

# Ficções do pensamento latino-americano: Borges, Glauber e outras cabeças cortadas

Jair Tadeu da Fonseca  
UFSC

## Resumo

O propósito do ensaio é fazer uma aproximação entre Glauber Rocha e Jorge Luis Borges. Para isso, consideram-se as dimensões críticas e reflexivas de suas respectivas obras, inclusive as artísticas, principalmente as de Glauber, no quadro da produção de pensamento na América Latina e sobre ela, no século vinte, para mostrar a importância dos diálogos supranacionais e interartísticos que nela ocorrem, neste último aspecto, sobretudo, entre cinema e literatura. Também se identifica neste texto a importância da (auto)ficção crítica e da ironia em Rocha, como características que sua obra compartilha com a de Borges.

Palavras-chave: Cinema; Literatura; América Latina; Glauber; Borges.

## Resumen

El propósito del ensayo consiste en un acercamiento entre Glauber Rocha y Jorge Luis Borges. Para tanto, se considerarán las dimensiones críticas y reflexivas de sus respectivas obras, inclusive las artísticas, sobre todo las de Glauber, en el cuadro de la producción de pensamiento en la América Latina y sobre ella, en el siglo veinte, para mostrar la importancia de los diálogos supranacionales e interartísticos, que en ella ocurren, sobre todo entre el cine y la literatura. En este texto también se identifica la importancia de la (auto)ficción crítica y de la ironía en Rocha, como características que su obra comparte con la de Borges.

Palabras clave: Cine; Literatura; América Latina; Glauber; Borges.

*Angel Rama falou do paralelismo,  
existe também o que poderíamos chamar  
áreas de coalescências, conjuntos de produção  
literária supranacional.*

Antonio Candido

- Há um pequeno ensaio do filósofo, crítico literário e militante marxista peruano José Carlos Mariátegui, cujo título é: “Existe um pensamento hispano-americano?”. A pergunta, de 1925, visava questionar “a velha e incurável exaltação verbal de nossa América”<sup>1</sup>, num momento em que jovens intelectuais, ao articularem a realização de um congresso, afirmavam, entusiasmados, a decadência e mesmo a superação da hegemonia intelectual europeia entre “nós”. Mariátegui escreve: “A fé da América em seu porvir não necessita alimentar-se de uma artificiosa e retórica exageração de seu presente”<sup>2</sup>; e também afirma:

1. MARIÁTEGUI, José Carlos. “¿Existe un pensamiento hispanoamericano?”, 1993, p. 43.

2. Ibidem, p. 40.

Os aluviões ocidentais, nos quais se desenrolam os embriões da cultura hispano ou latino-americana, não conseguiram consubstanciar-se nem solidarizar-se com o solo sobre o qual a colonização da América os depositou.

Em grande parte de nossa América, constituem um estrato superficial e independente ao qual não aflora a alma indígena, deprimida e rude, devido a uma conquista que em alguns povos hispano-americanos não tem mudado até agora de métodos.<sup>3</sup>

3. Ibidem, p. 41.

Realmente, o quadro mostrado por Mariátegui, há quase cem anos, não mudou muito. Aparentemente, diminuiu o entusiasmo com que os intelectuais latino-americanos defendem a criação de um pensamento próprio, radicalmente diferente de algumas de suas matrizes, as europeias. Neste ensaio, interessa tratar justamente de um suposto pensamento latino-americano, mesmo que este, compreendido enganosamente como algo uno e singular, seja considerado fictício, ficcional, factício, produzido pela arte, para a arte ou através dela. Mesmo porque isso serve para se questionar o caráter supostamente “natural” do pensamento europeu, por exemplo, o qual, se também existe, não é menos “artificial” do que o latino-americano. De fato, o que há de fictício, no sentido de ilusório, em considerações diversas desse pensamento com localização geográfica, é a ênfase exagerada em sua singularidade ou seu ufanismo, os quais têm norteado, em parte, os ideários das elites nacionais latino-americanas, enquanto elas ainda buscam acertar seus relógios com os cronômetros das antigas ou novas metrópoles, sendo que algumas destas estão por aqui mesmo, onde habitamos.

