos quais podemos entender um pouco mais sobre estas duas relações. *A ricota* (1962) é um média-metragem de Pier Paolo Pasolini, realizado antes do *Cinema de Poesia*, entretanto com muitos elementos pelos quais conseguimos levantar algumas discussões sobre o texto. E outro filme é *Claro* de Glauber Rocha, já brevemente apresentado dentro do primeiro capítulo.

3.1 A RICOTA

A ambivalência que se coloca dentro da imagem que esses diretores propunham como imagem mística aponta-nos para um paradigma: de um lado, transmitir algo, e de outro, proteger o algo que se quer transmitir. Esse paradigma assemelha-se à dicotomia entre sagrado[16] e profano. Giorgio Agamben, em seu livro "Profanações", explica o significado das palavras profanação e sacralização por meio do que os juristas romanos, na época do Império, entendiam pelos termos.

Ele explica que "[...] consagrar (*sacrare*) era o termo que designava a saída das coisas da esfera do direito humano, profanar, por sua vez, significava restituí-las ao livre uso dos homens." (AGAMBEN, 2007, p. 65). Nessa frase temos algo bastante revelador no que

[16]O conceito de sagrado, como já foi dito, é muito utilizado por Pasolini. Entretanto, nesse trabalho, existe uma diferença entre o que é místico e o que é sagrado. Isso porque a categoria do sagrado é atrelada dentro de uma racionalidade instituída pelas religiões e classes dominantes, em que "[...] o elemento racional encontra-se em primeiro plano, muitas vezes até parece tudo." (OTTO, n/s, p. 10). No caso de Pasolini existirá uma dificuldade de se diferenciar estes conceitos, pois, mesmo sabendo das vinculações que o sagrado possuía com as instituições religiosas, o diretor não deixou de usa-la.

concerne à imagem; ao observarmos a filmografia de Pier Paolo Pasolini, esses conceitos revelam-se com clareza.

Pasolini foi o diretor que pensou essas duas ambivalências da imagem mística – mais precisamente a imagem cristã. O diretor traz em seus filmes as duas vestes dessa imagem: de um lado referendada por meio de uma tradição imagética secular da Igreja Católica e, de outro lado, profanada pelo povo que secularmente a concebeu. O misto entre apresentar essas imagens tradicionais sacralizadas e, ao mesmo tempo, profaná-las (restituindo-a para o povo) representa muito do pensamento da imagem mística de Pier Paolo Pasolini.

Ao passarmos pela filmografia do diretor italiano encontramos as "vestes" e iconagrafias da tradição imagética cristã em corpos campesinos e operários. Isto vemos muito dentro dos seus primeiros longas metragens. Em outros filmes posteriores encontramos releituras de alguns personagens místicos em vestes contemporâneas em corpos da classe trabalhadora. Esses corpos dentro das imagens de Pasolini parecem refletir o que de místico existe em sua filmografia, algo que está muito além dos elementos iconográficos ou de construção dos personagens sacros dentro dos filmes. As referências ao sagrado institucional encontrasse, ao meu ver, para esconder o que de misterioso existe nas imagens produzidas pelo diretor. A construção feita pelo italiano se alicerça na sua base cristã principalmente. Embora em outros filmes ele irá construí-la a partir de outras iconografias ancestrais, elas servem ao mesmo objetivo. Em *A ricota* mostraremos sua ligação com os elementos critãos, pois neste filme encontrei maior clareza para explicar está ambivalência das imagens.

O pensamento de Pasolini sobre essas questões da imagem mística está posto em seu média-metragem *A ricota*. No começo em uma das cartelas do filme, o diretor diz: "Não é difícil prever que esta minha história terá classificações interessante, **ambígua** e escandalosa." [grifo meu]. Esta declaração aflora ainda mais meu pensamento sobre a forma como Pasolini petrende levar este filme. Colocando em seu prologo a intenção de trazer um outro olhar não tão exato, ou mesmo sóbrio, sobre a Paixão de Cristo.

É interessante apontar dentro das imagens de representações cristãs de Pasolini, é que elas não estão jogadas de maneira aleatória ou leviana dentro de seus filmes. São construções apegadas a um vertente iconográfica e de representação da própria Igreja Católica.

Pasolini carrega uma forte influência das imagens do "pré-renascentismo", que assume um papel importante de referências para seus filmes. Essas imagens são minuciosamente montadas por meio das referências pictóricas do diretor – "[…] não consigo

conceber imagens, paisagens, composições de figuras, fora desta minha paixão pictórica inicial, do século XIV." (PASOLINI, 1983, p. 57). A grande contradição é que elas foram concebidas a partir dos olhos severos de uma Igreja fechada e detentora de muito poder, que o diretor abominava. Todavia, o italiano profana, a todo momento, a concepção imagética cristã da Igreja. Pasolini parece entregar o passado nostálgico do tempo sacralizado ao presente profano do povo proletário e campesino (do imaginário do diretor). "De acordo com Pasolini, 'o presente se transforma em passado' em virtude da montagem, mas este passado 'aparece sempre como um presente' em virtude da natureza da imagem." (DELEUZE, 2011, p. 49). O diretor veste o contemporâneo com "mantos sagrados", traz as duas temporalidades para o mesmo cenário. Assim, leva-nos ao novo olhar presente sobre os dois universos, que se aproximam de maneira mais clara. O passado e o presente dialogam juntos ao nosso olhar sobre seus filmes. Compreendemos suas ligações e suas dicotomias.

A profanação da imagem sagrada em Pasolini interessa-me muito mais do que apontar as suas referências pictóricas do pré-renascentismo. O filósofo Michel Lahud, em seu livro *A Vida Clara* (1993, p. 68)*,* o qual tratou sobre Pier Paolo Pasolini e sua obra, escreve que:

> *La ricotta* através justamente da dessacralização da cultura burguesa: ao pseudo-sublime da Paixão de Cristo que estava sendo filmada no interior do filme, Pasolini justapunha o lúdico e o profano populares, sob a forma de música ligeira, de um twist freneticamente dançado pelos figurantes num dos intervalos das filmagens, e da ridicularização popularesca das composições maneiristas[17] calcadas pelo diretor do filme nos quadros de Rosso Fiorentino e de Pontormo.

Pasolini mostrou, no decorrer de sua carreira, ser um pensador da imagem sacralizada e, por conseguinte um profanador dela. Nos seus filmes: "[...] o sagrado não se encontra ali onde a burguesia o coloca e o procura, mas onde quase ninguém o percebe, na própria existência de um Accatone, de um Ettore, de um Stracci." (Ibdem). Quando Lahud explana sobre esses personagens vêm-me os rostos e corpos dos atores que encenaram essas existências, todos não atores, mas pessoas vindas das periferias romanas. Assim, entender suas presenças dentro do fazer cinematográfico de Pasolini é compreender que na miudeza dessas imagens profanadas encontra-se, além das classes populares romanas, a possível

[17]Os maneiristas são do movimento artístico maneirismo. O estilo é conhecido pelo "artificialismo" das expressões de seus quadros e escultura para que assim alcançassem maior drama à obra.

hierofania[18], termo utilizado pelo diretor italiano para falar da experiência mística que propunha no cinema.

Pasolini parece-me ser o contemporâneo do qual fala Agamben. Por toda sua obra, percorreu os caminhos sombrios para fazer uma imagem que resistisse ao programa impositivo do modelo tradicional cinematográfico. Ele utilizou o passado arcaico para subverter o modelo racionalizado imposto pela imagem sagrada tradicional. Como podemos ver na profanação da imagem sagrada, o mistério estava para o diretor "na condição subproletaria italiana".

Para o diretor, o cinema está baseado "[…] na abolição do tempo como continuidade, e portanto na sua transformação e realidade significativa e moral [...]" (Pasolini, 1986, p. 110). Este "estar fora do tempo" deixa-nos em estado de alerta, à margem de um *continuum* linear, pois suspende o estado automático de uma narrativa comandado pelo nosso olhar programado para enxergar pelas as imagens hegemônicas. Essa maneira de Pasolini nos levar ao seu filme produz um portal para o caminhar no escuro, cujos elementos para uma experiência com o mistério estão dispostos em lampejos de imagens que perpassam o filme.

A ricota (1962) é um filme que traz os dois opostos paradigmáticos da imagem em Pier Paolo Pasolini. O pensamento de Pasolini sobre as questões da imagem sagrada estão postos nesse média-metragem. Dentro dele, o diretor já aponta o que irá elaborar no seu texto *Cinema de Poesia*, o que será concretizado em filmes como *O Evangelho segundo São Mateus* (1965), *Medéia* (1970) dentre outros. O média-metragem faz parte de uma coletânea de filmes que compõe o filme *Rogopag*, a qual, além de Pasolini, os diretores Rossellini, Gordard e Gregoretti apresentam obras que falam sobre relações humanas.

O filme pode ser visto como um híbrido entre dois projetos de cinema do diretor. O primeiro é o projeto nacional popular, no qual o diretor pretendia realizar filmes mais populares acessíveis aos diversos público. Nesta filmografia percebemos que Pasolini ainda possui uma influência do neo-realismo italiano, muito presente na época, bastante presente em seus dois primeiros filmes (*Accatone: desajuste social* [1961] e *Mama Roma* [1962]). E segundo pautado no *Cinema de poesia*, com uma produção menos "consumível". Momento ao qual Pasolini se posiciona radicalmente "[...] contra racionalismo pragmático do capitalismo industrial e sua ideologia do progresso e da produção, Pasolini passaria então a elaborar uma verdadeira *ética da recusa.*" (LAHUD, 1993, p. 71).

[18] Hierofania significa experiência de religação com o sagrado, segundo Mircea Eliade.

A ricota é um meta filme da Paixão de Cristo. O poeta-diretor Pasolini faz o aclamado Orson Welles interpretar um diretor clássico e estereotipado que constrói uma "Paixão" toda nos moldes maneiristas católicos. "De fato, Welles é o diretor maneirista que o filme de Pasolini ridiculariza." (Ibdem, p. 57). Assim, o italiano mostra o conceito programático e maneirista da imagem de Cristo – convencionada pelas classes dominantes e pela Igreja Católica. As imagens "filmadas" por Welles são límpidas, objetivas e racionalizam os elementos da representação sagrada. Nelas, Pasolini coloca a perversidade e o preconceito das classes dominantes.

A primeira imagem do filme me chama atenção: uma mesa com o banquete e um megafone posto em cima dela. Essa imagem não só aparece no começo do media-metragem, mas no decorrer dele, ora colorida ora preta e branca. A imagem da mesa representa uma natureza morta, mas o tom dela se diferencia das demais imagens, é amarelado. Este tom carrega a imagem de uma aura gasta e arcaica. Além de ser a primeira imagem que aparece no filme, é a última também. Ela permanece estática por todo o filme. Adianto apenas que, embora Pasolini tenha tirado as cenas da paixão de Welles de dois pintores maneiristas, essa imagem da mesa é a que mais se aproxima de um quadro. É uma imagem que me incomoda porque é estranho senti-la como uma imagem cinematográfica, tanto pela sua forma estável quanto que pela sua falta de vivacidade, muito embora logo no começo do filme ela receba personagens que dançam ao som de um *twist*. Os personagens dançando levam para a imagem um tom debochado. A interação entre eles e a mesa é nula, tanto a mesa quanto os personagens poderiam encenar sem nenhum laço entre eles (o que acontece no decorrer do filme). Contudo, essa união dá o tom de como o filme se comportará com relação a estes dois elementos em uma mesma imagem, e como eles se relacionaram dentro do filme. O mistério da natureza morta – pois esta recebe este tom no decorrer do filme – é profanado pelos trabalhadores do filme de Welles que dançam ao redor dela. O filme é uma profanação das imagens sagradas.

Em *A ricota*, assistimos a duas "Paixões de Cristo". Esse é uns dos problemas que o filme aborda, a distinção do modo de produzir a imagem da "Paixão de Cristo" existente nos dois diretores. As imagens realizadas para o mártir de Pasolini são em preto e branco. Já as "dirigidas" pelo diretor Welles são intensamente coloridas, referenciadas nos pintores Pontormo, com o quadro *Santa Felicitá*, e Rosso Fiorentino, com *Dispozicione de Voltterra*. Pasolini vai desmascarando o maneirismo falso do diretor Welles à medida que o filme vai se desenrolando, e, com isso, o conceito da imagem de Cristo engendrado pelas instituições

católicas. As duas Paixões de Cristo vão selando essas duas maneiras de o diretor Pasolini relacionar-se com essas imagens religiosas: a sacralizada e a profanada.

Figura 3 - O personagem Stracci

Fonte: Filme *A ricota, 1963.*

Ao primeiro olhar, *A ricota* é explícito e claro nesse sentido. De um lado, o Cristo, do diretor Orson Welles, e seus apóstolos; de outro, Stracci, o personagem que representa o mártir de Pasolini. No filme do diretor Welles, seu Cristo é louro de cabelos longos, e seus apóstolos são belos, de auréolas e roupas de época. Eles falam com ar de sabedoria e deboche, este jogado cruelmente e a todo o momento contra Stracci. Ele figura como Dimas (o bom ladrão) no filme de Orson Welles torna-se uma paródia de Cristo em Pasolini. O Cristo-Stracci é careca, sem um corpo esbelto, com aspecto sujo. Sempre bombardeado com chacotas e insultos perversos. Sua característica bonachona e patética cativa ao primeiro momento e vai percorrendo o filme até sua desgraça.

A trilha do filme é composta por quatro músicas e silêncio (som ambiente) que transportam o espectador para os diversos temperamentos e realidades que permeiam os filmes de Welles e Pasolini. Elas vão da tragédia à comédia e também à tragicomédia. O *twist* revela as cenas em que os personagens, travestidos com seus papéis no filme de Welles, dançam ou saracoteiam o próprio filme no qual estão trabalhando. O *adagio* é tocado para as cenas mais trágicas, como por exemplo, a ceia feita pela família de Stracci. E o *allegro* percorre as imagens mais cômicas do filme, até nos levar à tragicômica cena de Stracci, na gruta, sendo humilhado pelos demais personagens.

Em *A ricota*, a condição do tempo/espaço caminha, ou dialoga, entre os universos dos dois diretores. O tempo e espaço de Pasolini são mais lúdicos, embora vez por outra sejam atravessados por ordens do diretor Welles que se reverberam pelo filme por meio de outras vozes que as repetem. A primeira aparição de Welles no filme é sentada numa “cadeira

de diretor", e sua primeira frase é uma ordem. Welles só aparece no filme de Pasolini, no seu próprio filme, o diretor maneirista só lhe empresta a voz[19] – que sempre ordena.

Os personagens no filme de Pasolini não estão na "ação de encenar" e aparecem sempre nos seus momentos de lazer, alimentação e descanso. Bem diferente dos momentos de "trabalho em *set*" apresentados na colorida "Paixão de Cristo" de Welles. Nessa, todos estão em suas *mise en scènes*: atores, diretores, assistentes. Um ponto curioso, a gravação nunca consegue ser terminada, pois a todo o momento "o filme de Pasolini" ocupa o filme do diretor maneirista Welles por meio da música *twist* e chacotas em cena.

Essas interrupções dentro dos dois filmes, corrobora com o nosso eterno despertar do filme. O diretor italiano não quer permitir a fluidez em nenhuma das duas construções da "Paixão de Cristo". O filme acontece no diálogo conflituoso entre esses dois universos. É interessante como o direcionamento para nós, espectadores, é sempre para compreendermos essas duas maneiras brigam entre si pelo seus pontos de vistas. Um impositivo e ordenador, o outro lúdico. Essas duas forças não conseguem andarem juntas até que se encontram de maneira trágica no final do filme. Todavia ambos personagens zombam dentro dessas duas Paixões. Como já explicado Stracci é o alvo dos personagens de Welles que a todo momento humilham ele. E na Paixão de Cristo de Welles, os atores não conseguem permanecer na encenação programática do diretor maneirista.

Isso aponta duas formas de negar ao outro: uma de maneira autoritária e pedante, sempre a olhar o outro como algo menor, e a outra lúdica e zombeteira, mas com uma postura diferente. Os personagens de Pasolini não conseguem se curvar as ordens do diretor. Embora tentem a todo momento seus corpos se desmancham na postura imposta a eles pelo diretor, ou ao som do *twister* que invade a cena constantemente.

Na primeira aparição da referência ao quadro de Pontormo, *Dispozicione de Voltterra*, os personagens aprontam-se para compor a cena. A câmera é distante, o plano é bastante aberto, vozes de comandos são escutadas sem sabermos quem fala. A cena possui cores bastante vivas, os personagens estão com roupas impecáveis. Tudo parece estar pronto para compor o quadro. O diretor italiano percorre em planos médios e *closes* os personagens nessa cena. A câmera está estática, diferente dos leves movimentos aparentes nas primeiras cenas do filme de Pasolini[20]. Pasolini vai apresentando os rostos que se encontram na cena.

[19] Vale lembrar que esta voz não é do Orson Welles, como já foi dito no primeiro capítulo.

[20] Essa diferenciação entre o filme de Welles e o filme de Pasolini é um recurso que eu estou utilizando para melhor explicar a maneira como percebi esse filme. Entretanto, logicamente, o filme é dirigido inteiramente por Pasolini.

São rostos estáticos, atuam para Welles, estão em preparo para compor o quadro referenciado. É interessante como essa câmera funciona como uma "lupa" que apresenta personagens para aquela composição do quadro de Pontormo, e, por conseguinte, à cena de Welles. O aparelho funciona como um analisador minucioso do quadro/cena que dedica-se para este fim. O diretor desmembra o quadro, aponta seus detalhes e seus personagens.

Existe um pequeno tempo dedicado a cada uma dessas imagens na sequência do filme e este momento é sempre interrompido pela ordem de Orson Welles. Essa mesma ação ocorrerá no decorrer do filme em outras situações, como foi dito. No entanto, mesmo com o esforço de Welles em manter seu filme ordenado, os personagens que representam o povo não conseguem submeter-se ao diretor. Algo maior dentro de seus corpos pulsa para o desfecho jocoso das imagens maneiristas do diretor.

Existe a luta contra o naturalismo encenado pelos atores posta pelo diretor italiano no seu próprio filme. Quando esses corpos e rostos dos personagens encenam na tentativa da estabilidade pedida à cena, eles vacilam em pequenos lampejos saindo da *mise en scène* para se portarem como si mesmos. O real e o encenado entram em conflito constantes. Temos as lutas das imagens dos dois "Pasolinis", uma feita pela direção do próprio diretor, e a outra, metalinguística, feita pelo diretor Orson Welles, pois este parece interpretar Pier Paolo Pasolini e a fixação do italiano pelas imagens pré-renascentistas. Essa luta é provacada, ela é a linha narrativa que Pasolini quer apresentar a nós. A história da crucificação de Cristo nesse primeiro momento do filme não é a prioridade para o diretor italiano. O Cristo de Welles deve continuar vivo, pois não é ele o verdadeiro mártir da Paixão que Pier Paolo quer para *A ricota*.

Nesse primeiro interpretar, tudo estaria posto. Pasolini critica a lógica maneirista de representar a imagem cristã e apresenta o que seria a imagem de Cristo pensada por ele. O Cristo de Pasolini não tem roupas de luxo e não é louro, ele é alguém do povo.

