

**A ATUALIDADE DO BARROCO NA LITERATURA E NO CINEMA
BRASILEIRO: OS SERMÕES DE VIEIRA E DE JÚLIO BRESSANE**

**THE RELEVANCE OF THE BAROQUE IN BRAZILIAN LITERATURE AND
CINEMA: THE SERMONS OF VIEIRA AND JÚLIO BRESSANE**

**LA RELEVANCIA DEL BARROCO EN LA LITERATURA Y EL CINE
BRASILEÑOS: LOS SERMONES DE VIEIRA Y JÚLIO BRESSANE**



10.56238/sevened2026.001-013

Michelle dos Santos

Doutora em Educação

Instituição: Universidade de Brasília (UnB)

Professora Adjunta da Universidade Estadual de Goiás (UEG)

E-mail: michelle.santos@ueg.br

Émile Cardoso Andrade

Doutora em Literatura

Instituição: Universidade de Brasília (UnB)

Professora Adjunta da Universidade Estadual de Goiás (UEG)

E-mail: emilecardoso@ueg.br

Vanessa dos Santos

Doutora em Letras

Instituição: Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP)

Professora Adjunta da Universidade Estadual de Goiás (UEG)

E-mail: vanessa.santos@ueg.br

RESUMO

O estudo investiga a persistência da estética barroca na contemporaneidade por meio do diálogo entre a oratória de Padre Antônio Vieira e a cinematografia de Júlio Bressane. O problema central da pesquisa reside na forma como o Barroco ressurgiu como matriz estética capaz de organizar a crise de valores do homem moderno. A relevância da investigação consiste em problematizar as narrativas historiográficas pautadas pela linearidade diacrônica, operando uma reconfiguração epistemológica das matrizes fundantes da cultura brasileira. A fundamentação teórica ancora-se na poética sincrônica de Haroldo de Campos e nas reflexões de Antônio José Saraiva sobre o "discurso engenhoso". A metodologia utiliza a análise comparativa para interpretar o "cinemarisco" de Bressane sob a ótica do "cinema de poesia" de Pasolini. Os resultados demonstram que a operação cinematográfica bressaneana constitui uma transcrição do engenho de Vieira. A utilização de uma câmera caótica e de ângulos anticonvencionais funciona como equivalente visual das contradições do discurso barroco. A pesquisa revela que a atualidade desta estética reside na oferta de uma sintaxe para o fragmentário. Conclui-se que o Barroco se manifesta como uma estratégia de sobrevivência subjetiva que une o arcaico à vanguarda em uma meditação sobre a identidade cultural nacional.

Palavras-chave: Barroco. Cinema Brasileiro. Literatura Brasileira. Padre Antônio Vieira. Júlio Bressane. Poética Sincrônica.

ABSTRACT

This study investigates the persistence of Baroque aesthetics in contemporary times through a dialogue between the oratory of Father Antônio Vieira and the cinematography of Júlio Bressane. The central problem of the research lies in the way in which the Baroque re-emerges as an aesthetic matrix capable of organizing the crisis of values of modern man. The relevance of the investigation lies in problematizing historiographical narratives based on diachronic linearity, operating an epistemological reconfiguration of the founding matrices of Brazilian culture. The theoretical foundation is anchored in the synchronic poetics of Haroldo de Campos and in the reflections of Antônio José Saraiva on "ingenious discourse". The methodology uses comparative analysis to interpret Bressane's "cinemarisco" from the perspective of Pasolini's "cinema of poetry". The results demonstrate that Bressane's cinematographic operation constitutes a re-creation of Vieira's ingenuity. The use of a chaotic camera and unconventional angles functions as a visual equivalent of the contradictions of Baroque discourse. The research reveals that the relevance of this aesthetic lies in offering a syntax for the fragmentary. It concludes that the Baroque manifests itself as a subjective survival strategy that unites the archaic with the avant-garde in a meditation on national cultural identity.