Claro que todo cuidado é pouco quando se fala em “pensamento latino-americano”, porque também é questionável considerar em bloco o que é bem diversificado. Além disso, pode-se

cair na importante armadilha, apontada por Mariátegui, da crença ilusória de que haja um pensamento autóctone, que nada tenha a ver com o que se elaborou e se cria em outros lugares. Quanto a isso, é bom lembrar que o crítico literário uruguaio Ángel Rama mostra que na América Latina “há demasiados intentos de defender a singularidade como quem defende o próprio bairro”; e cita, em sua última entrevista, de 1983, uma frase elucidativa de seu antigo professor, Bergamin: “O pátio de minha casa é particular, mas quando chove ele se molha como os outros”<sup>4</sup>.

O que seria supostamente “próprio”: um espaço de estabilidade de identidades e essências. Mas há também instabilidade e alteridade, e a originalidade de qualquer pensamento não está em *uma* origem facilmente localizável e circunscrita, e sim em seu inventar-se, ou reinventar-se, sua transformação e disseminação, mesmo em um circuito (ou um mercado) internacional de signos, conceitos, métodos e linhas de pensamento em que as negociações e trocas culturais, entretanto, *não* ocorrem de igual para igual. Fala-se no *bovarismo* dos intelectuais latino-americanos, por estes, provincianamente, quererem ser o que não são, mas não há referência, ao, digamos, “capituísmo” dos intelectuais, daqui ou de alhures, por sua suposta obliquidade e dissimulação, pelo menos aos olhos de quem os narra crítica e ficcionalmente. Os leitores europeus não conhecem Capitu como nós (leitores brasileiros) conhecemos Madame Bovary. Talvez nós mesmos não saibamos muito dela, ou seja, de nós mesmos.

E quiçá a principal questão que permeia o pensamento, ou os pensamentos, sobre a condição latino-americana seja a da sua fácil obsessão dificultosa pela identidade, e sua afirmação, em termos de luta contra a subalternidade e em relação à heterogeneidade cultural. Pontuando apenas alguns poucos momentos dessa produção de pensamento, temos o “*nuestra-americanismo*” do cubano José Martí; a “antropofagia cultural” de Oswald de Andrade; a “transculturação” do cubano Fernando Ortiz, retomada depois por Ángel Rama; e a “hibridez cultural”, do argentino Néstor García Canclini. Ao longo desse período de mais de um século, observa-se também um significativo percurso em que as personagens principais de *A tempestade* de Shakespeare, Próspero, Ariel e Caliban, vão sendo apropriadas de diferentes modos por dezenas de intelectuais e artistas latino-americanos, em épocas diversas, constituindo-se tais personagens em figuras alegóricas da dominação, servidão e insubordinação relativas aos processos coloniais, pós-coloniais e neocoloniais<sup>5</sup>.

Assim, personagens ficcionais tornam-se emblemas alegóricos que servem à configuração de situações sociais, políticas e econômicas, personificando certos aspectos da história da cultura na América Latina, auxiliando na reflexão acerca dessas

4. RAMA, Ángel. “Ángel Rama o la crítica de la transculturación (Última entrevista)”, 1997, p. 376.

5. Cf. FONSECA, Jair Tadeu. “Alegorias literárias, fantasmagorias da cultura”. *Gragoatá*, 2006, p. 219-249.

situações e história. Para citar apenas alguns dos momentos importantes da trajetória dessas personagens em termos de sua utilização alegórica, quanto à situação latino-americana, temos o ensaio *Ariel* (1900), escrito pelo uruguaio José Enrique Rodó, *Caliban* (1971), ensaio do cubano Roberto Fernández Retamar, e o livro do norte-americano Richard Morse, *O espelho de Próspero* (1981). As escolhas das figuras literárias que nomeiam cada texto correspondem a diferentes perspectivas sobre a mesma questão, as quais balizam não só as releituras dessas personagens em épocas e lugares diversos, mas também a trajetória da própria reflexão sobre a história da cultura na América Latina, principalmente no que tange ao papel da atividade intelectual em relação à cultura popular, outra de “nossas” obsessões. Nesta trajetória, acompanha-se em Rodó a escolha de Ariel como figura positiva, que alegoriza a América Latina, enquanto Caliban, como figura negativa, representa os Estados Unidos<sup>6</sup>; em Retamar, Caliban passa a ser positivado por personificar a América Latina em luta contra a subalternidade<sup>7</sup>; para Morse, a América Latina é mostrada, através da metáfora do espelho, como o *outro* invertido de Próspero, que personifica os Estados Unidos<sup>8</sup>.