Na Paixão de Cristo de Pasolini, o personagem principal é Stracci (o bom ladrão), que dança sobre o filme freneticamente ao som de sua fome. Tentado pela imagem estática da mesa com banquete, o personagem se apresenta como uma imagem viva, pois se movimenta a todo o momento – este movimento cessa quando ele é crucificado. Embora em preto e branco, Stracci traz vida ao filme, o percorre em corridas cômicas atrás de comida e da ordem do diretor do filme.

Essas imagens são importantes de serem observadas. Stracci fica pequeno. Geralmente, ele aparece em planos abertos, cujos espaços tomam a cena. Os lugares atravessados pelo bom ladrão são bucólicos, dentro da Natureza (está viva dentro do filme e

muito cara a Pasolini). Movimentos de panorâmicas também acompanham Stracci e o cenário. A realidade da dor da fome está nas falas sofridas e cômicas de Stracci.

O diálogo estabelecido entre Stracci e o Cristo aponta essas duas construções dentro de *A ricota.* Na cena, os dois estão crucificados um ao lado do outro. As cruzes estão deitadas no gramado. Os dois começam um diálogo, Stracci crítica a posição de Cristo de indiferença a ele. Stracci é questionado pelo Cristo, que lhe pergunta o porquê de ele andar com quem lhe faz passar fome e o bom ladrão responde: "Minha vocação é morrer de fome". É importante pontuarmos como a fome é fundamental para este filme. Stracci se movimenta por ela e para ela ao mesmo tempo. Esta fome toma uma proporção mística dentro do filme de Pasolini, e faz-nos pensar a *Eztétika do Sonho* do diretor Glauber.

O rompimento com a liturgia da Paixão tradicional (entre Dimas e Cristo) radicaliza e explicita onde o diretor busca colocar o personagem Cristo. O Cristo imaginado pelo diretor italiano não é concebido como o de Welles, que o representa morto. Pasolini não quer o desfecho da crucificação, ele quer esse Cristo morto. Contudo, existe um mártire para a sua Paixão, que é Stracci. O personagem é confabulado dentro da vida, e deseja-a. A humanidade apresentada no ator e sua pureza abusada pelos demais personagens – e porque não dizer por nós mesmos – são postas em uma imagem P/B, entrecortada por um universo profano, de onde esse Cristo veio. Como Accatone e Ettore[21], Stracci traça seu martírio no subúrbio romano. Sua vida é inglória e destituída de atitudes benignas de outrem. São filhos pobres da sociedade e por ela são levados ao seu trágico fim: a morte. Accatone significa vagabundo; Ettore, amedrontador; e Stracci é trapo em italiano. Três Cristos que apresentam sua mística no martírio e em faces advindas do povo dos *borgates* romanos.

O jogo que Pasolini estabelece com o aparelho, além de subvertê-lo, serve para suspender uma visão programática da concepção imagética da iconografia cristã. Ele não apenas a problematiza, mas propõe a oposição dela. O diretor cria um quebra-cabeça incompleto dentro de um labirinto, por onde o espectador deve percorrer sem a pretensão de desvendá-lo. O místico desses filmes não se resume somente aos seus Cristos. A imagem mística de Pasolini não é explícita como a das tradições ritualísticas das instituições

[21] Accatone e Ettore são os dois personagens principais que compõem a fase nacional popular de Pasolini. Accatone é o gigolô e cafetão de *Accatone – desajuste social* (1961), o primeiro longa-metragem do diretor. Residente da periferia romana, Accatone perambula atrás de sua sobrevivência, encontra na cafetinagem uma de suas opções. Ao final, o personagem é atropelado e morre. Ettore é filho de Mama Roma (ela dá nome ao filme *Mama Roma* [1962]), uma prostituta romana que faz programa para pagar uma melhor vida ao filho. O menino revolta-se contra essa condição da mãe e começa a realizar pequenos furtos, até ser preso e colocado amarrado – como o Cristo do pintor Mantegna – em uma sala isolada na prisão.

religiosas. Ela é misteriosa como pontos luminosos no céu e permanece no seu lugar: na obscuridade.

O personagem Orson Welles assume a forma estática e vai cortando o martírio de Stracci por meio de comandos como: “A Coroa”; “Motor”; “Silêncio”; “Corta”; “Cena”; “Ação”.

Figura 4 - Sequência dos rostos repetindo a ordem de Welles

Fonte: Filme *A ricota,1963*

É interessante se ater a esses comandos, pois deles saem o coro dos demais atores, que reproduzem a fala, mas dão a ela um novo rosto. Este rosto é importantíssimo ao diretor italiano. Comandos linguísticos do cinema são desobedecidos em algumas cenas pela massa trabalhadora do filme, que profana a imagem institucional do sagrado com músicas de *twist*, acompanhadas de suas danças e outras brincadeiras. A imagem programada do sagrado, desejada pelo pensamento preconceituoso burguês[22], a todo momento, é interrompida. O ritual de profanar essa imagem dentro do filme não deve ser visto como algo “mau”, mas como uma devolução do privado para o público. Pasolini apresenta dentro do filme suas “peças”, invertendo os comandos do aparelho dentro do próprio enredo do filme, corrompendo sentidos inventados como tradicionais à cena da Paixão de Cristo.

> A secular degeneralização que tem feito do Evangelho um texto para infernais proliferações catequistas, litúrgicas, espiritualistas, emanando normas que terminam superpondo-se umas a outras em uma involução nomenclatória de caráteres entre esotéricos e masoquistas, cheios de tabus e de cerimoniais de aproximação muito semelhantes aos cerimoniais neuróticos, com todo um hábito hierárquico (Padre,

[22] Em todo o começo de cena, o técnico de som erra a música para a crucificação de Cristo, ao invés de uma música clássica é posto um twist.

> Patrão, Proteção, Castigo) que atormenta de maneira classista as massas pobres transferidas diabolicamente ao Céu. (PASOLINI, 1978, p. 259).

O diretor maneja os próprios personagens do padrão católico. Os "santos" são representadas com suas auréolas falsas e inventadas. Não existe a aura idealizada neles. Eles são cômicos em *A ricota*. Estes mesmos personagens, quando destituídos de suas "auréolas sagradas", assumem o coro junto ao povo, assim, revelam-se humanos. Eles não estão nas imagens de Welles, fazem parte apenas do filme de Pasolini. A Paixão de Cristo é narrada entre o povo, que constitui seus personagens. *A ricota* constrói uma nova fábula para a imagem do Cristo, sua história volta ao povo, despede-se de seus mantos "vermelhos e brancos", e nela confabulam-se novos véus, deixando que seus elementos retornem à obscuridade do místico, do que é *obscuro.* A primeira ordem que o diretor Welles dá no filme é "A coroa!". Ordem que se repete por sete vezes, seis delas como imagens de pessoas gritando a ordem, e seus rostos tomam destaque nas imagens – como apresentado nas imagens selecionadas acima. A última imagem que reverbera a ordem já não é de um rosto. Nela, quem aparece tirada de uma caixa de papelão, é a coroa de espinhos, segurada por mãos que não possuem rosto dentro da imagem. Ela está sendo segurada de uma forma cênica com a intenção de expô-la. As mãos centralizam a coroa. Nessa imagem observarmos que por trás da coroa existe a periferia romana bem ao fundo, desfocada, mas presente na imagem. Uma presença pequena que aponta, onde encontra-se o martírio que Pasolini quer apontar. O martírio em *A ricota* não é a crucificação e morte de Cristo, mas a fome que a classe periférica (o povo) sente dentro do universo capitalista.

Stracci ao final do filme morre, não por sua fome, mas ironicamente por comer demais. E como dito, a última cena do filme é a mesa com banquete que continua morta como sempre se apresentou dentro do filme.

3.2 CLARO

Claro é o filme primogênito de Glauber Rocha depois do manifesto *Eztetyka do Sonho*. É seu último filme no exílio, mas, segundo o próprio diretor, "[...] é meu primeiro filme." (ROCHA, 1997, p. 545). *Claro*

> [...] é um filme de ruptura entre a Europa e ele [Glauber Rocha], de violenta rejeição de tudo o que o conturbado mundo burguês italiano, abalado por fissuras econômicas e ideológicas diversas (ano do assassinato de Pasolini) representava como decadência ocidental. (PIERRE, 1996, p. 71).

Roma, capital por muito tempo do maior Império do Ocidente, é o cenário do filme pelo qual andamos pelos monumentos, praças, *borgates* e ruínas romanas. Berto, a atriz principal, conduz-nos nessa caminhada. A partir de *Claro*, seu "diário de bordo"[23], a mundivisão do diretor ainda grita e esbraveja contra a burguesia que tanto odiava, mas já não mais nos impõe um caminho. Ao contrário, em *Claro* tecemos várias possibilidades, vários encontros com não-lugares, pessoas, entidades e mundos possíveis.

Terra em transe é a *Estética da Fome* na prática, *Claro* é a *Eztétyka do Sonho*. Nesse filme, o diretor representa a Itália capitalista e a comunista. Em ambas, a *Eztétyka do Sonho* aflora-se em um caminhar sobre a cidade de Roma. "E nenhum rosto é tão surrealista quanto o rosto verdadeiro de uma cidade." (BENJAMIN, 2011, p. 26).

Claro é diferente dos outros dois filmes que foram feitos depois da *Eztétyka do Sonho.* Ao contrário dos filmes *Di Glauber* e *A Idade da Terra*, a montagem de *Claro* parece ser dividida em atos. Em outros filmes do diretor consiguimos perceber essas divisões dentro dos demais filmes, mas no "primeiro filme de Glauber" a montagem é clara na divisão dessas partes. A atriz principal atravessa uma espécie de saga por todo o filme. Identifiquei nesse caminho de Berto por Roma uma divisão de 5 partes[24]. Essas partes não funcionam atreladas a uma temporalidade, mas são núcleos[25] vinculados a pensamentos. Neles encontramos uns aos outros, muito embora seu ponto de ligação principal seja Berto.

A primeira parte é a mais performática do filme, cuja condução se dá pela personagem Berto dentro da Roma antiga. Na segunda parte, os outros personagens ficcionais adentram o filme, que, embora com a mesma linha performática, assume essa postura no universo ficcional, diferente da documental apresentada no começo do filme. Na terceira parte voltamos a ter Berto como condutora, porém o filme compele-se de uma aura mais documental e menos performática. A quarta parte é um encontro com a intimidade de Glauber. Nesse momento do filme, a locação é a própria casa do diretor. E a quinta parte é um transe imagético, algo como um outro filme dentro de *Claro*. Nesse momento todas as partes do filme se encontram.

---

[23] Ismail Xavier fala de *Claro* como um "diário de bordo", embora ele mesmo coloque aspas nessa expressão.

[24] Esta divisão é fruto da minha percepção sobre o filme, em nenhum momento Glauber Rocha escreve ou se pronuncia sobre elas. Uso-as dentro da dissertação também para fins didáticos, pois dessa forma conseguirei falar melhor sobre o filme.

[25] A montagem nuclear que posteriormente Glauber irá fazer em *Di Glauber* e *A Idade da Terra*, apresenta-se de alguma forma em *Claro*.

Na primeira parte de *Claro* as imagens sustentam-se nas ruínas da capital italiana. O assunto principal é a decadência do capitalismo ocidental. *Claro* é a confabulação do mundo ocidental católico e comunista, sagrado e profano, espiritual e material. Suas imagens desvelam, encobrem, clareiam e ludibriam os elementos dicotômicos do Ocidente e apresentam suas conexões e seus abismos. Levado por Berto, deparamo-nos com imagens que nos apresentam essas atmosferas. São imagens com luzes estouradas pelo Sol. A câmera movimenta-se constantemente, persegue e perde Berto. O aparelho encontra outros personagens e os segue pela cidade. Nesse momento, as imagens que documentam o cotidiano da cidade são atravessadas por Berto que interfere nelas, se apresenta dentro delas.

A atriz francesa, conhecida por suas personagens em "filmes de autor" europeus, vaga livre em *Claro*, por Roma. Um manto preto de estilo Inca – ao que tudo indica – oferece-lhe uma aura mítica (não sacralizada) que a faz destoar dos demais personagens e da própria cidade. Com gestos e movimentos dançantes e perdidos, Berto anda sem um objetivo claro, a princípio. Os planos que introduzem Berto dentro do filme, em sua maioria, são abertos e permitem com que ela dance e flutue por todo o enquadramento. Em entrevista ao *Paese Sera* de Roma em 1975, Glauber explica que "[...] a protagonista é também um mito, um mito que atravessa o filme: poderia ser o mito da inocência, da ingenuidade em relação com o mundo hostil, repressivo". Berto assemelha-se muito a descrição de Walter Benjamin de Breton, escritor e poeta surrealista.

> Breton capta de forma singular, pela fotografia, lugares assim. Ele transforma as ruas, portas, praças da cidade em ilustrações de um romance popular, arranca a essa arquitetura secular suas evidências banais para aplicá-las, com toda sua força primitiva, aos episódios descritos, aos quais correspondem citações textuais, sob as imagens, com números de páginas, como nos velhos romances destinados às camareiras. (BENJAMIN, 2011, p.27)

Pondero que o manto de Berto não a sacraliza porque a atriz se apresenta profanada no filme. Ela é tocada pelos outros personagens, suja pelo chão das ruínas romanas, vista e exposta aos turistas e ao povo romano. Glauber a dirige dentro do filme, ele pede que ela role, inclusive ele próprio rola Berto com seus pés. Tudo é registrado pela câmera, que na primeira parte de *Claro,* tem como principal objetivo apresentar a atriz e seu olhar curioso sobre a cidade de Roma. Os enquadramentos utilizados pelo aparelho são diversos, conduzem-nos à pluralidade, muito embora a todo o momento as imagens levem-nos à Roma arcaica, às ruínas do antigo império. A capital italiana vista em cartões-postais.

Todavia, existe um determinado instante do filme onde o caminhar cessa e cede lugar à ficção. Assim, entramos na segunda parte do filme, que acontece dentro de planos (em

sua maioria abertos) parados. A câmera não mais se mostra curiosa, ela agora observa imóvel. Entretanto, sua estabilidade é afrontada pelo caos "livre", maneira com a qual os personagens encenam o filme. Os corpos desses personagens aparentam constante frenesi, em raras exceções mantêm-se parados. Quando os corpos estão parados os diálogos são proféticos e apocalípticos. O épico, gênero tão precioso para o diretor, está em *Claro.*

Ao contrário, dos personagens da Paixão de Cristo em Welles, em *Claro* eles estão libertos podem trazer toda a pulsão e frenesi livremente dentro do quadro. Até mesmo não respeitam o enquadramento e a todo momento em suas ações saem do quadro, Glauber não os prende. O curioso a se observar é que apenas Berto deve seguir seus comandos, e ela como Stracci na maioria do tempo está em plano aberto, o que permite que ela também tenha uma certa liberdade dentro dos comandos do diretor.

Os movimentos dos corpos são cênicos e exagerados, transpiram desespero para o plano que permanece a todo o momento estático. A antropofagia que o diretor baiano queria ter colocado em seus outros filmes é bastante forte e presente dentro desses personagens. Eles se despem, beijam-se, comem-se, tocam uns aos outros. Todos frutos da decadência do capitalismo, e esse é o assunto que proferem a todo o momento.

As imagens na segunda parte do filme desmoronam-se em trocas bruscas de cenários e identidades dos personagens, cujos anseios e desejos cambiam entre a nostalgia de um passado glorioso e a busca por um futuro tão glorioso quanto. Eles procuram desesperadamente a fuga do presente. Os personagens deixam o tempo presente refém das duas demais temporalidades. Todavia, Berto age de maneira diferente.

O plano fixo sufoca Berto dentro do filme. A atriz adentra a condição daqueles personagens, tenta interagir com eles. Num momento bastante especial do filme, Berto e todos os personagens encenam dentro do mesmo plano. Os personagens se tocam, devoram-se com toques e palavras. Uma mesa com um banquete faz parte da cena junto a eles. Berto lhes profere pragas e insultos. Todos assumem suas perversidades dentro dessa sequência, até a câmera. O aparelho, que permanecia parado, agora se movimenta. Com um movimento de *zoom in*, o aparelho vai fechando o plano sufocando Berto e os outros personagens. O plano fecha-se a um ponto tal que só vemos vultos, a imagem torna-se abstrata. Não vemos mais claramente. Apenas Berto resiste nítida.

Nessas duas primeiras partes de *Claro* vagamos com Berto pelas imagens da cidade de Roma, "onde tudo que existe é disposto em cartões-postais"[26], e dialogamos com

[26] Berto fala isto em uma passagem do filme que será descrita a seguir.

personagens decadentes. Fica evidente, no discurso de Berto, que não só Roma está decomposta, mas a experiência no ocidente. As possíveis experiências, outras sobrevivências e, por conseguinte, junto a elas, as pequenas imagens, os pequenos seres humanos. “O povo morre!!!”, grita Berto.

Apesar do primeiro momento de *Claro* apresentar a degeneração da imagem e do Ocidente, o filme apresenta outros caminhos que não o da imagem hegemônica e ofuscante. Novos caminhos para a experiência humana é o que busca a personagem mítica de *Claro*. Sendo curiosa, procura experiências nos destroços de Roma. Como Deleuze em “Conversações” (1996, p.109) falava sobre seus métodos para análise: “[...] era preciso, não remontar aos pontos, mas seguir e desmaranhar as linhas [...]” Enquanto os personagens lamentam a destruição do seu passado, Berto quer percorrer caminhos, sobreviver neste mundo vazio de experiências.

Após caminhar pelas ruínas do Coliseu, pela Praça de São Pedro e encontrar-se com os personagens decadentes da cidade romana escutando-os na busca de histórias, Berto profere, em discurso solitário, ao lado da estátua de um leão e à frente de um espelho, no escuro:

> Com a ausência dessa cor, que não existe mais e que eu procurava entre o preto e o branco em algum lugar dos movimentos esquecidos, mas que estavam decompostos na geometria do espaço, o espaço quebrado com músicas ausentes [...] O silêncio enche o espaço.

Depois desse discurso, temos um novo momento no filme. Berto não mais vagueia por ruínas ou cartões-postais, mas vai ao encontro da periferia romana e do território “de esquerda” da cidade. A atriz não caminha mais em movimentos dançantes, Berto quer ouvir falas e responder questões. A câmera atua ao seu lado, embora siga por outros caminhos vez por outra. Há esperança de novas experiências no Ocidente, e é isso o que Glauber quer nos mostrar nessa nova caminhada de *Claro*.

Uma sequência de transição marca a transformação do filme. Berto e Glauber aparecem em imagens que se fundem. Nelas vemos jornais, Roma, Berto e Glauber sentados numa escadaria com um jornal na mão. O discurso proferido no começo da imagem vai afirmando o que já havia sido dito na primeira parte de *Claro*. Entretanto, tal discurso vai se apagando enquanto uma música épica assume a voz do filme. As imagens dessa transição começam sendo capturadas de um carro que busca outros lugares de Roma. O outro momento do filme é apresentado com um corte brusco, que leva para uma mulher que explica, de sua janela, como foi o processo de transferência dela para os *borgates* romanos.