Keywords: Baroque. Brazilian Cinema. Brazilian Literature. Father Antônio Vieira. Júlio Bressane. Synchronic Poetics.

RESUMEN

Este estudio investiga la persistencia de la estética barroca en la época contemporánea a través de un diálogo entre la oratoria del Padre Antônio Vieira y la cinematografía de Júlio Bressane. El problema central de la investigación reside en cómo el Barroco resurge como una matriz estética capaz de organizar la crisis de valores del hombre moderno. La relevancia de la investigación reside en problematizar las narrativas historiográficas basadas en la linealidad diacrónica, operando una reconfiguración epistemológica de las matrices fundadoras de la cultura brasileña. El fundamento teórico se ancla en la poética sincrónica de Haroldo de Campos y en las reflexiones de Antônio José Saraiva sobre el "discurso ingenioso". La metodología utiliza el análisis comparativo para interpretar el "cinemarisco" de Bressane desde la perspectiva del "cine de poesía" de Pasolini. Los resultados demuestran que la operación cinematográfica de Bressane constituye una recreación del ingenio de Vieira. El uso de una cámara caótica y ángulos poco convencionales funciona como un equivalente visual de las contradicciones del discurso barroco. La investigación revela que la relevancia de esta estética reside en ofrecer una sintaxis para lo fragmentario. Concluye que el Barroco se manifiesta como una estrategia subjetiva de supervivencia que une lo arcaico con la vanguardia en una reflexión sobre la identidad cultural nacional.

Palabras clave: Barroco. Cine Brasileño. Literatura Brasileña. Padre Antônio Vieira. Júlio Bressane. Poética Sincrônica.

1 INTRODUÇÃO

O interesse pelo resgate do barroco cresceu imensamente nos últimos anos. Esse fenômeno talvez decorra da redescoberta e da inserção desta estética por alguns grandes artistas contemporâneos, o que levou a crítica a utilizar o termo neo-barroco para melhor compreender essa retomada. Autores consagrados como Guimarães Rosa ou mesmo os grandes romances de Cornélio Penna, Autran Dourado e Lucio Cardoso marcam essa retomada do barroco enquanto problematização estética. O homem barroco se aproxima em diversos níveis do homem atual. No estudo de Denílson Lopes, retiramos a confirmação desta prerrogativa:

O homem barroco, como o homem contemporâneo, teria sua consciência dilacerada por estar, ou se sentir, entre dois mundos. Trata-se menos da persistência de uma consciência cindida, marca de todo o processo de constituição do sujeito moderno, não só específico ao Barroco e ao presente, e mais da construção de um sujeito sobre um intervalo, entremundos, sem uma percepção clara do que está acontecendo ou expectativas do que virá, em que estruturas anacrônicas bem podem ser o futuro. (LOPES, 1999, p. 22).

O trabalho de Bressane que pretendemos analisar reúne dois polos: o homem barroco e sua cultura e as marcas deste fenômeno na contemporaneidade. O filme de 1989 traz essa possibilidade de encontro temporal, pois une as duas pontas do tempo e retoma o barroco de Vieira e Gregório de Matos como uma referência estética da atualidade.

Daí surge a proposta de nosso trabalho: investigar o barroco no trânsito entre duas formas de arte diversas, o cinema e a literatura, estabelecendo suas conexões e rompendo os limites da disciplina fechada em suas próprias teorias. A interação entre cinema e literatura proposta aqui demonstra menos uma preocupação com a questão da adaptação e mais um modo de enxergar a relação entre essas duas artes como um trânsito livre que envolve subjetividade e imaginário. Neste sentido, Lopes afirma em outro trabalho:

O trânsito entre diferentes expressões, seja através de colaborações entre artistas ou na materialização mesma das obras, desde as artes tradicionais até as produções multimidiáticas, implica novas exigências para o crítico de arte; não só um conhecimento de diferentes linguagens artísticas, mas sobretudo como responder a problemáticas que ultrapassam o campo de uma especialidade, bem como uma maior mobilidade face a diferentes tradições teóricas, caso ele queira fazer emergir os sentidos culturais dos objetos estéticos, numa perspectiva transdisciplinar. (LOPES, 1999, p. 122).