6. Cf. RODÓ, José Enrique. *Ariel*, 1991.

7. Cf. RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*, 1988.

8. Cf. MORSE, Richard. *O espelho de Próspero*, 1988.

Em Rodó, temos uma apropriação de Ariel pelo modernismo, no cosmopolita sentido hispano-americano do termo, com o aristocratism esteticista de uma visão que enaltece a atividade espiritual do artista-intelectual em contrabalanço ao decadentismo sensual que marca esse modernismo. Tal atividade espiritual projeta-se ampliadamente como destino da América Latina, em contraposição ao rude pragmatismo materialista da América anglo-saxônica, que já realiza seus intentos imperialistas.

Para Retamar, o símbolo de *nuestra América* passa a ser o também rude Caliban, reivindicado afirmativamente por sua caracterização, na peça de Shakespeare, como o “espírito” indígena escravizado pelo colonizador Próspero para realizar serviços braçais, enquanto o outro escravo, Ariel, encarrega-se dos trabalhos espirituais e mágicos que tanto aterrorizam e fascinam Caliban. Nesse novo momento histórico, vive-se o acirramento das lutas políticas e ideológicas na América Latina, após a revolução cubana e o estabelecimento de ditaduras militares em vários de seus países, com o apoio dos Estados Unidos. No campo artístico, há o chamado *boom* da literatura latino-americana e cresce no mundo o interesse por seu cinema e sua música popular, tornadas também atividades de afirmação de identidades e alteridades culturais.

Segundo a metáfora de Morse, a América Ibérica é o espelho da América anglo-saxônica, personificada por Próspero. O espelho inverte a imagem refletida, ou pode deformá-la, e temos nele não só o que falta à Anglo-América, aparentemente tão plena e modelar em relação à Ibero-América, mas também o

que esta tem a oferecer ao mundo. A posição do latino-americanista norte-americano causou polêmica, por ser extremamente crítica em relação aos Estados Unidos, prósperos, mas desencantados, e simpática à América Ibérica, vista como um manancial de alternativas culturais importantes, porque nela convivem, entranhadamente, a tradição e o novo, o que lhe permite ser multifacetada, enquanto a sociedade anglo-americana, altamente tecnificada, seria unidimensional quando parece ser multicultural. Morse chegou a ser acusado de defender o “atraso” latino-americano, em tempos de “necessária” modernização, e de criar a ilusão de que na Ibero-América, por sua tradição cultural, gesta-se uma civilização mais promissora; e de ser partidário do irracionalismo, de interpretações mágicas da realidade e do “quanto pior, melhor”.

Essa polêmica faz aflorar as tensas, mas ricas, relações entre as ciências sociais, as artes e o pensamento sobre as artes, que não podemos esmiuçar teoricamente no espaço deste artigo. O fato é que não se identifica aqui apenas um complexo de Próspero, mas um complexo que reúne, em circuito de alta tensão, Próspero, Ariel e Caliban, como alegoria em que se espelha metonímica e metaforicamente o trabalho artístico e intelectual na América Latina. Trata-se agora de traçar algumas reflexões sobre dois artistas-pensadores de “nossa” América, que podem ajudar a compreender os problemas de que tratamos: o cineasta brasileiro Glauber Rocha e o escritor argentino Jorge Luís Borges, não por acaso, mestres de tais interpretações mágicas, ou alegóricas, da realidade.