Chegamos a outra Roma e, como a cidade muda, o olhar sobre ela acompanha esta mudança. Estamos na outra fase do filme. A terceira parte de *Claro* é o outro mundo de Roma, a câmera percebe isso e as imagens tornam-se mais sóbrias. O filme adquire um ar menos performático e caminha para um tom mais documental. Grevistas tomam todo o quadro em uma dessas cenas. O povo finalmente assume a cena do filme de Glauber.

Outra cena preciosa dentro de *Claro* começa em um plano aberto da entrada de uma comunidade pobre em Roma. Berto, Glauber e a câmera adentram um *borgate* romano. Esse é um momento chave do filme para mim. Os três personagens percorrem as ruas de chão batido a procura de pessoas. Quem faz as perguntas agora é Glauber. Entre perguntas e enquadramentos dos rostos dos personagens (a pedido de Glauber), as imagens vão tomando mais corpo dentro da sequência até que elas, juntamente com uma composição de Villa-Lobos, sobrepõem-se umas às outras. Três imagens tomam destaque: moradores, Glauber e as ruas e casas (estas últimas tomam o mesmo quadro). Todos esses elementos estão na tela por completo. Já não existe mais comunidade, moradores ou Glauber, todos se misturam numa antropofagia controlada pela edição do filme. O cotidiano do *borgate* adquire um ar épico, a realidade passa para o plano místico e o surrealismo tropicalista toma toda a dimensão do filme: imagens, som, montagem.

No quarto momento do filme, Glauber convida-nos para a sua casa. Não existe transição entre as partes, o universo de Glauber vem a nós de maneira brusca. O íntimo do diretor vai sendo exposto no seu cotidiano mais banal. Ele e Berto. Há planos parados e aproximados do diretor e de Berto. Telefonemas ao som de músicas apresentam o exílio do diretor. Glauber fala pouco, parece bastante introspectivo. Sua *mise en scène* é silenciosa e de gestos pequenos.

Ao final do filme o rosto de uma mulher junto a um universo de imagens é, ao primeiro olhar, incompreensível. Depois, com mais cuidado, isto se revela como um resumo da obra. Entretanto, não podemos entender como algo didático. Nesse momento não há mais partes divididas e tudo está junto e mesclado. Em seu final, *Claro* nos convida para outro tempo, para outro filme.

Figura 5 - Sequência do rosto feminino

Fonte: Filme *Claro,1975.*

Nela um rosto feminino divide o quadro ora com um jornal com manchetes sobre a classe operária, ora com uma revista *Playboy*, ora com um quadro de Di Cavalcanti. Berto, Glauber e um homem de bigode se fundem vez por outra à imagem. Esse rosto da mulher é limpo, composto por um turbante que lhe confere um ar misterioso. Como os elementos míticos de *Claro*, o rosto não se revela explicitamente em sua função. No entanto, manifesta-se em sua presença incompreensível, acompanhada da parafernália estética que Glauber nos dispõe para pensarmos.

Nessas imagens podemos substituir, como Freud fala sobre os sonhos, "os pensamentos por alucinações" (FREUD, 2006, p. 45). Assim, "[...] a alucinação cede lugar, por sua vez, à representação mnêmica, que é, ao mesmo tempo, mais fraca e qualitativamente diferente dela" (Ibdem, p. 45). As imagens dentro da última cena de Glauber são como imagens fissuras de uma irracionalidade avessa à razão burguesa, não trazem informações exatas quando atreladas umas as outras. *Claro* é um passaporte possível para um novo imaginar, como os sonhos

> [...] constroem uma *situação* a partir dessas imagens; representam um fato que está realmente acontecendo; como diz Spitta (1882, 145), eles "dramatizam" uma ideia. Mas essa faceta da vida onírica só pode ser plenamente compreendida se reconhecermos, além disso, que nos sonhos – via de regra, pois há exceções que exigem um exame especial – parecemos não *pensar*, mas ter uma *experiência*: em outras palavras, atribuímos completa crença às alucinações. (Ibdem, p. 46).

A possibilidade de uma simulação de sonho em vigília é guiada por um rosto que se apresenta como um portal. O rosto da atriz não se consolida como uma representação cênica, mas constitui-se como um elemento onírico dentro da cena. Vejo a tentativa de Glauber em utilizar a estética onírica e sua ingenuidade infantil na disposição "displicente"

dessas imagens na cena do rosto. Freud explica que a mente no sonho "[...] despreza a distinção entre as imagens que só são arbitrariamente intercambiáveis e os casos em que o elemento do arbítrio se acha ausente" (Ibdem, p. 46). Ao final do filme, imagens *naïf* completam essa tentativa de *Claro* em trazer imagens oníricas para seu espectador, não imagens verbalizadas (como temos em estado de vigília), mas imagens sensoriais (como nos sonhos).

Percebemos então que a dicotomia de classes está bem aparente. Contudo, nas imagens do filme existem brechas para um diálogo aberto com o receptor. Esse diálogo abre-se nas imagens documentais que apresentam a cidade como um todo. O convite à mundivisão de Glauber sobre o mundo ocidental vai além de uma reflexão política, pois há uma vontade do diretor de levar o receptor a uma reflexão mística sobre os valores do Ocidente capitalista. As cenas mais experimentais do filme levam-nos a um transe sobre tudo que *Claro* quer fazer-nos sentir. Sua poética rompe uma imagética racional, o filme não é "claro". Desse modo deixa-nos à vontade para *scannearmos* suas imagens, que parecem ter saído da intimidade de Glauber e de sua relação com o Ocidente capitalista. No entanto, o que é curioso dentro de toda a parte documental do filme é que a câmera parece ser uma espécie de subconsciente de Glauber, pois ela não o acompanha. A câmera vagueia por Roma, como Berto. Seus planos não se preocupam com o enquadramento, são planos sequências cortados na edição. Ela apresenta-se aparentemente autônoma do olhar do diretor, por isso captura imagens sem uma condução. Um dos momentos em que isto vem à tona é quando Glauber Rocha, vendo o aparelho perder-se no *borgate* romano, aparece em quadro e pede para ela segui-lo.

Claro não é o olhar de Glauber (ou apenas um de seus olhares). O filme enriquece nossa visão por que nele há vários olhares divididos em alguns momentos sobre uma cidade, sobre pensamentos, sobre o mundo. O filme capta a desilusão na primeira fase e apresenta caminhos, linhas a seguirmos na segunda fase. A dicotomia entre o olhar ao pequeno e o olhar hegemônico são divididos, mas depois se misturam para trazer-nos outros olhares, outras sobrevivências.

3.3 LUZES DO SÉCULO

Embora tenha procurado nesses filmes imagens que tragam a experiência mística, dentro deles encontrei imagens tradicionais e hegemônicas. Estas imagens me atraíram bastante, por me perguntar o que faziam nesses filmes. Observar essas imagens dentro dessas

obras ajudou-me a entender melhor as imagens pequenas. Isso porque não podemos enxergar estas duas imagens como dicotômicas, mas como ambivalentes. Embora opostas, essas imagens dependem umas das outras para sua construção estética dentro desses filmes.

Em *Claro*, o discurso de Berto, em que ela diz que Roma é uma cidade de cartões-postais, suscita uma reflexão interessante sobre um dos estados da imagem contemporânea. Achei importante essa fala, muito embora ela não tome nenhum destaque dentro do filme. Contudo, o cartão-postal pode ser uma boa metáfora para explicar o estado da experiência do ser humano enquanto observador do mundo por imagens.

O cartão-postal foi criado no século XIX pelo austríaco Emmanuel Herman para a simplificação da carta-postal. São dispositivos[27] portáteis que fixam lugares de todo o mundo. No entanto, os cartões-postais, além de apresentarem o mundo, também são utilizados para carregar experiências em quase toda a sua totalidade: experiências de viagens.

É certo afirmar que a imagem impressa nos cartões-postais é o registro da experiência em um local. Por conseguinte, levo-me a questionar qual seria essa imagem ou experiência. O cartão-postal é um registro passado de uma experiência que foi afetada pelo aparelho e seu fotógrafo. Entretanto, esse dispositivo serve para preservar outro passado: o de quem o compra. O tempo presente não existe em um cartão-postal. Ele é sempre o passado de uma experiência morta.

Morta porque, ao colocar essa imagem à venda para preservar a recordação de outrem, ela jamais representará a experiência daquele que a compra, mas a morte da experiência daquele que a registrou. Isso porque, no cartão-postal, não temos, no registro da imagem, vestígios, nem do passado e nem do presente de nenhum dos sujeitos envolvidos: turista que compra, fotógrafo que a vende. A experiência torna-se fugaz na imagem do cartão-postal, nele existe apenas a informação exata de alguém que passou por um local.

> A verdadeira imagem do passado perpassa, veloz. O passado só se deixa fixar, como imagem que relampeja irreversivelmente, no momento em que é reconhecido. [...] Pois irrecuperável é cada imagem do presente que se dirige ao presente, sem que esse presente se sinta visado por ela. (BENJAMIN, 2011, p. 224)

Assim, a imagem do cartão-postal não se apresenta subjetivada, mas desde sempre como um processo de dessubjetivação colocado por meio do dispositivo "cartão-

[27]A idéia de dispositivo que o teórico Giorgio Agamben explana em "O que é dispositivo?" assemelha-se à concepção de aparelho do filósofo da imagem Vilèm Flusser. Estes conceitos recebem nos dois diretores (Glauber e Pasolini) nomes mais gerais, mais especificamente de seus inventores como: burguesia, imperialismo, capitalismo, racionalidade, televisão. Aqui estudo como o aparelho e os dispositivos direcionam o nosso imaginário do mistério, racionalizando, e tirando de seu meio sua fonte obscura.

postal"[28]. Isso porque a experiência possível na imagem cartão-postal é apenas desejo de registro de uma memória de quem a compra, objetivando o tempo futuro de preservação de um passado não existente na imagem. São como os personagens da burguesia, em *Claro*, que buscam a salvação messiânica de um passado glorioso, não no presente, mas sempre no futuro.

Não existe reconhecimento na imagem do cartão-postal, o único registro possível de uma experiência são os escritos no verso da imagem, mas não nela em si. Desse modo, o dispositivo cartão-postal não se consolida como experiência em sua imagem, mas na sua escrita.

O ser turista e seu dispositivo cartão-postal encontram-se, nesse caso, no presente de frente para o passado não reconhecido, e, por conseguinte não há subjetivação. "Um momento de dessubjetivação estava certamente implícito em todo processo de subjetivação, [...] mas o que acontece agora é que processos de subjetivação e processos de dessubjetivação parecem tornar-se reciprocamente indiferentes e não dão lugar à recomposição de um novo sujeito [...]" (AGAMBEN, 2008, p. 47). Em *Claro*, a cidade de Roma está presa nesses dispositivos. Para Berto, é "uma cidade de cartões-postais, que rodopia e se movimenta em meio a turistas loucos por um passado doente".

Essa frase do filme faz-me lembrar o que Vilém Flusser cita, em "A Filosofia da Caixa Preta", sobre os turistas que já estão voltados para o registro da memória do aparelho, ou seja, estão subjugados à ordem do programa da caixa preta. Não vivenciam mais os espaços, ao contrário, buscam as imagens já predeterminadas pela lógica linear do aparelho. Este, ao mesmo tempo em que registra uma memória, impõe nela sua estética e experiência, ou a ausência dela. O turista "[...] registra os lugares onde o aparelho o seduziu para apertar o gatilho." (FLUSSER, 2008, p. 79).

A cidade romana sem experiências, objetivada em imagens prontas, claras e de afetos técnicos, não representa apenas a si mesma no filme *Claro*. Por meio da cidade de Roma, Glauber quer falar do Ocidente, da nossa vida ocidental. *Claro* diz sobre a fadiga da vida contemporânea, sua objetivação. A todo o momento, o filme é a exposição da decadência em imagens do mundo capitalista do Ocidente.

[28]Trabalho a ideia do cartão-postal como imagem que representa a objetivação do mundo imagético contemporâneo de maneira metafórica, no mesmo tom utilizado por Glauber dentro do filme. Não quero construir um ódio a esse tipo de dispositivo, pois, como o cinema pode ser um dispositivo objetivado ou subjetivado.

Claro apresenta a relação desvelada da sociedade em decomposição por caminhos categorizados que galvanizou suas experiências e seus sentidos, deixando-os objetivados. “A tragédia é que não existem mais seres humanos, só se veem engenhocas que se lançam umas contra as outras” (PASOLINI *apud* DIDI-HIBERMAN, 2011, p. 30). Os personagens de *Claro* saltam em busca de caminhos programados – tramam contra o pai, idealizam revoltas e caminham pela busca da felicidade financeira. Didi-Huberman fala sobre essa condição do homem contemporâneo (sob a perspectiva de Agamben) que faz dele um ser “despossuído de experiência”, “[...] nós nos encontramos, decididamente, colocados sob a luz ofuscante de um espaço e de um tempo apocalíptico” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 79).

Essa ideia caminha equânime com a concepção de Flusser sobre a construção das imagens técnicas controladas pelos aparelhos, que “[...] da maneira como funcionam hoje, transformam as imagens em verdadeiros modelos de comportamento e fazem dos homens meros objetos.” (FLUSSER, 2006, p. 159). Isso ocorre quando nós, homens pós-históricos, deixamos ser tomados pela lógica dos aparelhos, assim colocando de lado nossa mundivisão.

O espaço de subjetivação desaparece em nossa sociedade, em que a imagem é algo imposto, não imaginado. Berto passa, no primeiro momento do filme, por vários lugares em Roma, e, ao que nos indica, não encontra nada, tudo é decomposição. *Claro* esclarece o universo imagético que vivemos, universo das imagens ofuscantes que destroem nossas experiências.

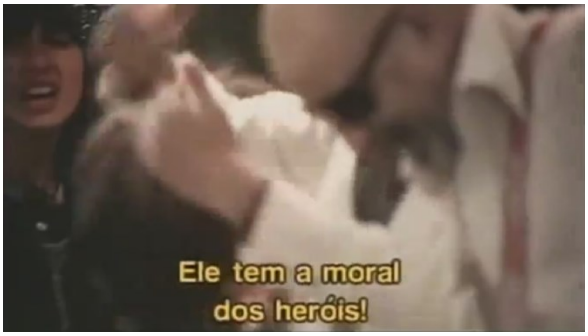
Existe uma cena no filme que sintetiza essa ideia. A cena começa em plano aberto, Berto aparece em um bosque onde no centro existe uma mesa com um banquete. Os demais personagens estão atrás de Berto. Eles atuam em uma *mise-en-scène* frenética. A mulher do Oriente dança com os dois filhos de um dos capitalistas. Os homens capitalistas dialogam. À medida que Berto se aproxima, os personagens acompanham-na, sem interagir com ela, apenas ficam perto.

Berto começa a discursar, a câmera vai se fechando enquanto os personagens vão aparecendo. À medida que o plano se fecha, os personagens se tornam praticamente vultos. Berto revela a decadência deles e de seu tempo, e, em seu discurso profere: “Os pais que vão morrer pela mão dos próprios filhos”, “Essa puta vinda do Oriente”, “A besta selvagem que só pensa em salvar sua própria pele e tirar deles o dinheiro”, “Quanto ao jovem louco, esquizofrênico [...] sem nenhuma alma.” Enquanto isso, os demais personagens não lhe dão importância, apenas dançam, despem-se e falam, mas sem ouvirmos. Com o passar do tempo, a imagem entra praticamente em um campo abstrato, só vemos mais nitidamente Berto que, após revelar a perversidade e fraqueza de todos os personagens, profetiza:

> Será a destruição total, definitiva, desse horror baseado hoje na cidade de Roma. A cidade decomposta, fabricada sobre os detritos, [...] onde a exploração do homem pelo homem marcou essa terra com o sangue vermelho, vermelho, vermelho.

Nesse momento, a câmera desce até enquadrar a mesa do banquete, onde o corpo de um cordeiro está estripado, com suas vísceras à mostra. O banquete está em decomposição e parece ser a metáfora das imagens hegemônicas. Como explica Vilém Flusser (2008, p. 17), as imagens atualmente se encontram como "[...] pedrinhas dos colares que se põem a rolar, soltas dos fios tornados podres, e a formar amontoados caóticos de partículas, de quantas, de bits, de pontos zero-dimensionais." Essa é a condição da imagem que *Claro* critica, um código sem aberturas para experiências, de subjetividades decompostas, em que a denotação é reinante. E assim, a imagem perde uma de suas características mais importante, seu caráter conotativo, sua abertura à experiência do sensível.

Figura 6 - Berto e o personagem capitalista na sequência do banquete



Fonte: Filme *Claro,1975.*

Berto finaliza o discurso dizendo: "Mas não há mais seres para ver, nem mais orelhas para ouvir, não se sabe mais o que fazer com eles". Nesse momento, *Claro* dialoga com o que Benjamin (2011, p. 115) escreve, em *Experiência e pobreza*, sobre a geração que viu a Primeira Guerra:

> Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano.

No filme *A ricota,* deparamo-nos com três imagens pasteurizadas (a referência a dois quadros e a imagem do banquete). As imagens dos quadros de Pontormo e Fiorentino estão dentro de um estúdio e aparecem iluminadas por holofotes. Pasolini, ao analisar as imagens das televisões (em sua maioria, feitas por holofotes), pontua que "[...] as luzes da telinha destruíam a própria exposição e, com ela, a dignidade dos povos [...]" (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 35). Os holofotes são dispositivos de "auxílio" à imagem, fundamentais para entender nossa sociedade. O prefixo *holo* vem do latim, significa "todo", e

photos vem do grego e quer dizer "luz", logo Todo-Luz. Os holofotes apresentam uma imagem higienizada do mundo, ao mesmo tempo em que não deixam aparecer outra luminescência que não a intensa. Curioso dessa palavra a qual me atenho agora é sua semelhança com a palavra holocausto, que significa "tudo queimado" (*causto* = fogo). Os holofotes são a metáfora dessa imagem dominante no mundo contemporâneo, que apresenta um caminho messiânico para o nosso olhar e faz parecer existir apenas uma saída, uma só forma de sobrevivência no mundo. "As imagens [...] assumem, assim, no mundo contemporâneo, a função de uma 'glória' presa à máquina do 'reino': *imagens luminosas* contribuindo, por sua própria força, para fazer de nós povos *subjugados*, hipnotizados em seu fluxo." (Ibdem, p. 101).

Ou seja, imagens feitas das luzes ofuscantes da razão se sobrepõem às experiências do homem contemporâneo. "Os projetores tomaram todo o espaço social, ninguém mais escapa a seus 'ferozes olhos mecânicos'" (Idem, p. 38). Segundo Giorgio Agamben, em seu livro *O que é contemporêneo? E outros ensaios*, "[...] contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro." (AGAMBEN, 2009, p. 62). Ou seja, a possibilidade de uma fuga as luzes que tanto ofuscam não apenas nosso olhar, mas nosso pensar está na contramão dos holofotes, raios de luzes televisivas que sempre são apresentados.

Contudo, o que ocorre na sociedade destituída de experiências é que, embora profundamente ligada às imagens, todo tempo essa sociedade arranca os véus que vestem as imagens com a presença do misticismo. "O vidro é em geral o inimigo do mistério." (BENJAMIN, 2011, p. 117).