Neste trecho, Lopes fornece um método de trabalho e propõe uma forma de enxergar a comunicação entre as artes de maneira mais comprometida e aberta. A proposta dele parece casar com o que o próprio Júlio Bressane diz sobre o seu método de trabalho:

As inter-relações mantidas pelos conhecimentos, o prazer de derrapar rompendo a barreira das disciplinas e categorias, a coerência na complementariedade, paradimensional e pluridimensional, esta a teia dos Sermões. Circular da poesia à música, da pintura à literatura, do cinema a tudo, transgredindo os compartimentos convencionais: este é o movimento das contradições. (BRESSANE, 1996, p. 42-43).

O objetivo de nossas observações é entender como o barroco brasileiro se faz atual dentro da proposta de Júlio Bressane a partir de seu filme *Os Sermões*, de 1989. Para isso, é necessário primeiramente compreender o que faz desse barroco uma estética tão originalmente inventiva a ponto de ser resgatada para a contemporaneidade pela linguagem do cinema. A partir disso, buscaremos argumentos para justificar a atualidade desta estética. Neste sentido, utilizaremos os argumentos de Haroldo de Campos em sua proposta de uma poética sincrônica e as análises de Antônio José Saraiva do discurso de Vieira.

2 O BARROCO REVISITADO

Diante do que a atualidade resgatou como estética barroca, adaptando esse barroco para transmutá-lo em algo contemporâneo, não se pode continuar afirmando que a literatura brasileira tem seu ponto de fixação somente no Arcadismo de Cláudio Manuel da Costa e Tomás Antônio Gonzaga. Essa ideia germinada pelo trabalho de Antônio Cândido parte do pressuposto de que o Brasil não tinha um sistema literário antes do período árcade. A ideia de literatura enquanto sistema é interessante porque pensa política e sociologicamente a atividade literária, mas essa proposta não se fundamenta do ponto de vista da estética.

A partir da leitura de uma origem da literatura brasileira enquanto raiz estética e inventiva, o barroco toma força e ganha terreno nas teorias de pesquisadores como Afrânio Coutinho e Haroldo de Campos. Coutinho investe pesado em suas análises sobre padre Antônio Vieira e Gregório de Matos. Campos propõe uma retomada de alguns poetas que contribuíram para a poesia de invenção e retoma Gregório de Matos e a estética barroca. Essa ideia de poética sincrônica de Haroldo de Campos nos interessa sobremaneira.

No artigo “Por uma poética sincrônica”, publicado em 1977, Campos afirma:

Há duas maneiras de abordar o fenômeno literário. O critério histórico, que se poderia chamar diacrônico, e o critério estético-criativo, que se poderia denominar sincrônico, a partir de uma livre manipulação da famosa dicotomia saussuriana (...). (CAMPOS, 1977, p. 205).

Campos define melhor a organização de cada uma destas duas poéticas:

A poética diacrônica procura reconhecer, ao longo de um dado período cujas características são extraídas da história – o Classicismo ou o Romantismo, por exemplo –, as várias manifestações não necessariamente coincidentes do mesmo fenômeno, estabelecendo-lhes as concordâncias e discordâncias sem a preocupação de hierarquizá-las de um ponto de vista estético atual. A sede do historiador literário diacrônico é, portanto, quanto possível, esteticamente neutra: interessa-lhe a congêrie dos fatos, seus desdobramentos, sua sucessão no eixo do tempo. No processo fático que é a evolução literária assim vista, um evento sociológico ou de significação meramente documentária pode assumir maior importância que uma ocorrência caracterizadamente estética. (CAMPOS, 1977, p. 205-206).