Glauber tornou-se, nas décadas de 1960 e 1970, uma espécie de porta-voz dos cineastas latino-americanos em diversos espaços culturais do mundo, tendo tratado da problemática latino-americana em quase todos os seus filmes, como *Terra em Transe* (1967). Além disso, dois dos mais importantes textos de reflexão e intervenção escritos por ele são a “Estética da Fome” e a “Estética do Sonho”. O primeiro foi apresentado em grande evento internacional sobre a América Latina, organizado pelo *Columbianum*, em Gênova, em 1965. Divulgado depois também com o título de “Estética da Violência”, o texto de Glauber, ironicamente, alça a “fome latina”, como ele a chama, ao patamar da europeia filosofia do belo, criando uma alegoria das condições em que atua o artista-intelectual latino-americano, filho bastardo das culturas metropolitanas, cuja obra não pode ignorar e esconder, por mais que tente, as misérias e mazelas das condições em que é produzida. Além disso, ao propor sua provocativa “estética da fome”, Glauber recupera radicalmente o sentido de *estética* em sua dimensão fundamental: a dos sentidos físicos.

Mas detenhamo-nos em sua segunda “estética”, cujo patrono, segundo o cineasta, é Borges. A “Estética do Sonho” foi

9. SCHWARTZMAN, Simón. “El espejo de Morse”, 1988, p. 129.

10. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, p. 66.

escrita em 1971, para ser apresentada na Universidade de Colúmbia, em Nova Iorque. Nela, Glauber procede a uma reavaliação, não de suas preocupações político-estéticas gerais, sempre presentes, mas do modo como as encarava antes. Ao cineasta não interessa recalcar os sonhos e, por isso, abre mão da ênfase na compreensão racional da arte e mesmo da política, o que levaria a compreensões estreitas acerca do que seja o realismo em arte. Isso também se percebe na “Estética da Fome”, pois nela Glauber já afirma, a respeito dos filmes do Cinema Novo, que neles “nem sempre a razão falou mais alto”<sup>10</sup>. A questão é que, mesmo nesse outro momento político, em meados dos anos 60, em que as esperanças revolucionárias eram mais efetivas e em que havia otimismo frente às possibilidades de renovação das teorias e práticas de esquerda, o cineasta já traçava linhas de fuga, via transe, rumo ao sonho. Isso deixava entrever um certo ceticismo, uma desconfiança profunda frente à capacidade que a direita e a esquerda tradicional teriam de compreender uma realidade muito mais complexa do que seriam capazes de imaginar. Aliás, o que Glauber vai criticar, precisamente, na “Estética do Sonho”, é a incapacidade de a esquerda ortodoxa e a direita ultrapassarem o rasteiro e o aparente, é sua falta de imaginação, ou melhor, sua desconfiança frente a ela, o que as leva a tentarem controlá-la.

11. *Ibidem*, p. 249.

Os sistemas culturais atuantes, de direita e de esquerda, estão presos a uma razão conservadora. O fracasso das esquerdas no Brasil é resultado desse vício colonizador. A direita pensa segundo a razão da ordem e do desenvolvimento. A tecnologia é ideal medíocre de um poder que não tem outra ideologia senão o domínio do homem pelo consumo.<sup>11</sup>

12. *Ibidem*, p. 250.

Para Glauber, a esquerda latino-americana, apesar de sua pretensão de se tornar alternativa de poder, era incapaz de ter sucesso por haver herdado da teoria e prática das esquerdas europeias a “razão revolucionária burguesa”: “A colonização, em tal nível, impossibilita uma ideologia revolucionária integral que teria na arte sua expressão maior, porque somente a arte pode se aproximar do homem na profundidade que o sonho dessa compreensão possa permitir”<sup>12</sup>.

13. *Ibidem*, p. 99-100.

Não por acaso, um dos muitos textos de Glauber se intitula “A revolução é uma estética”.<sup>13</sup> Para ele, é importante uma revolução cultural, na qual a arte teria um papel decisivo, pois não é a mera compreensão de tais problemas políticos e sociais, no campo racional, que permite solucioná-los, mas “o sonho dessa compreensão”, situada em outros espaços, mesmo no irracional, a que a arte pode ter acesso. Ele quer levar em conta não só o que se diz, mas também o que se cala, o que não se pode dizer, o interdito que de algum modo se desvela. O transe e o sonho

da arte permitiriam ouvir o que emudece, ver o que se esconde em tudo que se mostra, sem o que não há possibilidade de transformação revolucionária, a qual tem uma dimensão estética.