No filme *A ricota*, na cena do banquete, a soberba da mesa explicita o tom extravagante desejado por essa imagem hegemônica. Essa extravagância é como a luz e está explícito na imagem constituída pelo dispositivo holofote da sociedade contemporânea. Tudo é limpo pela higienização provocada pelo holofote, a mesa de *A ricota* é impecável e intocável. A imagem da mesa com o banquete não se move nem ao som do *twist*, ela é apática aos movimentos do mundo. Em seu topo existe um megafone, símbolo da sonoridade impositiva e alta – tantas vezes proferida pelo diretor Welles. Diferente de *Claro*, o banquete não está em decomposição, mas está superexposto, revelando não apenas a soberba do alimento, do material, mas da própria imagem.

Figura 7 - Cenas do banquete

Fonte: Filme *A Ricota,1963.*

A imagem do banquete pode ser contemplada como um quadro, assim o caráter não contemplativo que Benjamin observa do cinema perde-se com ela. É interessante pensar nisto porque Pasolini é um diretor que se utiliza explicitamente de referências pictográficas, principalmente, pinturas do pré-renascentismo. São pinturas em sua maioria religiosas. Nas pinturas de *A ricota*, a imagem imutável de Cristo, morto e já destituído de sua coroa, favorece a apatia do diretor Welles perante o Deus cristão. Dessa maneira, revela o imaginário do Deus-Cristão iluminado pelas luzes dos holofotes católicos como uma entidade distante, sem uma presença viva no mundo, atrás dos vidros de uma vitrine, morto, impresso num santinho, embalsamado.

Figura 9 - Imagem do quadro *Dispozicione de Voltterra* de Fiorentino

Fonte: Fiorentino, Rosso, 1521.

Figura 9 - Imagem do quadro *Santa Felicitá* de Pontormo

Fonte: Pontormo, Jacopo da, 1528.

As luzes das imagens da Paixão de Cristo direcionam nosso olhar. Nelas o diretor italiano faz Welles construí-las de maneira dura e estática. Nessa imagem "sagrada", vemos a necessidade do explícito. Os holofotes querem mostrar o padrão. O diretor é um sacerdote do filme, e segue os preceitos imagéticos da religião. Num dos momentos dessa imagem, um negro aparece dentro dela. Logo uma voz grita: "Negro, não! Sai, negro!". O filósofo Agamben, explica em seu texto *Profanações* (2008, p. 65): "Não só não há religião sem separação, como toda separação contém ou conserva em si um núcleo genuinamente religioso." O sagrado é exclusivista em forma e ideologia. A sua desvinculação com o mundo real dispõe a imagem referendada por ele numa dimensionalidade afastada que se distancia do povo, está afastada de tudo, intocável ao povo.

Figura 10 – Reconstrução dos quadros em *A ricota*

Fonte: Filme *A ricota, 1963.*

Quando enxergamos por canhões de luzes apenas, quando conceituamos imagens e sacralizamos deuses por detrás de vidros, tudo vira entropia. A nossa verdadeira condição contemporânea de olhar para a obscuridade do mundo, sobre a qual explana Giorgio Agamben no texto "O que é contemporâneo?", esvai-se. "Pode dizer-se contemporâneo apenas quem não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade." (AGAMBEN, 2009, p. 63). Os holofotes cegam-nos, e nós, por isso, não vemos mais o escuro, apenas a claridade (o que está claro, metafórico e literalmente).

Em "A Filosofia da Caixa Preta", o filósofo da imagem Vilém Flusser apresenta esse quadro de decomposição da imagem, consequentemente a decomposição do ato de imaginar e, por conseguinte, o de pensar do homem[29]. Flusser divide a imagem em tradicional

[29]Nunca pensamos sem imagens. Isso é o que Aristóteles fala quando aborda uma das faculdades da alma: o intelecto. Para Aristóteles, em sua obra "Da Alma", a alma "[...] é ela mesma enteléquia primeira num corpo

e técnica. Para iniciar essa discussão com o filósofo Vilém Flusser, pretendo primeiro definir o seu conceito de imagem. “As imagens são, [...], resultado do esforço de se abstrair duas das quatro dimensões espaço-temporais, para que se conservem apenas as dimensões do plano. Devem sua origem à capacidade de abstração específica que podemos chamar de imaginação.” (FLUSSER, 2011, p. 21).

Imagens são símbolos conotativos, ou seja, não são compreendidas de maneira linear[30], mas por meio de um eterno retorno a elas. Isso se deve a sua característica singular: a mágica. Esse conceito de imagem se dá às imagens tradicionais. Por enquanto vamos nos ater à imagem técnica.

O mundo, por meio da ciência e da técnica, foi retirado de sua solidez absoluta, segundo o filósofo. O papel da imagem técnica é “[...] recomputá-lo sob forma de aura imaginística e imaginária de superfícies aparentes.” (FLUSSER, 2008, p. 60). Agora as imagens têm seus véus tecidos por meio de cálculos. Não temos mais o problema da idolatria sobre elas, pois as imagens técnicas advêm de “[...] uma imaginação desde o início completamente criticada e analisada.” (Ibdem, p. 172). Essas imagens não mais abstraem o mundo, mas projetam os pontos abstratos feitos pelo programa do aparelho. Este ainda linear, pois advém de uma estrutura textual que o concebeu enquanto máquina.

As imagens técnicas não vêm para um retorno ao que se tinham com as imagens tradicionais. Vem com elas um mundo pós-histórico em contraponto ao historicismo linear, cuja fonte de ligação com o mundo era a escrita. Imagens técnicas são conjuntos de pontos, imagens tradicionais abstrações de volumes.

Atualmente fotografias, imagens de computadores, cinema e televisões fazem o papel formador das pessoas, que antes era gerido pela escrita. “Decifrá-las é reconstituir os textos que tais imagens significam.” (FLUSSER, 2011, p. 31). O que parece um cenário apocalíptico vindo diretamente do livro *Fahrenheit 451* (1954), de Ray Bradbury – em que livros eram queimados, pois já não podiam ser utilizados para a vivência entre o homem e o mundo – pode ser pensado com uma nova possibilidade de diálogo entre ser humano e universo. Além disso, pode ser analisado pela nova forma de imaginar o universo. Esse processo de reimaginação do mundo pode ser visto como uma possível saída deste cenário

natural potencialmente com vida.” (ARISTÓTELES, 2001, p. 52). Ela possui três partes: nutritiva, sensitiva e imaginativa. Essas podem ser divididas, mas elas em si são indivisíveis. Em todas elas permeia a qualidade desiderativa do homem, ou seja, o desejo. Esse é motor para todas essas partes.

[30]Estou chamando linear a estrutura da segunda abstração feita pelo homem, a escrita. Esta deu ao ser humano a capacidade de historicizar o mundo, transportando as quatro dimensões espaço-temporais em linhas, assim formando o que Flusser chama de pensamento conceitual. Este, por sua vez, abstrai não mais as circunstâncias do mundo, mas das imagens – assim como em Aristóteles –, transformando-as em conceitos.

limitado em que talvez estejamos. “A função das imagens técnicas é a de emancipar a sociedade da necessidade de pensar conceitualmente. As imagens técnicas devem substituir a consciência histórica por consciência mágica de segunda ordem.” (Ibdem, p. 33).

Entretanto, o que vemos atualmente é uma tentativa de transformar a imagem técnica em uma informação exata. Todavia, como Flusser (p.166) explica: “[...] os códigos imagéticos são necessariamente conotativos [...]”. Ou seja, a intenção de tornar a imagem um símbolo denotativo é a grande contradição da imagem técnica aparamentada por dispositivos como holofotes e cartão-postal. A característica conotativa traz a possível sobrevivência de caminhos para uma experiência subjetiva humana. “Ora, *imagem* não é *horizonte*. Imagem nos oferece algo próximo a lampejos (*lucciole*), o horizonte nos promete a grande e longínqua luz (*luce*)” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 85). No mesmo livro, Flusser lembra uma característica importantíssima para que a imagem se revele como experiência, que é seu caráter hierofânico: “[...] o sacro nela transparece” (FLUSSER, 2011, p. 81). E é nesse ponto que quero chegar com as imagens apresentadas por *Claro* e *A ricota*.

3.4 IMAGENS PEQUENAS

Ambos os filmes compõe-se de imagens hegemônicas. No filme de Glauber vemos os cartões-postais de Roma, enxergamos o universo arcaico romano, tudo explícito e posto para nós. Em Pasolini estão as imagens pictóricas já dissertadas. Todavia, quando fui me aprofundando nessas imagens – que a princípio me pareciam somente *imagens luminosas* – comecei a perceber lampejos imagéticos de resistência a elas e dentro delas. Todas essas pequenas sobrevivências abriam fissuras ao novo imaginar sobre essas imagens hegemônicas.

No livro *Sobrevivência dos Vaga-lumes*, o filósofo Didi-Huberman atém seus estudos a partir de uma carta de Pier Paolo Pasolini dos anos 40 para um amigo. Nela, o diretor italiano falava sobre a imagem dos vaga-lumes numa Roma já industrializada e voltada para “as ofuscantes luzes do século” – como dizia Agamben no texto *O que é o contemporâneo?*. Dessa imagem dos vaga-lumes, Didi-Huberman (2011, p. 117). apresenta esse conceito da imagem pequena, intermitente, que “[...] seria, portanto, o lampejo passante que transpõe, tal um cometa, a imobilidade de todo horizonte.” Nessa imagem estaria uma possível sobrevivência das experiências humanas. Essas que já não mais existem nas imagens opressoras que vemos hoje, as quais Giorgio Agamben aponta como uma luz que se pretende hegemônica, ofuscando as demais imagens obscuras que se apresentam na

contemporaneidade. A imagem como um lampejo seria "[...] algo que se revela capaz de transpor o horizonte das construções totalitárias." (Ibdem, p. 118).

Quando os diretores estudados se propuseram a fazer essas imagens pequenas, elas atravessam seus filmes com esses pequenos lampejos, introduzem outros caminhos, transformam, ou mesmo reconstroem novos mundos. E, para mim, é muito importante que Glauber e Pasolini tenham feito isso dentro do cinema. Porque esse dispositivo encontra-se como uma ferramenta fundamental para se pensar o novo fazer imagético na contemporaneidade. Nele a qualidade mágica da imagem vai ao seu paradoxo maior, pois o cinema constrói a potência dela (imagem) por meio da matéria-prima "realidade". "O 'absoluto realismo' do cinema é uma não realizada, logo potencial, magia." (BRAKHAGE in XAVIER org., 2008, p. 352). O cinema é a imagem técnica em movimento.

O filósofo Walter Benjamin revela que foi o cinema que trouxe a possibilidade de direcionar o olhar a algo não contemplativo, que tanto o dadaísmo quanto o surrealismo desejavam. A imagem cinematográfica constitui-se como uma imagem transitória, difícil de ser capturada. Ela está sempre de passagem, isso faz com que pensemos nela como uma possível imagem intermitente e pequena.

> Compare-se a tela em que se projeta o filme com a tela em que se encontra o quadro. Na primeira, a imagem se move, mas na segunda, não. Esta convida o espectador à contemplação; diante dela, ele pode abandonar-se às suas associações. Diante do filme, isso não é mais possível. Mas o espectador percebe uma imagem, ela não é mais a mesma. Ela não pode ser fixada, nem como um quadro nem como algo de real. (BENJAMIN, 2011, p. 192).

O cinema dá um caminho (ou mapa) para essas *imagens vaga-lumes* se apresentarem ao receptor de maneira não linear e tampouco conceitual. Isso porque o cinema se caracteriza como uma narração poética (tecido de conotações), pois é sequência de símbolos imagéticos. As imagens interligadas tecem um fio narrativo por meio de uma confabulação – logo, a imagem volta aos seus véus, fica misteriosa e mágica. O cinema é o confabulador dos mitos nos dias de hoje. Essa palavra não é colocada nesse trabalho de maneira aleatória, confabular vem do latim *confabulàri*, ou seja, "com fábulas falar". A narrativa imaginativa cinematográfica pode não ser conceituada porque sua intermitência imagética propicia isso. Ela está a serviço de uma narrativa da experiência contada, ela está em processo contínuo. A exatidão da informação[31] no cinema concretiza-se somente por meio

[31]A exatidão da informação, que escrevo, seria como um projeto do homem à narrativa, que já nos acompanha desde o romance moderno. Benjamin, em o "Narrador", anunciou que o fim de uma narrativa poética viria em prol de uma prosa racionalizada.

de clichês exaustivos que a história da indústria cinematográfica tanto mostrou. Todavia, a facilidade de causar um desnorteamento espaço/tempo ao receptor revela a potencialidade cinematográfica – em contraponto aos seus clichês – à criação confabulatória de imagens que transcendem ao tempo linear histórico. No cinema "[...] o olhar imaginário faz do real algo imaginário, ao mesmo tempo que, por sua vez, se torna real e torna a nos dar realidade." (DELEUZE, 2011, p. 18).

Essas asas jamais imagináveis ao novo produtor de imagem técnica existem porque "[...] o recuo permite que se desvendem relações entre fenômenos antes insuspeitados." (FLUSSER, 2008, p. 22). Os olhares das objetivas, dos projetores e das telas de computadores exigem que percebamos o mundo num lugar distante. Isso possibilita novas formas de criar imagens sobre o mundo:

> [...] estamos vivendo em mundo imaginário, no mundo das fotografias, dos filmes, do vídeo, de hologramas, mundo radicalmente inimaginável para as gerações precedentes; que esta nossa imaginação ao quadrado ("ima-ginação²"), essa nossa capacidade de olhar o universo pontual de distância superficial a fim de torná-lo concreto, é emergência de nível de consciência novo. (Flusser, 2008, p. 55).

O novo gesto de imaginar passa a imagem para outro patamar. Sendo assim, podemos retornar às imagens com uma nova possibilidade de abstração do mundo. "Podemos, a partir de nossa imaginação, voltar a uma abstração absoluta, e a partir daí tratar os objetos por meio desse tipo de imaginação renovada." (Ibdem, p. 171). Assim, podemos nos encontrar novamente com a imagem na sua perspectiva mágica, pois esta magia serve a outros fins do desejo. Podemos recolocar os véus retirados pela conceituação do mundo. "Não rasgá-los, mas tecê-los." (Ibdem, p. 61).

O novo imaginador se põe como um homem do diálogo: faz possíveis encontros de informações que elabora e recebe. Desses encontros pode surgir o inesperado, uma nova informação. Isto é possível apenas por meio da união entre as informações geridas pelo mundo e as que existem em nós, por outros diálogos. Nessas trocas e encontros de informações é que se constrói a mundivisão do produtor de imagens.

O desafio do produtor de imagens está em colocar sua visão de mundo para fora, como mapas. O novo gesto (do latim *res gestare*, o ato de gestar) consiste em mapear acessos de nossas mundivisões para o mundo externo. A mundivisão e a nova imaginação somente podem tornar-se potência se suas imagens criadas forem informações novas. Para isto, estes produtores adquiriram o que Vilém Flusser (p. 23) fala da qualidade imaginativa, a qual "[...] a tensão do processo imaginativo, do qual o produtor de imagens é portador, faz com que a

visão das superfícies daquelas imagens as transforme em símbolos e depois as fixe sobre outras superfícies – ora, isso é demasiado complexo para poder ser elucidado.” Estes símbolos só podem tornar-se informações novas se o novo imaginador conseguir fixar o diálogo consciente entre ele e o mundo nas superfícies da imagem.

Assim como novos imaginadores, os diretores Glauber e Pasolini transbordam a lógica do aparelho (não a destroem). Brincam com ela. Desse modo constroem um diálogo entre as suas mundivisões e o olhar da caixa preta. As imagens que apontei para observarmos estão dentro da lógica do aparelho, o diferencial entre elas e as demais foi a “antropofagia” pela qual passaram. Não posso utilizar a palavra releitura ou algo do tipo, pois o que existiu dentro delas foi um novo elemento, novas linhas e caminhos. Nos seus mapas foram traçados novos destinos para o olhar. As imagens postais de Roma ou os quadros do pré-renascentismo, antes contemplativos, assumem com os pequenos lampejos colocados pelos diretores outro lugar, a dúvida.

O arcaico dentro das imagens cartões-postais de *Claro* é atravessado pela imagem viva de Berto. Ela não o ataca, apenas tenta dele tirar experiências, profana-o com sua vida, sua dança, seu corpo. A presença de Berto subjetiva essas imagens cartões-postais, assim, desestabiliza o senso comum delas. Não por acaso a atriz veste-se com um manto inca e seu ar mítico traz novamente o mistério àquela Roma clerical. O manto vem dos povos subjugados da América Latina, pois deles foi tirado o “sangue vermelho, vermelho, vermelho” que a própria atriz fala no filme. Sua nacionalidade francesa compõe o tropicalismo contido nessa personagem e compõe a antropofagia corrente dentro do filme.

Berto atravessa todo o filme mitificando-o. A atriz é como um mito encarnado dentro do filme de Glauber. Seus gestos são inocentes, quase infantis perto da pomposa Roma que a acompanha no primeiro momento do *Claro*. Ao final da cena descrita do banquete, tudo é abstração, apenas Berto sobrevive dentro da imagem. A atriz permanece viva, nítida e pequena, resiste dentro da abstração instaurada na imagem. Berto é a *imagem vaga-lume* que vive por todo o filme *Claro*.

Nas imagens de Pasolini vemos não apenas um personagem, mas o povo que as toma. A imagem do banquete, os personagens ao som do *twist* dançam e a profanam. Nas imagens dos quadros, o plano geral não deixa nítido o que o diretor pretende. De longe tudo parece pasteurizado. Quando olhamos para a cena a identificamos como uma imagem qualquer de um quadro. Porém, a partir do momento em que o diretor se atém aos rostos e corpos daqueles personagens que compõem a cena percebemos onde estão os lampejos, as *imagens vaga-lumes* que sobrevivem àqueles holofotes. Com isso, vemos outra maneira de

Pasolini de expô-las. Entre as luzes que ofuscam, o diretor recorta as pequenas imagens e enquadra novamente os elementos que vão dessacralizando as luminosas imagens dos quadros completos, trazendo novos significados. Esses levam movimento e vida ao estático corpo morto de Cristo e o próprio quadro em si. Os personagens não fazem movimentos pomposos, o diretor quer registrar suas ações banais (como tirar meleca do nariz) que não competem ao quadro sagrado cristão, mas à vida do povo.

Uma das aproximações que há dentro desses gestos de imaginar desses diretores é o elemento da profanação. A utilização dela para reconfigurar as imagens é o elemento importante para construir essas resistências na imagem contemporânea. “Profanar não significa simplesmente abolir e cancelar as separações, mas aprender e fazer delas um uso novo.” (AGAMBEN, 2007, p. 68). Benjamin traz um olhar sobre dessacralização focando-se na arte e sua análise pensa essa nova possibilidade como uma capacidade de subjetivação pela reprodutibilidade da arte por meio da técnica. “Retirar o objeto do seu invólucro, destruir sua aura, é a característica de uma forma de percepção cuja capacidade de captar ‘o semelhante no mundo’ é tão aguda, que graças à reprodução ela consegue captá-lo até no fenômeno único.” (BENJAMIN, 2011, p. 170). Este fenômeno é a capacidade que nossa mundivisão encontra para ser expressa na imagem.