A ruptura com os racionalismos colonizadores é a única saída. As vanguardas do pensamento não podem mais se dar ao sucesso inútil de responder à *razão opressiva* com a *razão revolucionária*. A revolução é a *antirrazão* que comunica as tensões e rebeliões do mais irracional de todos os fenômenos que é a pobreza.<sup>14</sup>

14. Ibidem, p.219-220. Grifos em itálico do autor.

Glauber reconhece que a razão revolucionária supera a razão opressiva na agonística política, mas aponta os limites da primeira ao imprimir um caráter antirracional à idéia de revolução e ao identificar a pobreza como fenômeno irracional, o que contraria, de certo modo, a lógica materialista do pensamento tradicional de esquerda. No momento de maior força das ditaduras militares no Brasil e em outros países da América Latina, em meio a condições políticas tão adversas, o cineasta, que nunca concordara totalmente com as posições da esquerda ortodoxa, transfere a política para o espaço do sonho – vale dizer, o espaço da criação artística – que, por sua vez, invade o campo do pensamento a guiar sua prática política e cultural. Do choque e da *con-fusão* desses espaços resultam as imagens de sonho de uma revolução muitas vezes impossível de outro modo, mas viável no pensamento, nas palavras e no cinema. Ou seja, na prática artística e na intervenção cultural. Mas, paradoxalmente, ou dialeticamente, em sua “Estética do Sonho”, Glauber escreve: “Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *Arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda”<sup>15</sup>.

15. Ibidem, p. 251.

O que há de radicalmente imaginativo na obra de Borges, de irrestrita defesa dos sonhos, inclusive os da arte, é que interessa a Glauber em sua denúncia da “realidade absurda”: “Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribuiu para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça”<sup>16</sup>. O que há de “perigoso” nas propostas e nos trabalhos de artistas como Borges e Glauber é que, ao *construírem sonhos* que denunciam a realidade, ambos desmontam os mecanismos do relógio e da bússola que orientam o homem no edifício da razão, que se revela um labirinto edificado sobre a areia, para lembrarmos aqui duas palavras-imagens queridas pelo escritor argentino. Montar de outro modo esses mecanismos é a tarefa do artista e seu público, trabalho do pensamento e da imaginação em conjunto. E aqui atentamos para uma acepção de

16. Ibidem, p. 251. Grifo do autor.

pensamento que não é necessariamente a do *cogito* cartesiano. Sem essa compreensão, a postura “irracionalista” de Glauber ou certas atitudes de Borges em relação à política, por exemplo, poderiam ser consideradas irresponsáveis ou levianas. Não se trata disso. Tampouco é possível traçar uma linha reta entre a situação político-social e a postura política (evidente ou mais ou menos escamoteada) do artista-intelectual em sua produção artística. Trata-se de compreender um texto literário ou um filme como forças e formas de uma terceira e múltipla margem do mundo. Não como seu reflexo (como se este fosse mesmo possível), mas como lampejos do *aleph* em que esse mundo se concentra e refrata ao se produzir como texto, som e imagem visual.

Uma pioneira aproximação entre Borges e Glauber, apontada por Edgardo Cozarinsky, foi feita pelo crítico italiano Luigi Faccini numa resenha sobre *Terra em Transe*, no número três da revista romana *Cinema & Film*, no verão europeu de 1967, a qual, segundo o escritor e cineasta argentino, começa

com uma citação de *El Aleph*: precisamente o parágrafo referido no estudo que abre este livro, onde o narrador expõe a dificuldade de conseguir a “enumeração ainda que parcial de um conjunto infinito”. Para Faccini, “não é tão estranho que esta frase de Borges defina por completo as propostas filosófico-estruturais do filme”; mais adiante, a febril encenação de Rocha parece-lhe “um aleph desfocado e infinitamente finito (...) dentro do qual se movem inumeráveis alephs regressivos”. O curto texto – uma página – não termina sem associar a “suspensão do tempo narrativo, naturalista, e dilatação do tempo mental, metafísico, da personagem” do filme com a que Borges expõe em “El milagro secreto”.<sup>17</sup>

17. COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*, 1983, p. 86. As traduções do italiano, supracitadas, são as das notas dessa tradução portuguesa do livro.

18. *Ibidem*, p. 86.