Exponho esse pensamento, porque acredito que quando esses dois diretores interferem nessas imagens que coloquei acima, ambos tem como intuito profanar estas *imagens luminosas* e com isso, trazê-las à esfera da resistência, recolocá-las novamente no mundo. O que é curioso nessas imagens é que elas não se tornam *imagens vaga-lumes* por todo o seu quadro ou por todos os seus elementos, todavia, dentro delas esses diretores constroem resistências, fissuras que apresentam novos caminhos a elas. Novos pensamentos produzidos por elas enquanto imagens.

Contudo tenho desejo em procurar para além de uma *imagem vaga-lume*, que traga essa subjetivação como experiência, pretendo perceber uma imagem que faça uma experiência com o mistério, uma imagem mística. Nela estaria a sobrevivência de experiências místicas humanas, as quais os diretores querem para seus filmes.

A *imagem vaga-lume* que Didi-Huberman nos aponta como imagem de sobrevivência às “luzes ofuscantes do Século” guia-nos para o caminho potencial de uma experiência imagética. Para ele, “[...] o primeiro operador político de protesto, de crise, de crítica ou de emancipação, deve ser chamado de *imagem* [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 118). Assim, ela traria outro modelo para experimentar o mundo. Tanto *Claro* quanto *A ricota* trazem-me essa imagem, como foi dito. *Claro* não é só luz, existe o obscuro. Em *A ricota*, a

representação e, principalmente, a presença do místico não estão no maneirismo meta linguístico tanto da Paixão de Cristo de Welles quanto do próprio Pasolini, mas no que passa sorrateiro pelo filme.

Berto encontra, na ausência de tudo, no silêncio, no nada, o que estava ofuscado sob as luzes das *imagens luminosas*. No mundo onde tudo é luz intensa e está exposto sob vidros, a imagem que obscurece suas informações e entrega ao receptor a possibilidade de imaginar é o contraponto. Uma imagem que não fala ou não precise "[...] ser compreensível 'em si e para si'." (BENJAMIN, 2011, p. 203). Em *Claro*, o cinema é como Rancière (*apud* DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 182) escreve: "[...] é arte que pode elevar à sua maior potência o duplo recurso da impressão muda que fala e da montagem, que calcula as potências de significação e os valores de verdade." Glauber traz o inesperado nas imagens por meio da confabulação da sua personagem mítica. É nas ausências e no silêncio que Glauber indica experiências. "Como a obscuridade e o silêncio, o vazio é uma negação: exclui toda a presença concreta de tal modo que o 'totalmente outro' se realiza em acto." (OTTO, s/n, p. 99).

O caráter da nova imaginação tomou um dinamismo surpreendente que foge até mesmo da própria cabeça do imaginador. Agora a própria informação dada por intermédio da imagem assume um caminho que pode facilmente ser redefinido como outra informação por meio do receptor. Sua maleabilidade tornou-se liberta dentro da imagem técnica e do mundo pós-histórico, pois essa não mais está dependente de uma estrutura mítica parasitária. Desse modo, percebemos que os símbolos conotativos delas (imagens) não desapareceram, a imagem ainda é mistério, porque é eterno retorno. O *scanning* falado outrora se comporta de maneira circular, pois não é leitura (linear), é olhar sobre a superfície. A imagem destituída de sua aura, desvencilhada do ritual, não mais se encontra num papel de modificador do mundo, o que essa nova magia da imagem pretende é modificar "[...] os nossos conceitos em relação ao mundo." (FLUSSER, 2011, p. 33).

É na imagem que não define exatamente uma informação, que não seja contemplativa, onde mora o mistério. Nela que encontrarei essa experiência que esses diretores expuseram em seus textos. Nela não existe linearidade, o que existe é o incognoscível. Uma experiência antes de tudo ligada ao sensível, ao não-racional.

4 IMAGEM E EXPERIÊNCIA *MYSTERIUM*

A experiência do sensível pensada por meio da imagem pode trazer uma possível manifestação da experiência mística. Para encontrar essa presença do mistério, precisamos olhar como essas imagens (trazendo com elas experiências estéticas) podem nos despertar para novos sentidos sobre o mundo. As imagens que se propõem a isso são como portais que podem nos levar para outros caminhos pela experiência mística.

Para falar de místico, utilizo o conceito elaborado por Rodolf Otto em seu livro *O Sagrado*. Para o filósofo das religiões, misticismo está ligado à categoria do mistério, ou *mysterium*, esse é o primeiro predicativo do totalmente outro. Esse é tudo aquilo que nos é indiferente a ponto de ser incompreensível, porém, embora incognoscível, desperta-nos sentidos. "Sentir é, como efeito, provar uma certa paixão." (ARISTÓTELES, 2001, p. 84). Assim essa categoria leva-nos ao lugar próximo do irracional, logo o mistério se revela como o inexplicável. Junto aos demais predicativos do totalmente outro, *fascinium* e *majestas*, o *mysterium* provoca-nos, à primeira instância, um sentimento terrível de criatura "[...] que se abisma no seu próprio nada e aparece perante o que está acima de toda a criatura." (OTTO, s/n, p. 19)[32]. Poderia, de maneira sucinta, resumir o significado do que estou falando na palavra "Deus", todavia estaria sendo simplista e, ao mesmo tempo, racionalizaria todo o sentimento com o totalmente outro em um conceito. Entretanto, posso definir a manifestação da experiência da qual quero abordar nesse trabalho em "[...] fazer-se sentir novamente." (Ibdem, p. 25). Ela está intrinsecamente ligada ao predicativo *mysterium*, o qual vem acrescido do adjetivo *tremendum.* Rudolf Otto (p. 39) define mistério da seguinte maneira:

> *Mysterium*, *Mystes*, misticismo derivam provavelmente de uma raiz que ficou na palavra sânscrita mus. Mus significa agir às escondidas, secretamente, em segredo [...]. Esta raiz encontra-se sem dúvida, também na palavra alemã muscheln: fazer algo sem chamar a atenção, fazer alguma coisa que não deve ser notada (no jogo de cartas, por exemplo) ou falar indistintamente.

Pretendo encontrar as imagens que não se apresentam explicitamente, mas encontram-se no obscuro. A tarefa se torna ainda mais difícil neste caso, pois ela consiste em olhar para o que não está visto. Como podemos alcançar a imagem que contenha o misterioso se esse não é visto porque age às escondidas? Para isso devemos entender nossa visão sobre o

[32]Esse sentimento assemelha-se ao que ocorre na relação homem e *genius*, colocada pelo filósofo Giorgio Agamben, no livro *Profanações*, a qual "[...] a maioria dos homens fogem aterrorizados frente à parte impessoal própria, ou procuram, hipocritamente, reduzi-la à própria estatura minúscula." (AGAMBEN, 2008, p. 18).

mundo. Assim, entender de que maneira nossa mundivisão pode enxergar além do que está posto de maneira clara, ou seja, como informação exata. O filósofo grego Aristóteles (2001, p. 79) define nosso sentido da visão a partir de duas maneiras de olhar o mundo, "[...] a vista consiste no sentido do visível e do invisível [...]". A possibilidade de "ver o invisível" mostra que podemos enxergar outra imagem além da visível e, com isso, conseguir perceber a presença do mistério,

> [...] chama-se, então, invisível àquilo que o é absolutamente (da mesma maneira se diz 'impossível' noutras situações), àquilo que, embora naturalmente visível, na realidade não o é ou, então, o é apenas tenuamente, tal como se verifica com um animal sem pés ou um fruto sem polpa. (Ibdem, p. 80)

Portanto, a tentativa de uma experiência mística dentro do cinema, da imagem técnica, é uma alternativa contra a dessubjetivação do homem. Além disso, para Glauber e Pasolini, confabular o místico é protegê-lo. Pasolini, quando tratava do sagrado, não falava sobre representação, mas sobre sua proteção. Glauber Rocha, ao tratar do misticismo, procurava colocá-lo destituído da "guarda" das instituições religiosas e propunha devolvê-lo ao povo como força motriz para uma revolução. A sobrevivência do mistério nessas imagens é, para mim, o verdadeiro ato potencial delas, "[...] essas 'pequenas' sobrevivências das quais fazemos a experiência, aqui e lá, em nosso caminho pela *selva oscura*, como outros tantos lampejos em que esperança e memória se enviam mutuamente seus sinais." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 79).

É nessas pequenas sobrevivências que encontramos o contraponto às imagens que nos impõem um caminho para um só horizonte. É nelas que vemos a condição irracional das imagens técnicas produzidas por esses diretores. O misticismo, independente da sua origem histórica, "[...] é sempre, na sua essência, a exaltação levada ao extremo dos limites não-racionais." (OTTO, s/n, p. 32). Desse modo, a imagem que procuro é aquela em que o mistério, ou totalmente outro, está presente. Não revelado, mas velado, permeando o interior da imagem de forma intermitente, ocultado na obscuridade dela. Entretanto, pondero que essa concepção não significa que ela (imagem) não age, ela o faz sem chamar a atenção; de algum modo, o mistério encontra-se presente nela. A sua presença encontra-se no campo do sentir, naquilo que se torna um vácuo a racionalidade, logo não pode ser atacada diretamente por ela. Nesse entendimento que eu coloco essa imagem no campo subversivo a racionalidade, ou protegido, como pretendia Pasolini.

Não por menos, o diretor italiano inicia *A ricota* pelo Evangelho de São Marcos dizendo que: “Não existe nada oculto que não deva se manifestar, e nada acontece ocultamente, mas porque se manifesta”. Conceber a imagem que procuro dentro da contemporaneidade é percebê-la sensitivamente por meio de pequenas sutilezas que deixam escapar o menor do mistério. Nesse ponto de vista, essa imagem é intermitente, ou seja, é um lampejo que perpassa nossos olhos. Ao perpassa-los ela se coloca a nós em um lugar da confabulação dela, não em sua racionalização.

Vale ressaltar que essa presença não é em toda a sua totalidade, mas em sua parte finita dentro da imagem. Afirmo isso porque a aparição total do totalmente outro é catastrófica quando à vista de um humano, como se mostrou na história das religiões e dos mitos populares. Porém, como posso afirmar que existe a presença mística dentro dessa imagem?

Bagahvita Gita (2004, p. 73), ao explanar sobre o Ser Supremo para Arjuna, disse: “Todo o Finito revela o Infinito, e também o vela ou encobre, porque nenhum Finito, nem a soma total dos Finitos, coincide com o Infinito. Todo o Finito, em demanda do Infinito, está sempre a uma distância infinita.” A partir dos dizeres de Gita para seu discípulo, podemos compreender que em tudo existe a presença do Infinito, o qual podemos entender como o totalmente outro, ou o misterioso. A construção estética dessa imagem está também não apenas para protege-la, contudo nos serve como um escudo ao totalmente outro. Embora nos proporcione a experiência mística que os diretores estudados querem nos fazer. A confabulação estética para esta imagem mistério, por conseguinte está completamente ligada àquilo que é confortável, ao primeiro olhar, aos nossos olhos, ou seja, ela encontra-se em sua maioria dentro da imagem hegemônica.

4.1 MYSTERIUM E ESTÉTICA

O *mysterium* deve ser velado dentro do que existe de mais obscuro na imagem. Procurá-lo é entremear-se ao encontro de uma imagem intermitente, obscura, avessa à clareza predominante na racionalidade burguesa. É se predispor a ver a *imagem vaga-lume*, que aparece “[...] como um *lampejo para o outro*, a partir do momento em que encontra a forma justa de sua construção, de sua narração, de sua transmissão.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 135). Ela está no “não revelado”, na intermitência de uma aparição momentânea. A imagem que atravessa como um portal para um mundo “inundado de lampejos”. Essa imagem é

experiência imaginária com o desconhecido, e só por meio dela podemos perceber o *mysterium* que se manifesta por nossa imaginação.

A fim de definir melhor a experiência mística que quero encontrar nos filmes desses diretores, começarei por outra obra que me interessa muito: *Peter Pan*. A obra literária tem uma construção imagética impressionante. Escrita pelo autor J.M. Barrie em 1911, *Peter Pan* traz-nos a construção de um lugar imaginário, possivelmente já conhecido: A Terra do Nunca. O escritor descreve esse lugar de uma maneira peculiar. Ao contrário de se ater aos personagens de destaque da ilha e ao espaço em si, Barrie (2012, p. 75) revela o pequeno que existe na ilha:

> É sempre mais ou menos uma ilha, com pinceladas maravilhosas de cor aqui e ali, e recifes de coral e barcos velozes prontos para zarpar, e esconderijos selvagens, e gnomos que quase sempre são alfaiates, e cavernas atravessadas por rios, e príncipes com seis irmãos mais velhos, e uma cabana caindo aos pedaços, e uma velhinha bem baixinha com um nariz de gavião.

Esses elementos descritos curiosamente não se apresentam no decorrer da história, talvez porque eles sejam as imagens da experiência de Barrie na Terra do Nunca, não as experiências de seus personagens João, Miguel e Wendy. O autor ressalta que cada um de nós pode possuir uma Terra do Nunca própria. Ou seja, cada um tem uma mundivisão sobre esse lugar mágico. Todavia, o que se revela importante nesse livro é o olhar para o pequeno. Essa posição é a possível sobrevivência de experiências imaginárias, em contraponto às experiências dessubjetivadas do nosso mundo contemporâneo. Nesses pequenos objetos, rostos e lugares, encontramos o que de mais inesperado existe na experiência com a imagem. "A experiência é, nesse sentido, fissura, não saber, prova do desconhecido, ausência de projeto, errância nas trevas." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 143).

No caminho para a Terra do Nunca, os três personagens, guiados por Peter Pan, vão começando a enxergar a Ilha Terra do Nunca, guiados pelo "amigo sol", que coloca milhares de flechas douradas apontando para o caminho da Ilha, porém

> O medo apareceu quando as flechas douradas sumiram, mergulhando a ilha na escuridão.Nos velhos tempos, quando eles ainda estavam em casa, a Terra do Nunca sempre tinha começado a ficar um pouco escura e ameaçadora perto da hora de dormir. Nessa hora, estradas nunca exploradas surgiam e se espalhavam; sombras negras começavam a se mexer; e o rugido das feras ficava muito diferente. E ficavam muito felizes pelas luzinhas acesas no quarto. Até gostavam quando Naná dizia que aquilo era só a lareira, e que a Terra do Nunca era só faz de conta. (BARRIE, 2012, p. 76).

O mistério e sua presença na imagem são *tremendum* – esse "[...] é o sentimento do *mysterium tremendum*, do mistério que causa arrepios." (OTTO, s/n, p. 22). O terror é a experiência legítima do mistério. Entretanto, o terror de que falo não é o sentido por um *trash movie*, mas um terror por se deparar com o desconhecido, com o inesperado, mas já sentido. É o sentimento que os três irmãos em *Peter Pan* possuem quando vão ao encontro da Terra do Nunca.

> Wendy, João e Miguel ficaram nas pontas dos pés no ar para poderem ver a ilha pela primeira vez. É estranho, mas eles todos a reconheceram no mesmo segundo. E, até começaram a ter medo dela, não sentiram o que a gente sente quando vê ao vivo algo com que já sonhamos muitas vezes, mas o que sentimos quando reencontramos um amigo querido que não vemos há muito tempo. (BARRIE, 2012, p. 79).

É no mistério da experiência não-racional, que está o confronto contra as "Luzes do Século". É encontrar nos pequenos lampejos de uma vida diferente da hegemônica – que se apresenta a todo momento como luz do horizonte – a possibilidade de outras experiências. Quando coloco luz do horizonte ou "Luzes do Século", estou falando da maneira racional e tecnicista que nós (sociedade) escolhemos como comportamento hegemônico de percepção do mundo, cuja experiência já não mais importa. Nesse modelo não existe subjetivação, apenas nos guiamos por um caminho para existir.

> Cada manhã, ao acordarmos, em geral, fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento teceu para nós. (BENJAMIN, 2011, p. 37).

Assim, vejo que no escuro, no pequeno, no velado estão ainda possíveis experiências – como Agamben e Didi-Huberman falaram nos seus livros. E elas são manifestadas na imagem que consiga se fazer obscura, e trazer nela o elemento do inesperado. Esse elemento que Flusser coloca na responsabilidade do novo imaginador deve "[...] transmitir [para o homem] as dúvidas no lugar dos modelos." (FLUSSER, 2011, p. 9), assim pôr novamente o olhar na escuridão, não para sua cegueira, mas para a sobrevivência do mistério no mundo contemporâneo.

Esse intuito de trazer para a imagem sua natureza não-racional é, em certa maneira, devolver a ela sua potência mística, é o papel do novo imaginador. Por isso devemos primeiramente pensar que a ação que nos faz pensar a imagem é a imaginação.

Quando Glauber e Pasolini confabulam essa produção irracional ou de profanação dessa imagem agem como novos imaginadores, a partir do conceito de Flusser. O que traz um caráter místico para o fazer dessa imagem, dentro desses diretores, é que ambos velam essa

imagem a uma lógica racional, protegem-nas, e as colocam na mão e à imagem do povo, ou das classes populares das quais ambos acreditam. Essas imagens confabuladas e devolvidas ao povo estão para esses diretores no seu lugar de origem, na sua primeira apariçam. Isto soa-nos profético, entretanto é nessse lugar do misticismo que ambos os diretores encontram espaços para que essas imagens fossem colocadas. Lembrando que está imagem está colocada dentro da imagem hegemônica e técnica do cinema.

O pensamento de ambos os diretores conflui com o filósofo Vilèm Flusser. Para ele alcançamos junto com a imagem técnica a possibilidade de uma nova imaginação. Essa chegou-nos por meio do desenvolvimento dos cálculos instrumentalizados com a escrita. Esses cálculos começaram a criar aparelhos que nos trouxeram novamente a possibilidade de abstração do mundo. O aparelho fotográfico foi o primeiro a ser criado pelo homem pós-histórico que assumia o papel de abstração por meio de superfícies imagéticas.

As imagens do aparelho fotográfico (e demais aparelhos fabricadores de imagens) por sua vez, não podem ser mais conceituadas como as imagens tradicionais de outrora, pois "[...] foram inventadas no momento de crise dos textos, a fim de ultrapasssar o perigo da textolatria[33]." (FLUSSER, 2011, p. 34).

Desse modo, as imagens criadas a partir de aparelhos concebidos por meio de textos fazem um caminho inverso da abstração humana. Elas são imagens que não mais abstraem circunstâncias do mundo (como as imagens tradicionais), mas se fazem a partir da abstração de textos.

Devemos sempre ter a consciência de que a imagem técnica é superfície, pois o poder de simulação dela torna-se infinitamente mais potente que o poder de simulação de uma imagem tradicional. Isso porque as imagens tradicionais estão alicerçadas em plano sólido e as imagens técnicas sob superfícies constituídas de *bits*, de vazio. "Em vez de possibilitar a produção de novas informações, de aventuras, do improvável, ela produz *kitsch*, comportamento robô, cultura de massa, tédio, entropia." (FLUSSER, 2008, p. 129).

Atualmente, o que acontece é que de alguma maneira nossa percepção de mundo está livre para poder ser difundida, haja vista o meio mais diverso de produção imagética do mundo – a internet. Nela podemos enxergar de maneira clara a possibilidade para a profusão de milhares de conteúdos, formas e imagens. Essa profusão pode fazer o homem dependente, ou seja, ele não consegue mais enxergar o mundo despossuído do aparelho.