Cozarinsky considera “insólitas”<sup>18</sup> as perspicazes referências de Faccini a Borges, ao tratar de Glauber, talvez devido a uma suposta incongruência e diferença entre as obras desses artistas, o que seria equivalente a um não entendimento da referência e reverência explícitas a Borges na “Estética do Sonho”, conforme tratamos acima, proposição de Glauber que Cozarinsky não dá mostras de conhecer no seu ensaio. É preciso compreender como e por que o escritor argentino levaria, segundo o cineasta brasileiro, à dilatação de sua “sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais” de sua “raça”.<sup>19</sup> Antes de escrever e apresentar a nova “Estética”, em 1971, cuja inspiração explícita é Borges, Glauber fez dois filmes lançados em 1970: *Cabeças Cortadas*, realizado na Catalunha, e *Der Leone Have Sept Cabeças*, filmado na República do Congo. No primeiro, a referência à América Latina é mais direta, porque nele se trata do exílio e da morte, numa Ibéria onírica, de um líder político latino-americano, cujo nome (Díaz II) alude a um dos

19. ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, 2004, p. 251.

protagonistas de *Terra em Transe*, cabeça do golpe político em Eldorado, Dom Porfirio Díaz, por sua vez o nome de um ditador mexicano, sendo também Perón uma das possíveis figuras inspiradoras da personagem fictícia, por este estar efetivamente exilado na Espanha àquela época, embora esta última não seja uma referência explícita: as cabeças cortadas aludem tanto a violentas rupturas políticas quanto ao rompimento com a razão opressora, conforme se constata na “Estética do sonho”. Já em *O Leão de Sete Cabeças*, o sonho da razão imperialista produz um monstro multicéfalo, e nele há a personagem de um líder guerrilheiro nitidamente guevarista, junto a Zumbi, líder guerreiro quilombola, deslocado do Brasil para a África insurgente.

Mas o fundamental aqui são duas referências a Borges no texto de lançamento dessa película na Europa, publicado no Brasil após a morte do cineasta, sendo que a primeira delas parece inspirar os deslocamentos com que Glauber reavalia os seus filmes quanto à suas “origens”. Na sequência dessa reavaliação, que culmina com a afirmativa de que “*O Leão* é um filme brasileiro”, mesmo realizado na África, com produção europeia, equipe e elenco internacionais, o cineasta baiano prossegue com suas atribuições errôneas e seus anacronismos deliberados, um pouco como no escritor argentino:

Para mim, Homero pertence mais ao Terceiro Mundo que à Europa. Para mim, a direção de *Othon* feita por Straub e Danielle pertence mais ao Terceiro Mundo que a realização de *Terra em Transe*, etc. Para ser claro: Eisenstein, Picasso e Brecht são afro-asiáticos e Borges é um verdadeiro gaúcho; o Kafka que escreveu *América* era mais americano que Elia Kazan, um verdadeiro grego.<sup>20</sup>

Nada poderia parecer mais distante do universo de Borges do que as questões político-sociais relativas ao chamado Terceiro Mundo, em que se enfronta Glauber com sua *latinoamericanidad* deslocada, mas as referências ao escritor argentino, “um verdadeiro gaúcho”, são importantes para a compreensão do caráter mutante e nômade que o cineasta empresta ao Terceiro Mundo, não referido apenas a uma dada realidade, ou construto político, mas também às ficções que a constituem, numa terra em transe político e de linguagem: o Eldorado e o Aleph, palavras-imagens na perspectiva periférica dessa terceira e múltipla margem de um mesmo mundo, perspectiva que se salienta nele, e que aspira à totalidade im-possível da história e do universo. “O que meus olhos viram foi simultâneo: o que transcreverei, sucessivo, porque a linguagem o é”, diz o narrador-protagonista do conto, que acrescenta: “vi no Aleph a terra, e na terra outra vez o Aleph, e no Aleph a terra”<sup>21</sup>. Quanto a isso, é significativo o que Glauber escreve numa carta de 1967

20. ROCHA, Glauber. “O intimismo não é a linguagem da revolução”. *Luiz & Ação*, 1981, p. 18.

21. BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, 1968, p. 190 e 192. Tradução minha.

22. ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*, 1997, p. 302. Expressões em itálico e caixa alta do autor.