[33] Textolatria é a idolatria ao texto, ao pensamento linear da escrita, segundo Vilém Flusser.

Todavia, quando esse poder possibilitado pelos aparelhos é colocado na mão de diretores, como os estudados, ele se potencializa para outra vertente possível desse criar imagético. Tanto Glauber como Pasolini não se deixaram aprisionar-se por esses aparelho, pelo contrário, construíram uma estética dentro de seus filmes (e os dois filmes estudados são, para mim, um grande exemplo) que traz uma forma de confabular quase como uma brincadeira que não nos exige tanto do nosso lado racional.

O aparelho produtor de imagem é um brinquedo fácil de manipular, no entanto, seu jogo é muito complexo – exige do homem que este sempre produza imagens. O homem torna-se escravo produtor de imagens para o aparelho, se não souber doma-lo. Giorgio Agamben, em seu texto *O que é dispositivo?*, explica que a relação entre o homem e o dispositivo pode trazer um processo de dessubjetivação. Para ele, faz-se "[...] totalmente impossível que o sujeito do dispositivo o use 'de modo correto'. Aqueles que têm discursos similares são, de resto, o resultado do dispositivo midiático no qual estão capturados." (AGAMBEN, 2009, p. 48). O que Vilém Flusser (2011, p. 106) irá propor para nós, seres humanos que já não nos desvencilhamos do aparelho, é estabelecer um jogo com ele: "[...] liberdade é jogar contra o aparelho."

A destreza principal nesse jogo é fugir de uma racionalidade introjetada desde a manufatura desse aparelho, criado a partir de uma linearidade escrita. A grande arma desse jogo para o produtor de imagem está em fugir da racionalidade imposta e encontrar o lugar lúdico desse fazer. Glauber Rocha traz a todo momento a euforia em seus discursos e suas imagens que estão a todo momento explodindo de sentimentos a tela do cinema. Pasolini coloca nas idiossincrasias de suas imagens lampejo de resistência a imagem hegemônica. Essas imagens pequenas que o diretor produz estão escondidas no escuro e no imperceptível das imagens padronizadas, feitas pelo diretor Welles em *A ricota*, por exemplo.

Contudo, essas imagens não deixam de ter seu caráter superficial, muito embora esse superficial não precisa ser entendido apenas como algo vazio de sentimento. Essa superficialidade pode ser entendida a partir de uma vazio de conteúdo racional.

As imagens técnicas possuem uma característica superficial, pois o encontro com ela se dá de maneira distante. A respeito disso, a mundivisão do mundo concretizada em pontos, parece multiplicar-se. Antes abstraíamos as circunstâncias do mundo em imagens, imagens tradicionais, as quais estavam ligadas diretamente a um ritual. Atualmente as imagens técnicas concretizam as abstrações da escrita feitas do mundo em imagens, trazem

uma possibilidade libertada da aura[34] imagética anterior. Walter Benjamin fala da reprodutibilidade técnica da arte e aponta que com o desvencilhamento da imagem com a magia tradicional, trouxe a humanidade uma expansão do ato de imaginar sobre essa obra, tanto no seu fazer quanto no seu contemplar.

> [...] a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. (BENJAMIN, 2011, p. 171).

Vilém Flusser, em "Universo das Imagens técnicas", disserta sobre uma ópera de Mozart televisionada. Ele explica que nessa obra tiveram diversos olhares sobre ela por causa da possibilidade técnica de reprodução e reapropriação dela. O filósofo aponta os detalhes dos músicos que o câmera alcançou com seu aparelho e as seleções de imagens feitas por outros técnicos de imagens.

A reprodução técnica da arte é a expansão de imaginar sobre qualquer coisa. Seja uma ópera, seja uma paisagem, ou um rosto. As imagens técnicas são uma superfície de subjetividades, na qual as pessoas têm acesso a diversas mundivisões.

A superficialidade do olhar à imagem torna-se necessária para sua remagicização. Não existe, nas imagens técnicas, consciência completa do ato de imaginar tanto do observador atento quanto do seu produtor. "Pois é isto o novo nessa consciência, nessa imaginação emergente: que os discursos da ciência e da técnica, embora assumidamente indispensáveis, são doravante tidos como banalidades, e que a aventura é buscada alhures." (FLUSSER, 2008, p. 56).

Assim, por meio da nossa mundivisão, fazemos nossos mundos e nossos caminhos para compartilhá-los com as demais pessoas. A mundivisão é a necessidade mais que potente do homem contemporâneo que se sente num mundo de pontos, moléculas e *bits*. Não existe mais chão, somente utopias, e essas devem a todo o momento suplantar-se, pois a "luz do século" parece estourá-la com suas luzes. "Trata-se, para nós, de sempre imaginarmos mais densamente, a fim de escaparmos do abismo do nada." (Ibdem, p. 61).

O grande desafio para ela (imagem técnica) é sua autonomia enquanto imagem, desvencilhada da cognição alavancada pelo texto. Flusser diz que para isso, é preciso, enquanto homens, sobrepormos com a nossa mundivisão no jogo com o aparelho. Esse

[34]Aura, para Benjamin, "é uma figura singular composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja." (BENJAMIN, 2011, p. 170). Com a possibilidade de reprodução da arte, tornamos possível sua resignificação para esses objetos, essas imagens, pois a partir de agora podemos encontrar diversos imaginários sob um mesmo objeto.

programado a partir de textos, pode facilmente concretizar nas imagens técnicas sua proveniência linear. “Entretanto, as mãos não manipulam cegamente: elas estão sob o controle dos olhos.” (Ibdem, p. 17).

Sendo assim, onde em nós podemos encontrar elementos que coloquem nossa imaginação a serviço da nossa mundivisão? Giorgio Agamben (2009, p. 17), em seu livro “Profanações”, dedica um texto ao *genius*, esse “[...] é, sobretudo, a força que move o sangue em nossas veias ou nos faz cair em sono profundo, a desconhecida potência [...]”. Para Agamben, somos – nós, seres adultos – dotados de uma dialética entre uma vida vivida, mas que não mais nos identifica, e uma vida já operada por estruturas entrópicas que nos condicionam a viver. Para que consigamos nos desvencilhar dessa entropia, do cotidiano banal, devemos viver com o *genius*: “[…] viver na intimidade de um ser estranho, manter-se constantemente vinculado a uma zona de não-conhecimento.” (AGAMBEN, 2009, p. 17). Não podemos encontrar o *genius* no externo, mas no que existe em nós de mais oculto. Isso parece ser uma possibilidade para nos ajudar a deixarmos de ser *homo fabers* e passarmos a ser *homo ludens*[35]. A nova imaginação pode, sem dúvidas, trazer-nos a possibilidade do desconhecido, do novo – não em um sentido inovador, mas do “fazer sentir novamente”. O novo imaginador resgata o mistério próprio das imagens, cuja magia volta a ser vestida por meio dos véus que uma imagem pode possuir. Para esse fazer, devemos nos preocupar menos com o racionalismo que tanto nos podou e trazê-lo nas coleiras do inconsciente, do obscuro de nossas mentes, ao invés de nos submetermos a ele. “Basta que tenhamos a vivência do ‘mistério’ que se esconde em tudo para podermos fazer uso da nossa liberdade. Essa é a revolução que mudará o atual supercérebro infra-humano em campo de liberdade.” (FLUSSER, 2008, p. 133).

O aparelho é um brinquedo programado por uma “[...] combinação de elementos claros e distintos.” (Idem, 2011, p. 20) que objetivam algo. Por exemplo, a máquina de fotografar tem por fim transformar a visão de sua objetiva em um código imagético plano. Jogar contra o aparelho não necessariamente deve ser não apertar seu gatilho, pois também desejamos isso. A proposta é brincar.

Brincar e imaginar assemelham-se nos seus gestos. Ambas basicamente imitam, pois são ações baseadas em outros atos. Um homem pré-histórico imitava suas ações de caça para realizar seus desenhos. Uma criança imita ações adultas para realizar suas brincadeiras.

[35] Vilém Flusser em diversos textos fala desses dois “tipos” de homens. O *homo fabers* se coloca como um produtor mais submisso ao aparelho e o *homo ludens* como um produtor de imagens técnicas, mais aproximado da sua mundivisão.

Elas funcionam a partir da qualidade mimética, pois o homem é um grande imitador do mundo. A grande escola para essa qualidade mimética do homem é a brincadeira. Walter Benjamin, em seu texto “Brinquedo e brincadeira”, apresenta uma lei que rege a brincadeira: a lei da repetição.

As crianças são seres que brincam de maneira exemplar, sempre estão dispostos a repetir ações. Não se limitam unicamente às imitações banais como ser professora ou cuidar de filhos, elas podem repetir (ou, poderíamos dizer, reproduzir) tudo ao seu redor, desde pessoas a objetos. As crianças desenvolvem-se nas brincadeiras aparentemente melhor que os adultos, porque elas ainda não se encontram com sua faculdade mimética adestrada. Mesmo sob a posse de brinquedos, o que se percebe é que as crianças fazem a brincadeira e não deixam a lógica do brinquedo rebelar-se contra suas imaginações. “Hoje podemos ter a esperança de superar o erro básico segundo o qual o conteúdo ideacional do brinquedo determina a brincadeira da criança, quando na realidade é o contrário que se verifica.” (BENJAMIN, 2011, p. 247). O ato de brincar não deve estar sob o comando do brinquedo, mas nas mãos do manipulador desse brinquedo. Para que isso aconteça, devemos estar sob a posse de nós mesmos conscientes.

Seguindo o exemplo das crianças, no jogo com o aparelho feitor de imagens técnicas, a faculdade da imaginação deve estar no ato, não no aparelho, “[...] a imitação está em seu elemento na brincadeira, e não no brinquedo.” (Ibdem, p. 247). Com essa relação estabelecida de forma consciente, o novo imaginador passa a tomar posse de sua liberdade. Liberdade é “[...] a possibilidade única e insubstituível que tenho para lançar informações novas contra a estúpida entropia lá fora, possibilidade esta que realizo com os outros.” (FLUSSER, 2008, p. 131).

Como não somos mais crianças, precisamos novamente nos religarmos a essa qualidade de poder dialogar de maneira livre com o aparelho, “[...] as crianças sabem jogar e brincar, enquanto os adultos, sérios, perderam a capacidade de ser mágicos e de fazerem milagres.” (ASSMANN *apud* AGAMBEN, 2008, p. 13). Glauber e Pasolini fazem esse jogo contra o aparelho, sua estética mostra-nos isso. Um dos elementos desse jogo que considero mais importante para os dois diretores são os rostos em suas imagens. A busca dessa imagem mistério que tanto explanei na minha dissertação começa a chegar ao fim. Quando me deparei com os rostos, vistos e revistos incessantemente nos filmes dos diretores, percebi que algo de obscuro estavam dentro deles. A imagem que vinha de diversos rostos trouxe algo repetitivo e lúdico como as brindeiras de crianças que falei logo acima. O encanto que me trouxe essas imagens que tocaram-me depois de algum tempo vendo-as, despertou-me. Comecei a

perceber que para além de um discurso racional sobre a importância do povo nos textos desses diretoes, o cinema deles trazia a potencia lúdica e irracional que esse povo traz em suas imagens. Assim, percebi que a estética que procurava estava atrelada diretamente aos rostos do povo que esses diretores traziam em seus filmes.

4.2. OS ROSTOS DO POVO

Além da profanação abordada no capítulo anterior, os diretores estudados possuem outro elemento em comum dentro de seus filmes: a imagem do povo. Tanto Glauber quanto Pasolini acreditavam na existência do misticismo em nossa sociedade por meio do povo.

Os filmes do cineasta italiano trazem o povo com seus corpos e cotidianos, além de fazerem deles personagens protagonistas. Os *borgates* e zonas rurais são as locações desses filmes. Pasolini não se cansou de percorrer a Itália e parte do mundo (principalmente a África) à procura dessa imagem pequena.

O diretor baiano Glauber, principalmente em seu texto *Eztetyka do Sonho*, aborda a importância do povo para a manutenção de um estado místico no mundo. Para ele, a "cultura popular" não era aquela que a burguesia "dá de esmola ao povo, [...] mas aquela que o povo exprime e que reflete sua realidade mais completa." (ROCHA, 2004, p. 155). O diretor explana de maneira mais concisa o que entende por misticismo e arte revolucionária que pretendia para o Terceiro Mundo: "Há que tocar, pela comunhão, o ponto vital da pobreza que é seu misticismo. Este misticismo é a única linguagem que transcende ao esquema racional de opressão. A revolução é uma mágica porque é o imprevisto dentro da razão dominadora." (Ibdem, p. 250).

A minha dissertação, até esse momento, sempre começou por Pasolini, porém para este capítulo inverto a ordem. Não o faço de maneira aleatória. Ao começar por Glauber, introduzo Pasolini nessa questão das imagens do povo. Neste capítulo, irei ao encontro de Pasolini em Glauber. No filme *Claro* quero encontrar Pasolini.

Tudo isto se deu depois de ter lido uma carta do diretor brasileiro dirigida para dois críticos de arte que escreveram sobre *Claro*. Após ler os textos dos jornalistas Jacques Siclier e Jean Luis Boris, Glauber escreveu aos dois uma contra resposta às críticas. Chamou-me a atenção na carta que escreveu a Boris o seguinte parágrafo:

> Teu artigo é parternalista, fraco, intimidado, agressivo, racista, colonialista e não pasoliniano. Aqui ninguém compreendeu Godard porque ninguém é Godard. Fora ele, revolucionário, o único diretor da *nouvelle vague* que trepou foi Vadim. Masturbação da crítica, público, cineastas, atores... *Salò* é o último filme italiano e *Claro* o primeiro filme ocidental – **Cristo chegando a Roma entre os operários e o personagem é Pasô**. Cego. Luz que cega. *Claro*. Literatura. Eis... Retórica ou dialética? Descartes *off,* não há artistas na França, o último romancista é Lévi-Strauss e Godard, o último crítico. Infelizmente Sartre ficou cego antes de ver *Claro*. (ROCHA, 1997, p. 546). [grifos meus]

A primeira frase lembra-me Orson Welles como o diretor maneirista de *A ricota* quando este diz a um jornalista: "Um homem-massa. É o que quer o seu patrão. Mas o senhor não sabe o que é um homem médio? É um monstro. Um delinquente perigoso. Conformista! Colonialista! Racista! Escravista!". Todavia, o que chamou minha atenção foi a frase grifada, na qual Glauber Rocha fala sobre Cristo interpretado por Pasolini. De pronto poderíamos indicar a personagem de Berto para esse papel, no entanto, embora a francesa atravesse o filme com sua imagem mística e ao mesmo tempo com um pensamento crítico sobre Roma – que nos indicaria de alguma forma a posição do diretor italiano em seu território –, a presença de Pasolini não se findaria apenas nisso.

Na análise de *Claro* tentei buscar mais Pasolini do que o próprio *mysterium* na imagem, pois sabia que, quando visse o diretor italiano, estaria de algum modo próximo ao misterioso. Por muitos momentos do filme podemos perceber referências diversas ao diretor italiano, ele aparece em temáticas, diálogos e pequenas imagens. Essas imagens apareciam de maneira clara, e isso as colocava em um patamar racional. A presença de Pasolini não deveria estar nesse lugar de clareza, o Jesus Cristo que Glauber apontou dentro de seu artigo, não estava claro.

Próximo ao final do filme, me deparei com uma sequência que chamou minha atenção. Nela senti a presença de Pier Paolo Pasolini, não sua personificação clara, mas sua estética e seu pensamento. Vi a imagem de Pasolini em Glauber, suas cores, seus corpos, seu espaço e seu tempo.

A sequência em que Glauber, Berto e a câmera entram na periferia romana, vi Pasolini penetrar no filme sem uma figura física. Pasolini presentifica-se em *Claro* por meio de sua paixão pelo povo subproletariado. Glauber faz Berto percorrer toda Roma, no entanto, sabia que lá na região subproletária romana seu filme seria atravessado por Pasolini.

Entretanto, o diretor italiano estava sob o olhar de Glauber Rocha. A sua paixão pelas classes pobres eram apresentadas pela objetiva do aparelho do diretor brasileiro. Os primeiros planos de rostos do campesinato e das periferias romanas, vastos na obra do poeta

italiano, tornaram-se o grande transe de Glauber dentro de *Claro.* O cineasta baiano ao se deparar com o povo pede para a câmera enquadrar seus corpos e rosto. A estética da câmera de Glauber começa a se aproximar da estética de Pier Paolo Pasolini. O diretor italiano no filme torna-se fruto do "subconsciente" de Rocha, que estetiza a presença do diretor italiano por meio de sua *Eztetyka do Sonho*. Não existe o diretor objetivado em imagem, mas ele vive na imagem por meio do sensível nela. Os rostos do povo que lampejam nessa sequência são o sensível de Pasolini que Glauber apresenta em *Claro*. O encontro e o diálogo dessas duas estéticas que tanto presaram por estes rostos tornam-se unas, ao modo de Glauber Rocha. Os corpos e rostos que aparecem nessas imagens são de alguma maneira o corpo e rosto de Pasolini. Afirmo isso pela relação direta e de amor que o diretor italiano possuía com as periferias romanas.

Pier Paolo Pasolini morou por um tempo nas periferias romanas e, em carta a uma amiga, responde sobre sua estadia no *borgate*: "Aqui, entre essa gente muito mais tomada pela irracionalidade, pela paixão, a relação é, por sua vez, muito bem definida e se baseia em fatos concretos [...]" (PASOLINI *apud* AMAROSO, 2002, p. 24). Quando vemos o povo que mora e percorre a cena dentro da sequência de *Claro*, deparamos com o elemento que foi tão caro à filmografia do diretor italiano em seu espaço.

Figura 11- Glauber dentro da periferia romana

Fonte: Filme *Claro, 1975.*

É nesse modo do olhar para as classes desfavorecidas que o diretor italiano conecta-se com o modo como Glauber Rocha via essas classes. Pasolini, por toda a sua filmografia, buscou apresentar elementos campesinos de sua infância e elementos do subploretariado que encontrou nos caminhos percorridos na Itália e no mundo. Para ele, o povo camponês, além de possuir uma integridade mística dentro de si, ao contrário do homem burguês, ou médio, como costumava dizer, ainda conseguia viver à margem de uma lógica capitalista tão opressora aos olhos do diretor. Esse povo resistia como imagem dentro de

Roma tal qual os vaga-lumes que quebravam a escuridão noturna com seus feixes de luz. Mostrar o povo subproletariado em uma Itália que se modernizava, para além de um ato político em seu sentido restrito, significava trazer para a imagem o obscurecido. Aquilo que a "nova ordem" italiana procurava esconder por meio da unificação e padronização do ser humano italiano. Contudo, não eram apenas imagens que resistiam à lógica burguesa. Para Pasolini aquelas imagens traziam uma experiência mística que aquele povo continha dentro de si. Para esse italiano, a "[...] vida cotidiana pobre e miserável é composta de pequenos acontecimentos ao modo sublime às suas formas sacras hierofânicas." (PASOLINI, 1986, p. 86). No texto *Metáforas da visão*, Stan Brakhage (XAVIER org., 2008, p. 349) confere à arte do cinema a possibilidade de tocar o espectador da maneira como Pasolini pretendia fazer com seus filmes: "Quero dizer, simplesmente, que o ritmo da luz que hoje se move totalmente acima da plateia, numa obra de arte, conteria em si mesmo a qualidade de experiência espiritual".