23. Cf. FONSECA, Jair Tadeu da. “A crítica de Glauber Rocha: escrita artista”, 2007, p. 117-128.

24. ROCHA, Glauber. “O intimismo não é a linguagem da revolução”. *Luz & Ação*, 1981, p. 18.

25. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*, 2011, p. 355. Grifo em itálico do autor.

26. Cf. MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*, 2001, p. 197-220.

a Jean-Claude Bernardet, sobre *Terra em Transe*, que chama de “um *documentário sobre a metáfora*”: “O filme é SIMULTÂNEO e não PARALELO. Toda *simultaneidade* é complexa”<sup>22</sup>. Isso pode reforçar a supracitada hipótese pioneira de Luigi Faccini sobre a relação filosófico-estrutural entre o conto de Borges, publicado em 1949, e o filme, sendo que a ela podemos acrescentar outra característica: a ironia sarcástica que anima as duas obras. Esse aspecto irônico e o que podemos considerar como (auto)ficção, apesar de geralmente pouco estudados nos filmes de Glauber, foram tratados, quanto à “escrita artista” do cineasta, no âmbito da chamada pós-crítica<sup>23</sup>.

A segunda referência ao escritor argentino no curto texto de apresentação de *Der Leone Have Sept Cabeças* surge quando Glauber, ao citar as bestas do Apocalipse e justificar que um filme feito na África não mostre bichos, afirma: “por uma razão ou outra não há animais no *Leão*: os animais são pessoas como eles devem ser vistos por uma criança, um poeta popular afro-brasileiro, ou talvez Homero ou Borges”<sup>24</sup>. Assim, pontos de vistas diferentes poderiam convergir de algum modo, nesse aspecto, com o perspectivismo ameríndio, como entendido por Viveiros de Castro: “*A condição original comum aos humanos e animais não é a animalidade, mas a humanidade*”<sup>25</sup>. Glauber contrapõe a razão, de matriz europeia, supostamente algo próprio da humanidade, a uma liberadora imaginação artística e política, capaz de contribuir no combate à descolonização, sendo essa razão denunciada como mais um meio opressivo de imposição de modos de pensar e agir sobre vastas realidades às quais eles não seriam apropriados, a não ser que sejam *desapropriados* e passem por *outra apropriação*, sob a égide de “uma sensibilidade afro-índia” ampliada por Borges em seu leitor brasileiro, conforme trecho supracitado da “Estética do Sonho”.

Entretanto, endereçado ao chamado Terceiro Mundo, em sua época, esses filmes do exílio de Glauber não encontrariam ainda um destinatário político concreto, pois o visado povo tri-continental não existia, ou ainda não existe, a não ser no sentido de que o gesto poético-político, com o qual aponta para ele, prenunciando-o, imagina seu destinatário e o cria, como que numa profecia e utopia de imanência transcendente. Já Borges lida, frequentemente, com o que podemos considerar como profecia e distopia de transcendência imanente. Segundo a leitura que Alberto Moreiras faz do conto de Borges “A loteria em Babilônia”<sup>26</sup>, esta pode ser compreendida como uma alegoria a qual prefigura o que Gilles Deleuze conceitua como sociedade de controle, cujas política e economia são chamadas, tão impropriamente, de (neo)liberais, porque, afinal, não se trata exatamente de liberdade, mas também de seu contrário. Segundo a narrativa do livro *Ficções*, lançado em 1944, a Companhia que

explora a loteria em Babilônia estipula como prêmios não só recompensas para os ganhadores, mas também punições para os perdedores, os quais devem pagar multas. Para arrecadá-las, a Companhia passa a ter poderes jurídicos e policiais, até alcançar o poder político. Com o imenso sucesso da loteria, que depende cada vez mais da arrecadação, o acaso passa a reger tudo em Babilônia, mas através de infinitas manipulações. Alguém pode receber como prêmio o cargo de ministro e depois ter sorteada sua condenação à morte. Ato humano passam a ter como motivos os desígnios secretos da Companhia, que, como Deus, ou como o mercado, conduz tudo com sua mão invisível<sup>27</sup>. Tal tipo de leitura alegórica também já fora feita no Brasil por Otto Maria Carpeaux, na década de 1950: “Esse conto certamente foi, no início, uma sátira fantástica contra o mundo dos regimes totalitários. Virou sátira contra a própria criação de Deus. (...) O mundo fantástico de Jorge Luis Borges, mudando-se a hora, e um ou dois nomes próprios, é o nosso mundo”<sup>28</sup>.

A frase anterior, com que Carpeaux conclui seu texto, é uma paráfrase do final de outro “relato” de Borges sobre a verdade da ficção e a ficção da verdade, “Emma Zunz”, cujo fim é reelaborado aqui também: o mundo alegórico de Glauber Rocha é a nossa terra em transe, mudando-se o ano de 1967 para 2017 e alguns nomes próprios.

27. Cf. BORGES, Jorge Luis. *Ficções*, 1986.

28. CARPEAUX, Otto Maria. “O mundo fantástico de J.L. Borges”, p. 709.

## Referências

BORGES, Jorge Luis. *El Aleph*. Buenos Aires: Emecê, 1968.

\_\_\_\_\_. *Ficções*. Tradução Carlos Nejar. Porto Alegre/Rio de Janeiro: Globo, 1986.

CABEÇAS CORTADAS. Título original: *Cabeças Cortadas*. Direção de Glauber Rocha. Argumento e roteiro de Glauber Rocha, Augusto Martínez Torres, Josefa Pruna e Ricardo Suay. Produção de Barcelona Profilmes, Contacto e Mapa Filmes. Espanha, 1970. (85 min.), son., color. Legendado.

CARPEAUX, Otto Maria. “O mundo fantástico de J.L. Borges”. In \_\_\_\_\_. *Ensaio reunidos (1942-1978)* V. I. Rio de Janeiro: UniverCidade e Topbooks, 1999.

COZARINSKY, Edgardo. *Do cinema*. Tradução Ana Fonseca e Salvatto de Menezes. Lisboa: Horizonte, 1983.

FONSECA, Jair Tadeu da. “Alegorias literárias, fantasmagorias da cultura”. *Gragoatá*. n. 20, p. 219-249, 1. sem. 2006.

\_\_\_\_\_. “A crítica de Glauber Rocha: escrita artista”. In: ANTELO, Raul; CAMARGO, Maria Lucia de Barros. (Org.). *Pós-crítica*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2007.

O LEÃO DE SETE CABEÇAS. Título original: *Der Leone Have Sept Cabeças*. Direção de Glauber Rocha. Argumento e roteiro de Glauber Rocha e Gianni Amico. Produção de Polifilm. Itália, 1970. (95 min.), son., color. Legendado.

MARIÁTEGUI, José Carlos. “¿Existe un pensamiento hispanoamericano?”. In: ZEA, Leopoldo. (Org.). *Fuentes de la cultura latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

MOREIRAS, Alberto. *A exaustão da diferença*. Tradução Eliana L. de Lima Reis e Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

MORSE, Richard. *O espelho de Próspero*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

RAMA, Ángel. “Ángel Rama o la crítica de la transculturación (Última entrevista)”. In: MORÑA, Isabel. (Org.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Universidad de Pittsburgh, 1997.

RETAMAR, Roberto Fernández. *Caliban e outros ensaios*. Tradução Maria Elena Hiriart e Emir Sader. São Paulo: Busca Vida, 1988.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

\_\_\_\_\_. “O intimismo não é a linguagem da revolução”. *Luç & Ação*. n.3, p. 18, out.-nov. 1981.

\_\_\_\_\_. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

RODÓ, José Enrique. *Ariel*. Tradução Denise Bottmann. Campinas: Unicamp, 1991.

SCHWARTZMAN, Simón. “El espejo de Morse”. In: AROCENA, Felipe, LEÓN, Eduardo de. (Org.). *El complejo de Próspero*. Montevideo: Vintén, 1993.

TERRA EM TRANSE. Direção, argumento e roteiro de Glauber Rocha. Produção: Mapa Filmes e Difilm. Brasil, 1967. (115 m.), son., preto e branco.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Submissão: 27/05/2017

Aceite: 17/08/2017