Nas sequências de *Claro* na periferia romana, Glauber reinventa o espaço urbano por meio das imagens. Os operários multiplicam-se dentro da montagem de *Claro*. O povo vai à rua: "[…] parece-me bastante claro o momento em que, na conclusão do filme, a gente pobre ocupa literalmente a tela: o povo deve ocupar o espaço que lhe foi arrancado em séculos de repressão", disse Glauber em entrevista. A profanação de Glauber devolve ao povo seu espaço. Nesse momento as falas são o *back ground* para Villa-Lobos. A música do compositor brasileiro tensiona e transforma em épico o cotidiano daquela favela. Glauber pede dados ao povo sobre aquele espaço, e eles respondem: "4 mil", "800 homens", "Somos todos operários". A contextualização espacial está posta. Todavia, as informações não são a parte mais importante do filme, as pessoas falam nessa sequência para que apareçam na imagem. Suas informações são dissolvidas na preparação de um transe que estar por vir. Os rostos do povo são o elemento mais importante para Glauber Rocha nessa cena. O diretor que até então não manifestava ordens à câmera, na cena da periferia, ao ver-se cercado por moradores, pede para ela que enquadre os rostos dos operários ao seu redor. Sinaliza com a mão o enquadramento desejado a cada rosto. São enquadramentos em primeiro plano que lembram os planos de Pasolini. Berto está ao seu lado, ela tenta interagir dentro do plano, Glauber afasta-a para o lado, o principal agora são as pessoas anônimas.

Junto a elas, Glauber e Berto perdem-se sobre fusões no desenrolar da sequência. O transe começa, tudo está junto. Assim, une-se pelas infinidades de fusões nas cenas da periferia romana. Ao ver e rever essas imagens que formam essa parte do filme, encontrei Pasolini, ou Pasô (como dizia Glauber), dentro dos rostos desse povo da periferia romana.

O rosto desse campesinato ou proletariado é fundamental para a construção da sacralidade técnica dos filmes do italiano. Pasolini expõe todos os rostos campesinos que permeiam seus filmes.

A ricota possui uma maneira muito peculiar do diretor ao apresentar esses rostos. Foi nesse filme que entendi o porquê da insistência desses rostos que muitas vezes olham para nós, espectadores, por meio das objetivas. A meu ver, em *A ricota*, o diretor italiano traz suas questões sobre essas imagens, pois as confronta com outras formas imagéticas. "Em seus ensaios teóricos, [...] Pasolini quis mostrar o poder específico das culturas populares, para reconhecer nelas uma verdadeira capacidade de resistência histórica, logo, política, em sua vocação antropológica para a sobrevivência." (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 33).

As imagens desse povo trazem algo além de suas personagens. O povo e sua mística são a principal carta no jogo do diretor contra os dispositivos. O diretor italiano não o diviniza, nem busca estereótipos, pelo contrário apresenta suas diversas formas, mas acredita que dentro delas existe uma energia própria. A energia parece, a todo momento, querer sucumbir nas imagens das classes desfavorecidas, que o diretor construiu por toda sua filmografia. Uma "ruptura do horizonte" existe dentro dessas imagens. Essa ruptura é um poder real de desvencilhar nosso olhar para outros caminhos, horizontes possíveis. Estes jamais concebidos pelas imagens feitas por meio de uma lógica burguesa.

> A sociedade industrial formou-se em contradição total com a sociedade precedente, a civilização camponesa, que possuía o sentimento do sagrado. Em seguida, este sentimento do sagrado foi se ligando às instituições eclesiásticas, degenerando-se até a ferocidade, sobretudo assim que foi alienado pelo poder. Pois bem. Seja como for, este sentimento do sagrado estava no coração da vida humana. A civilização burguesa o perdeu. Pelo que ela substituiu este sentimento do sagrado depois da perda? Pela ideologia materialista do bem-estar e do poder (PASOLINI, 1983, p. 98).

Ao voltar nossa atenção para a imagem do povo em Pasolini no fime *A ricota*, temos que começar pelo seu Cristo. Stracci é representado de uma maneira peculiar das demais personagens populares. O diretor italiano toma emprestado a estética do Carlitos para a construção desse personagem. Stracci corre acelerado para matar sua fome e, junto com o vendedor de ricota, faz uma imitação de Chaplin quando coça as nádegas. O bom ladrão, Stracci, é o vagabundo Carlitos, o *homo ludens* dentro do sistema industrial. Na sutil cena em plano aberto, onde Stracci atravessa um rebanho de ovelhas, vemos uma ovelha negra que aparece entre ovelhas brancas, uma homenagem a Chaplin, que, por conseguinte, define pela poesia quem é o mártir que Pasolini quer revelar na sua Paixão.

O Cristo-homem de Pasolini sente o que existe de mais animal em um homem (pobre): a fome. Stracci quer continuar no mundo, porém sua saga impede-o de viver nele. Stracci é pobre e sofre de uma fome crônica. “Mas o mito, [...] fazia parte, justamente, segundo ele (Pasolini), da energia revolucionária própria dos miseráveis, dos excluídos do jogo político corrente.” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 34). O seu cinema parece submergir na produção de uma arte revolucionária e de resistência à lógica dos holofotes e cartões-postais, guardando dentro de suas imagens a expressão mais irracional dessa pobreza: o seu misticismo.

O rosto do campesinato é fundamental para a presença do místico de seus filmes. “Dou grande importância aos rostos, pois é impossível trapacear com eles: porque a câmera revela sua realidade mais íntima...” (PASOLINI, 1983, p. 130).

A exposição de diversos rostos de trabalhadores em *A ricota*, por exemplo, por meio do coro iniciado, repetidas vezes, pelas ordens do diretor Welles, justifica-se por esse desejo do italiano de transmitir o povo. A repetição das ordens do diretor maneirista vai se perdendo à medida que nossos olhos curiosos se atentam às diversas personagens que atravessam o filme sem um papel específico. Nesse instante, a imagem – que sempre é corrompida por dispositivos que a querem produtiva, objetiva e racional – é desvencilhada de uma informação ou função clara. O espectador, que está acostumado com um programa preconcebido do cinema narrativo, vê-se obrigado, por alguns segundos, a percorrer rosto por rosto sem um propósito claro. Essa incursão aos traços campesinos traz um deslocamento do espectador à própria entropia do filme. Essa jogada de Pasolini contra o aparelho chega ao extremo quando brinca com sua própria lógica. O diretor apresenta entre esses rostos um cachorro falante. O plano *nonsense* é um xeque-mate na ordem programática. Desvencilhado de um sentido racional, o plano é a brincadeira pela brincadeira. A repetição incessante desses rostos é o gesto primordial da brincadeira.

É perturbadora, em suas narrativas, a importância dos rostos das classes pobres. Pasolini parece querer por eles expressar algo de muito importante. Agamben, no texto “O rosto”, escreve que o rosto “[...] é o ser inevitavelmente exposto do homem.” (1996, p. 74). Quando Pasolini troca seus planos abertos, pictóricos, tem a necessidade de apresentar algo escondido dentro desses rostos, que vai para além do ser humano que o possui. Dentro dos primeiros planos e *closes* que nos expõe esses rostos, existe talvez um mistério possível, algo arcaico, a “força do passado”, como dizia o diretor.

> Me atrai no subproletário a sua cara, que é limpa (enquanto a do burguês é suja); porque é inocente (enquanto a do burguês é delinquente); porque é pura (enquanto a do burguês é vulgar); porque é religiosa (enquanto a do burguês é hipócrita); porque é insensata (enquanto a do burguês é prudente); porque é sensual (enquanto a do burguês é frígida); porque é infantil (enquanto a do burguês é adulta); porque é imediata (enquanto a do burguês é previdente); porque é gentil (enquanto a do burguês é insolente); porque é indefesa (enquanto a do burguês é decorosa); porque é incompleta (enquanto a do burguês é acabada); porque é confiante (enquanto a do burguês é rija); porque é terna (enquanto a do burguês é irônica); porque é perigosa (enquanto a do burguês é indolente); porque é feroz (enquanto a do burguês é extorsiva); porque é colorida (enquanto a do burguês é branca). (PASOLINI *apud* LAHUD, 1993, p. 66)

Assim, os rostos convidam-nos ao mistério, ou o que dele existe nos seus traços. Essas imagens passam rapidamente como lampejos dentro do filme, mas são incessantes, aproximam-nos de outros mundos. Seus olhares e suas semelhanças provocam em nós a incompreensão e, ao mesmo tempo, o terror e o fascínio. São rostos tão distantes, porém familiares à nossa imaginação. Eles despertam o espectador atento às suas aparições intermitentes dentro do filme.

> Enfim, trata-se de uma atenção ética no que diz respeito ao rosto humano 'qualquer', atenção que, no fundo, deve talvez menos ao pensamento de Levinas do que à prática amorosa do *gros plan* em Pasolini. Linguagens do povo, gestos, rostos: tudo isso que a *história* não consegue exprimir nos simples termos da evolução ou da obsolescência. Tudo isso que, por contraste, desenha zonas ou redes de *sobrevivências* no lugar mesmo onde se declaram sua extraterritorialidade, sua marginalização, sua resistência, sua vocação para a revolta. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 72).

A sequência da família de Stracci no filme chama minha atenção. A composição da cena em que ela aparece é feita por um campo recortado por uma ruína. As imagens em primeiro plano e os *closes* dessa família parecem nos convidar a percorrer esses rostos silenciosos sem o intuito de encontrar neles uma resposta. A necessidade da presença desses rostos não está explícita na narrativa. Isso faz dela a sua maior força, pois desloca-nos de uma narrativa linear para uma ausência temporal e espacial da imagem. Os rostos dos camponeses, em Pasolini, indicam, em si próprios, um lugar possível. Um misterioso caminho que, a todo momento, nos impele a mover-se. Pois o rosto é "[…] a única possibilidade verdadeiramente humana: aquela de apropriar-se da impropriedade como tal, de expor no rosto a própria, simples, impropriedade de caminhar obscuramente em sua luz." (AGAMBEN, 1996, p. 79).

Ao voltarmos para *Claro*, dentro das vielas da periferia, os personagens caminham à procura da multidão que se concentra em um campo aberto, e quando menos se espera, ela toma o enquadramento inteiro. Os rostos e suas sobreposições dentro da sequência servem como mantra imagético ao filme-sonho de Glauber. Nós nos perdemos em seu transe

entre as ruelas da periferia romana. As casas barrentas confundem-se ao chão das vielas. Assim, somos levados a uma espacialidade sem formas definidas. A erupção repentina dos moradores nas cenas despertam nossa curiosidade para decifrá-los. Porém, esse não é nosso sonho, somos convidados de seu imaginador. Atemo-nos às suas imagens e tentamos decifrá-las no tempo em que Glauber nos permite isso.

Onde Pasolini busca os rostos para a composição de sua imagem mística Glauber encontra neles e em seu espaço elementos para a transformação, para a criação de um poema épico da realidade. "A arte revolucionária deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda." (ROCHA, 2004, p. 251). A questão de Glauber não é o registro da realidade, mas a invenção de uma nova possibilidade de olhá-la. Por intermédio de sua estética, Glauber traz a revolução e o transe ao espectador atento.

O Cristo que Glauber fala ser Pasolini é uma construção estética do diretor com a fotografia dos rostos que o italiano faz nos seus filmes. Ao contrário de Pasolini de origem católica, cuja imagem é muito importante e cultuada, Glauber veio com outra criação. "Eu sou de tradição protestante, por isso não sou levado a divinizar a imagem, não tenho aquele moralismo, aquele sentido do Cristo sacrificado, do herói, do martírio que é ligado à piedade, ao humanismo cristão [...]" (ROCHA, 2004, p. 301). Os cristos de Pasolini, Stracci de *A ricota* e o próprio Cristo de *O Evangelho segundo São Mateus* (1964) e os de Glauber em *Claro* e na *A Idade da Terra* (1980) aproximam-se na sua origem: o povo. Embora ambos pareçam compartilhar a ideia de um cinema propulsor de uma experiência mística, suas estéticas bifurcam-se. Desse modo, dão-nos duas estradas para percorrer esse encontro com o místico.

O povo no cinema pasoliniano é imagem-*mysterium*. Em Rocha, ele é "eztetyka". O caráter ou a ideia são os personagens para Glauber, o povo é seu próprio elemento estético. Ele é a realidade transformada em surrealismo latino. "Se faz a abstração superando tudo aquilo que é secundário na síntese histórica do materialismo dialético." (ROCHA, 2004, p. 301).

Glauber cria em *Claro* sua síntese estética construindo uma estética épica/didática. Ao contrário de Pasolini, em que o mistério parece presente nas imagens do povo, em Rocha as imagens das classes populares, juntamente com as demais, constituem um transe épico. "A épica será uma prática poética, que terá de ser revolucionária do ponto de vista estético para que projete revolucionariamente seu objetivo ético." (Ibdem, p. 99). Embora com diferenças bastante perceptíveis da utilização desses rostos do povo dentro de

seus filmes, tanto um quanto o outro têm como intuito profanar a tela de cinema com essas imagens, ou seja, trazê-las à sua potência novamente. Arrancá-las dos olhares humilhantes, fazer esse povo tomar novamente os espaços perdidos. O povo é imagem forte na sua obscuridade. Essas pequenas imagens expressam o que ninguém consegue entender, pois não são claras. Nessas imagens existem experiências para além do racional político, nelas temos experiências sensíveis, pois não objetivam os elementos que compõem seus quadros, ao contrário subjetivam as pessoas dentro dessas imagens e aproximam-nas de nós, espectadores. A aproximação não revela, portanto são rostos que trazem rostos, não personagens, mas simplesmente o incognoscível do homem. Conseguem isto porque são imagens que não se demoram ou mesmo não se deixam racionalizar dentro da narrativa em que se encontram no filme. Passam e se perdem depois, pois não são imagens contemplativas.

4.3. OS DOIS ROSTOS MORTOS

Walter Benjamin em *A pequena história da fotografia* fala sobre o caráter mágico do ato fotográfico que não se opõe à técnica do aparelho, mas, ao contrário, ambos são equânimes em sua experiência.

> [...] ao mesmo tempo a fotografia revela nesse material os aspectos fisionômicos, mundos de imagens habitando as coisas mais minúsculas, suficientemente ocultas e significativas para encontrarem um refúgio nos sonhos diurnos, e que agora, tornando-se grandes e formuláveis, mostram que a diferença entre a técnica e a magia é uma variável histórica. (BENJAMIN, 2011, p. 94).

A fotografia possui o poder de paralisar o tempo real e trazer para o nosso olhar o instante que só a objetiva pode possuir. Nesse momento está a possível potência da imagem. O retrato é um exemplo para isso. “Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional.” (Ibdem, p. 94). Benjamin, ao falar do olhar triste de Kafka quando criança posando para uma foto, exemplifica a potência fotográfica como a expressão do elemento humano.

Entretanto, ao mesmo tempo em que esses rostos foram usados para que se conseguisse trazer humanidade para a imagem, também foram utilizados para a publicidade. A imagem publicitária posada dialoga conosco como uma informação exata: a sedução de comprar uma determinada coisa. Assim, a potência oculta dessa imagem como propulsão de uma experiência misteriosa esvai-se, pois denota algo ao olhar.

Diferente do cinema, o ato de tirar um retrato geralmente está na espera do instante único. A busca pelo imponderável estaria nos deslizes que as pessoas retratadas poderiam trazer com o tempo de espera ao clique. Como as pessoas são robôs, elas por instantes vão se revelar não em *mise en scène*, mas como um ser humano que falha no jogo de posar para o aparelho. Então, se o fotógrafo registrar essa pequena falha nos rostos delas, uma imagem incognoscível, algo que não se apresenta como informação, estará a nossa frente. Porque nele não estará simplesmente a razão em posar, nesse corpo encontraremos a falha dessa própria razão.

Isso porque é nesse momento que esses rostos mostram-se e desvelam por poucos segundos seus *genius*. Assim, subvertem a lógica do aparelho, trazem-nos a possibilidade de uma nova imaginação. Existe, como foi apresentado com Giorgio Agamben, algo nesses rostos que não é explicitado, mas ocultado em seu mistério. Walter Benjamin falava que os primeiros retratos, por dificuldades técnicas, eram feitos sobre um tempo bem maior de exposição que o atual. Assim, tanto a foto quanto o retratado eram construídos enquanto imagem no tempo daquela exposição. O gesto da pose teria que ser construído com a ajuda do tempo e não do instante.

> A síntese da expressão, obtida à força pela longa imobilidade do modelo, é a principal razão pela qual essas imagens, semelhantes em sua simplicidade a quadros bem desenhados ou bem pintados, evocam no observador uma impressão mais persistente e mais durável que as produzidas pelas fotografias modernas. (ORLIK *apud* BENJAMIN, 2011, p. 96).

Na imagem cinematográfica, na qual permanece seu movimento, esse momento não é paralisado, pois o prosseguimento da imagem faz dele apenas um relampejo fugaz, uma intermitência de uma realidade (propícia à linguagem cinematográfica) que torna essa imagem um mistério, algo místico que não podemos definir ou conceitualizar. Neste momento, o invisível torna-se potente, e a imagem toma sua vida perene. Nada é apreendido, pois nos atravessa apenas. Assim, não contemplamos, somente sentimos.

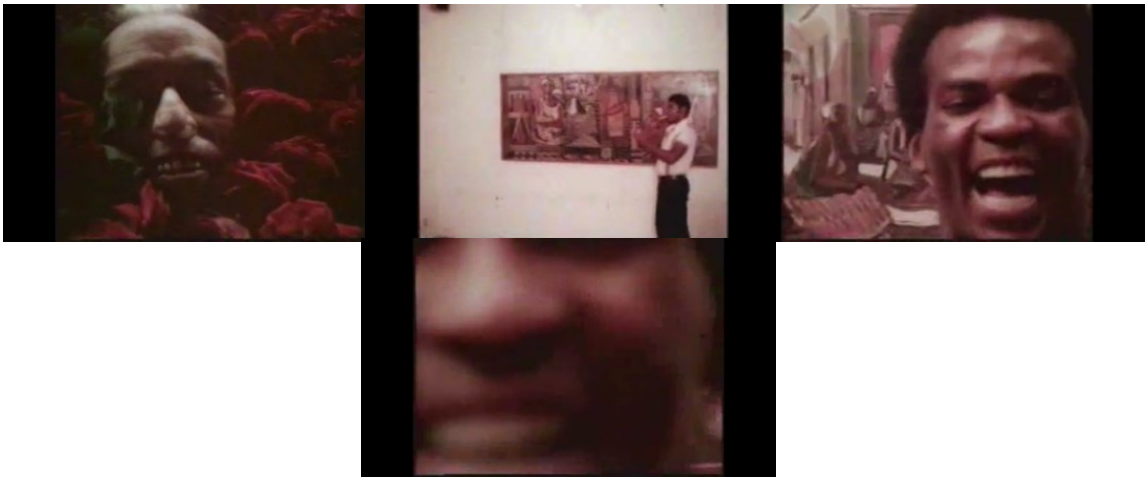
No subcapítulo anterior pude falar um pouco sobre a representação desses rostos dentro dos filmes dos diretores estudados. Todavia, existem dois rostos que me chamam atenção dentro da cinematografia deles que destoam dos demais enquanto construção e tempo da imagem. E vão de encontro ao que falei acima. Eles são o rosto morto de Di Cavalcanti no filme *Di Glauber* (1979) do diretor brasileiro e o rosto morto de Stracci. Neles não existe a ideia de um tempo de espera para uma potencial presença imponderável nas imagens de seus rostos, pois estão estáticos, mortos. E, embora consiga perceber a resistência contida dentro

dessas imagens, elas me trouxeram muitas dúvidas sobre as exposições dos rostos dentro dos filmes desses dois diretores. E principalmente a apresentação delas enquanto experiência mística.

Ambos os diretores apresentaram, no decorrer de sua filmografia, rostos mortos. Entretanto, estes dois rostos me trouxeram outros pensamentos e ideias possíveis para a apresentação dessa imagem tão incognoscível: o rosto morto. Contudo, consegui perceber que sua paralisia trazia também, como nas falhas dos rostos com vida, uma existência incognoscível que é a morte. E não existe nada mais misterioso e místico quanto ela – e o seu tempo.

Di Glauber foi um documentário realizado logo depois que o diretor Glauber Rocha descobriu que Alberto Di Cavalcanti havia morrido. Ao saber da notícia, o diretor baiano foi apressadamente gravar o velório e o enterro do pintor. A forma como Glauber realizou a gravação causou grande constrangimento e fúria da família e de amigos de Di Cavalcanti que não queriam que Glauber gravasse o momento. No entanto, mesmo assim, Glauber Rocha realizou seu curta-metragem, no qual homenageia o pintor carioca.

Figura 12 - Sequência do rosto de Di Cavalcanti e ator Pitanga



Fonte: Filme *Di Cavalvanti, 1977.*

Di Glauber é um filme urgente. Sua construção é apressada. A primeira imagem é de dentro de um carro em movimento, e Glauber Rocha lê a notícia do Jornal do Brasil sobre sua entrada no velório de Di Cavalcanti. Logo depois vemos o caixão do pintor coberto por flores vermelhas.

Glauber Rocha pede para seu cinegrafista fazer tomadas do corpo do pintor. O aparelho percorre lentamente o caixão começando dos pés para a cabeça. Em uma cena, Glauber manda o câmera filmar o rosto de Di Cavalcanti: “1,2,3,4,6,7,8,9,10,11,12... Corta!

Agora dá um close na cara dele.” Nesse instante, o rosto do pintor aparece para nós, com seus dentes à mostra. Poucos segundos depois, um corte brusco na sequência leva-nos para uma imagem aberta de um quadro do pintor onde um homem negro aparece fumando. No outro corte o ator Pitanga, sem camisa, gingando com um grande sorriso para a câmera, mostra-se à imagem, que está desfocada.

O rosto de Pitanga não se materializa como rosto a todo momento na cena, em alguns instantes aparece-nos de maneira plástica na imagem, diferente da nitidez do rosto morto de Di Cavalcanti. Outra diferença está no movimento do corpo de Pitanga em contraponto ao do pintor. O ator ginga como se estivesse num jogo de capoeira. Ao fundo dele, um quadro de Di Cavalcanti apresentam negros, como tantos outros de seus quadros. O curioso é que o rosto de Pitanga ora compõe o quadro como um rosto ora chega a um grau de abstração que transformasse em linhas do quadro do pintor.

Estes dois rostos (de Di Cavalcanti e de Pitanga) trazem uma dialogo ambivalente para ambas as imagens. São rostos que se complementam, e ao observarmos o rosto morto e impávido de Di Cavalcanti logo vemos sua imortalidade no sorriso, nas linhas desfocadas do rosto dançante de Pitanga. Duas imagens que se comunicam mutuamente, duas imagens amigas, as quais em comunhão compartilham uma experiência. Trazem com elas suas marcas e sua mística. A imagem do rosto de Di Cavalcanti apresenta-se em poucos segundos. Ela é dura, estática e amedronta-nos, pois nos apresenta a morte. O rosto de Pitanga que nos escapa pelo seu movimento e pela inconcretude focal que se apresenta ao nosso olhar traz a vida e a obra do pintor carioca. Elas ritualizam e dialogam na montagem, porque só assim se constituem enquanto lampejos que atravessam a lógica programática do drama da morte. Em *Di Glauber* o rosto morto torna-se vida.

No Cristo-Stracci de *A ricota*, mais especificamente em seu rosto, vemos sua multiplicidade, como ser que possui várias facetas, podendo manifestar-se em todas elas. O bom ladrão Stracci ri, chora, enraivece, traveste-se de santo, faz rir, sente fome e alimenta-se, tudo em uma “dança de máscaras”. No entanto, a característica pobre nele é explicitada todo o tempo, e por isso, talvez, seja difícil palpá-lo como o Cristo na lógica dos holofotes. Não existe em Stracci o manto vermelho e branco que encobre sua pobreza, e, por isso, esse Cristo deve novamente morrer. A forma de matá-lo, dentro do filme, fala muito sobre isso. Stracci é morto quando todos conseguem matar sua fome.

Entretanto, mesmo morto, Stracci ainda se comunica pelo que lhe resta de mais obscuro e irracional à lógica programática burguesa: seu rosto morto. A informação única

nele é de que a vida não o prende mais, ou seja, ele está fora do programa. Nele o olhar – utilizado na publicidade para o consumo, no cinema convencional para expressar emoções, na pornografia para o desejo – está velado. Os olhos serrados e escuros pela sombra não podem mais ser corrompidos para algo. Para os gregos, "[...] os cadáveres eram imediatamente subtraídos aos olhares, porque perdiam o seu rosto, logo ao chegar a morte." (BELTING, 2005, p. 86). Essa imagem do rosto morto me transmite uma resistência à lógica dos holofotes. É uma imagem crua e escura, o silêncio a acompanha. O drama da morte de Stracci é posto sem músicas tristes ou algo que trouxesse aquela morte uma informação além da imagem que a expõe.

O rosto de Stracci morto obscurece a cena e desnorteia o espectador que busca uma luz e encontra o mistério obscuro do corpo crucificado. Stracci não repete a fala como pede o diretor Welles, não dá a ação desejada pelos espectadores da Paixão de Cristo. Stracci vence o diretor maneirista com sua morte, o filme de Orson Welles não se completa, apenas a "Paixão" de Pasolini é toda realizada. É importante pontuar que em Pasolini não existe ressurreição.

Figura 13 – Rosto de Stracci em *A Ricota*

Fonte: Filme *A ricota, 1963.*

No instante em que vemos a imagem de Stracci crucificado e morto, a próxima sequência não é sua ressurreição. A imagem de Stracci morto, logo após Welles descobrir seu falecimento, congela-se por alguns segundos. Essa imagem estática remete-nos a outro tempo, ou melhor, à ausência dele.

> Isso quer dizer que no filme o tempo é finito, nem que seja por uma ficção. Temos então que aceitar forçosamente a lenda. O tempo não é o da vida quando vive, mas o da vida depois da morte: como tal é real, não é uma ilusão e pode perfeitamente ser o da história de um filme. (PASOLINI *apud* LAHUD, 1993, p. 49).

A vida que pulsava em Stracci é eliminada, pois a imagem cinematográfica vira fotografia. Os caminhos para uma compreensão dela são procurados no olhar ou expressão facial do bom ladrão, mas no rosto de Stracci deixam de existir. A vida da imagem está no olhar do espectador que pode caminhar pela imagem sem movimento. Não mais os movimentos dão o norte dela, agora só o tempo depois da morte existe. Na resistência à vida imposta a Stracci, a experiência colocada nessa imagem é mítica, porque é transcendental ao nosso mundo. O rosto do povo apresentado em seu lugar mais ausente, mais livre, o rosto que resiste e torna-se indissolúvel a ordem imposta. Esse é o rosto que Stracci possui ao final de *A ricota*.

O rosto estático do bom ladrão perpassa nossos olhos com rapidez, talvez para que, assim, não conseguíssemos desvelar o mistério existente nele. Nesse momento o mistério parece atravessar em fuga nossos olhos, que logo se perdem na natureza morta (a mesa do banquete) que precede a cena do rosto morto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por todo o caminho da pesquisa procurei ir ao encontro das imagens que ao final chamei de imagens-*mysterium*. A dificuldade de conceituar tanto essas imagens quanto a experiência que elas proporcionam foi o principal obstáculo deste trabalho. Embora ainda ao seu final não tenhamos uma forma certa ou o total entendimento dessa imagem, acredito que conseguimos enxergar nortes para os caminhos possíveis do fazer imagético.

No decorrer de todo esse trajeto percebi que a frase de Glauber Rocha, "O caminho do cinema são todos os caminhos", faz um sentido ainda maior para essa pesquisa que pretendia ir ao encontro da experiência mística dentro dessa imagem. A imagem desfocada de Pitanga dentro desta cena opõe-se em alguns instantes não só a nitidez do rosto de Di Cavalcanti, mas também ao rosto nítido de Berto, dissertado no segundo capítulo.

Não dogmatizar o símbolo imagético é uma defesa importante para o seu estado de símbolo conotativo.

Tanto Glauber quanto Pasolini compreenderam essa questão e trouxeram para os seus cinemas uma estética que se propunha desvencilhada do pensamento racional burguês para assim tornar-se autônoma. O curioso desses dois diretores é que embora com o mesmo intuito no fazer da imagem, as maneiras encontradas por eles se contrapunham na intensidade da forma estética. Glauber possuía uma intensidade estética maior que Pasolini, como foi

explicado. Essa diferença reforça a ideia de não propormos uma cartilha estética para a imagem-*mysterium*, mas que consigamos percebê-la de maneira sensitiva dentro da imagem.

O que aproximou o fazer da imagem desses dois diretores foi que ambos alicerçaram suas estéticas na aliança entre povo e cinema. As imagens que pulsaram nos filmes de Pasolini e Glauber sempre foram acompanhadas do povo. A utilização desses corpos, ao primeiro momento, explica-se pela patente oposição que essas imagens faziam à lógica pasteurizada da imagem das classes dominantes, que sempre procuram estereótipos para os seres. Contudo, a presença dessas classes oprimidas dentro da imagem de Pasolini e Glauber está para além de uma visão política ou classista. Para ambos os diretores, esse povo era místico, pois trazia dentro dele um resquício de um misticismo arcaico (como falava Pasolini) vindo por meio do estado mais irracional para o homem, segundo Glauber, a fome.

Outra descoberta importante para esse trabalho foram os rostos do povo. A presença deles como imagem foi muito importante para a procura da imagem-*mysteruym*. Optei por não categorizar a ideia de povo de forma contundente em nenhum momento, pois queria entende-lo acima de tudo como imagem. Isso, para o exercício do meu olhar aos filmes, foi fundamental para encontrar nesses rostos a possível experiência mística. Entende-los não como massa, mas como corpos na imagem desses dois diretores. Com isto, pude ter uma maior oportunidade de me aproximar das imagens dos rostos desse povo, e perceber sua importância para ambos os diretores. Para mim, ao final dessa pesquisa, fica claro que essas imagens trazem uma experiência incognoscível para a imagem cinematográfica. Ao contrário, dos rostos da publicidade e do cinema comercial, os rostos do povo em Glauber e Pasolini apresentam-se como uma imagem que resiste as luzes ofuscantes do Século. Não com o intuito de destruí-las, mas sobretudo trazer para a imagem a força misteriosa, mística, que elas possuíam enquanto símbolo conotativo. E isto é alcançado porque essas imagens não se apresentam como algo exato, pois são rostos que vivem na imagem. Estão suscetíveis ao alcance do imponderável. Essas imagens trazem a poesia para dentro dos filmes desses diretores e com isso potencializam o encontro entre espectador e imagem para uma possível experiência estética e mística.

Esse místico, ou *myterium*, ao final da dissertação afasta-se a ideia de sagrado. Antes dessa pesquisa, o sagrado era uma categoria que eu utilizava com o mesmo entendimento que tenho do místico nesse trabalho. No entanto, fui percebendo que está categoria apresentava problemas na busca por uma imagem que se propunha obscura em seu mistério. O conceito de sagrado está atrelado a vinculação com as instituições religiosas que, de algum modo, deixam este conceito engessado. Porém, como Pasolini utilizava-se desse

termo para conceituar o místico, tive dificuldades em me desvencilhar-me desta categoria. Como em Pasolini, ela vinha referendada em meus trabalhos pelo historiador das religiões Mircea Eliade. Entretanto, ao perceber que precisava de uma categoria liberta da *aura* institucional defini o místico apenas por Rudolf Otto. Contudo, por essa vinculação anterior com o conceito de sagrado, ele torna-se dúbio em alguns momentos nesta dissertação.

A diferenciação entre estas duas categorias não pode também ser considerada como algo dicotômico. No campo da imagem, elas dialogam entre si e em alguns momentos complementam-se, como explico no capítulo segundo. A forma como Pier Paolo Pasolini cria diálogos nas imagens dos quadros maneiristas entre essas duas formas de pensar a presença do místico, apresenta essa ambivalência. Todavia, no decorrer de todo o processo da dissertação, é perceptível que a categoria sagrado fica atrelada ao conceito que Giorgio Agamben explica em seu texto "Profanações". Isto porque, a importância de diferenciar estas duas categorias (*mysterium* e sagrado), está na autonomia que o místico deveria ter, pois neste trabalho ele está vinculado ao povo.

Essas diferenças, diálogos e ambivalências foram colocados principalmente no campo da imagem, pois este era meu objetivo. Deparar-me com a ideia de que elas poderiam dialogar e atravessarem umas as outras dentro dos filmes dos diretores foi fascinante, pois sempre as encarava como dicotômicas – até por isso, em alguns momentos tropeço nessa ideia dentro do meu trabalho.

Entendo, ao final deste trabalho, que Glauber Rocha e Pier Paolo Pasolini podem ser chamados de novos imaginadores na perspectiva do conceito flusseriano. Isto porque ambos alcunham suas mundivisões dentro da imagem e, sobretudo, estabelecem um jogo vitorioso muitas vezes sob a lógica do aparelho. Por conseguinte, o exercício de olhar para os filmes de ambos os diretores pode trazer o empoderamento de nossa mundivisão. Assim, libertos do nosso olhar padronizado podemos encontrar não apenas no cinema, não apenas nos rostos, imagens que nos tragam, além de uma experiência mística, como foi pensada para esse trabalho, uma experiência do sensível existente no mundo.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?**: e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

AGAMBEN, Giorgio. **Profanações**. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2008.

AMOROSO, Maria Betânia. **Pier Paolo Pasolini**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ARISTÓTELES**. Da alma**. Lisboa: Edições70, 2001.

BARRIE, J.M. **Peter Pan.** Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

BELTING, Hans. **A verdadeira imagem, questões da imagem como questões de fé**. Porto: Editora Dafne, 2005.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Editora brasiliense, 2011

BENTES, Ivana. **Glauber Rocha**: cartas ao mundo**.** São Paulo, Cia. das Letras, 1997

BRAKHAGE, Stan. Metáforas da visão. In: XAVIER, Ismail (org). **A experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Graal e Embrafilme, 2008.

BURCKHARTD, Titus. **A arte sagrada no Ocidente e no Oriente**. São Paulo: Brochura, 2004.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Editora brasiliense, 2011.

DELEUZE, G. **Conversações**. 2 ed. São Paulo: Editora34, 1996

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora ufmg, 2011.

FIORENTINO, Rosso. **Deposizione dalla croce***,* 1521. Reprodução, óleo sobre tela, 375×196. In: Pinacoteca e Museo Civico, Volterra. Disponível em: < https://it.wikipedia.org/wiki/Deposizione_di_Volterra>. Acesso em: 12 de junho 2013

FLUSSER, Vilém. **A dúvida**. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Filosofia da caixa preta**. São Paulo: AnnaBlume, 2011.

FLUSSER, Vilém. **Mundo codificado**. São Paulo:Cosacnaify, 2008.

FLUSSER, Vilém. **O Universo das imagens técnicas**: elogio a superficialidade. São Paulo: AnnaBlume, 2008.

FREUD, Sigmund. **Interpretação dos sonhos (primeira parte).** Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

FREUD, Sigmund. **Sobre os sonhos.** Rio de Janeiro: Editora Imago, 2006.

HAUSER, Arnold. **História social da arte e literatura.** Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2003.

LAHUD, Michel. **A vida clara**: linguagens e realidade segundo Pasolini. Campinas: Editora da Unicamp, 1993.

PIERRE, Silvie. **Glauber Rocha.** Campinas: Papirus, 1996.

MUSTENBERG, Hugo. A memória e a imaginação. In: XAVIER, Ismail (org). A **experiência do cinema**. Rio de Janeiro: Ed. Graal e Embrafilme, 2008.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**. Lisboa: Perspectivas do homem/Edições 70, s.d.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. Barcelona: Monte Avila Editores, 1978.

PASOLINI, Pier Paolo. **As últimas palavras do herege. Entrevistas com Jean Duflot**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PASOLINI, Pier Paolo. **Diálogo com Pier Paolo Pasolini**: escritos (1957-1984). São Paulo: Nova Stella, 1986.

PONTORMO, *Jacopo da.* **Santa Felicita in Florence ,** *1528.* Reprodução, óleo sobre madeira, 800 × 600. Disponível em:< encurtador.com.br/kvD16>. Acesso em: 12 de junho 2013

ROCHA, Glauber. **A revolução do Cinema Novo.** São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **O século do cinema.** São Paulo: Cosaf Naif, 2006.

SCHOLEM, Gershom. **A cabala e seu simbolismo.** Editora Perspectiva: São Paulo, 2009.

Homepage

AGAMBEN, Giorgio. **O rosto. <**http://claudioulpiano.org.br.s87743.gridserver.com/?p=4870>. Acessado em 17 de julho de 2012.

BENTES, Ivana. **Afryka teórica.** Disponível em: <http://pt-br.protopia.Wikia.com/wiki/Afryka_Teórica #cite_ref-1>. Acessado em 11 setembro 2011.

Entrevista com Glauber Rocha, no Paese Sera, Roma, edição de 23/jul./1975. <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/claro.htm>. Acessado em 2 de julho de 2012

RANCIÈRE, Jacques. **O que significa estética? .** Disponível em: http://cargocollective.com/ymago/Ranciere-Txt-2. Acessado em 3 de junho de 2014.

Filmes

A ricota. Pier Paolo Pasolini. Rio de Janeiro: Versátil distribuidora, 1962. 1 DVD: DVD, Ntsc, son., color. Legendado. Port. (35min).

Claro. Glauber Rocha. Roma: ----, 1975. AVI: AVI, Ntsc, son., color. Port. (110min).

Di Glauber. Glauber Rocha. Rio de Janeiro: -----, 1979. AVI:AVI, Ntsc, son., color. Port. (18min).

Evangelho Segundo São Mateus. Pier Paolo Pasolini. Rio de Janeiro: Versátil distribuidora, 1965. 1 DVD: DVD, Ntsc, son., color. Legendado. Port. (137min).