Para Haroldo de Campos, a poética diacrônica funda-se a partir de uma evolução literária seguida como a da história. Essa é a explicação para a estagnação de certas tendências das histórias da literatura:

Daí por que, com tanta assiduidade, as Histórias da Literatura e as Antologias sejam tributárias de estereótipos encanecidos, seus planetários de papel impresso se rejam por estrelas fixas, e os veredictos literários, uma vez emitidos pelo primeiro historiador de tomo (o caso de Sílvia Romero entre nós), passe tão mansamente em julgado. (CAMPOS, 1977, p. 207).

Contudo, ele passa a explicar a posição da poética sincrônica:

Para o crítico de visada sincrônica não interessa o horizonte abarcante e esteticamente indiferente da visão diacrônica. Roman Jakobson fornece os subsídios para a elaboração desse conceito quando escreve: “A descrição sincrônica considera não apenas a produção literária de um período dado, mas também aquela parte da tradição literária, que, para o período em questão, permaneceu viva e foi revivida. Assim, por exemplo, Shakespeare, de um lado, e Donne, Marvell, Keats e Emily Dickinson, de outro, constituem presenças vivas no atual mundo poético da língua inglesa”. (CAMPOS, 1977, p. 207).

Nesse sentido, a retomada do barroco tem um sentido de atualidade fundado na sua capacidade estética e renovadora da cultura:

O primeiro passo para a revisão em profundidade de nosso passado poético, a partir de uma perspectiva sincrônica, seria, a meu ver, uma Antologia da Poesia Brasileira de Invenção, onde os autores selecionados, da fase colonial ao Modernismo, o fossem por uma contribuição definida para a renovação de formas em nossa poesia, para a ampliação e diversificação de nosso repertório de informação estética. Não importa que alguns poetas viessem a ser representados por fragmentos ou simples pedras-de-toque, que outros, dos mais assíduos freqüentadores de crestomatias, fossem sem maiores cerimônias postos à margem e que, finalmente, a tábua habitual de poetas “maiores” e “menores” recebessem o tratamento que se dá às inutilidades. Justamente isso é que seria desobstrutivo e saneador. (CAMPOS, 1977, p. 209).

Haroldo de Campos restringe seu conceito à poesia. A proposta de atualizar o barroco a partir do filme de Bressane tem como ponto fundamental a obra de Vieira. Logo, pensamos em estender essa poética sincrônica para o campo da prosa para perceber que nuances da obra de Vieira contribuem para a atualização do barroco na contemporaneidade.

Para a realização dessa tarefa, contamos com o trabalho de Antonio José Saraiva sobre o discurso de Vieira. Saraiva faz reflexões pertinentes no que diz respeito à forma como o pregador

utilizava as imagens. Em Vieira, “a imagem é, de certa maneira, o desdobramento, o desenvolvimento de uma palavra, como que o abrir de um livro, ou o desenrolar de um rolo” (SARAIVA, 1980, p. 33). Saraiva afirma que Vieira coisifica a palavra e a maneja como um instrumento:

Na verdade, para o autor engenhoso, as palavras são apenas coisas no sentido em que as coisas são manejáveis, divisíveis, utilizáveis. Acompanhando-as e retalhando-as, o autor engenhoso consegue libertar-se da rigidez da lógica e do bom senso cartesiano. Enquanto este último se apóia em signos – a clareza é apenas uma correspondência biunívoca bem estabelecida entre um significante e um significado – o espírito engenhoso, pelo contrário, precisa de libertar-se dos signos. No entanto só pode fazê-lo utilizando as palavras. Começa então a retalhá-las, a destruir a unidade significante de que fazem parte, para construir, com estes fragmentos, andaimes provisórios que chegam até onde os signos lingüísticos não poderiam atingir. (SARAIVA, 1980, p. 31).

Outro ponto mencionado por Saraiva é a forma da frase no discurso vieiriano, que confere ao texto um aspecto musical que Bressane não ignora:

Ora, observamos no discurso de Vieira que, a cada momento, uma frase chama outra, acomodando-se a ela numa espécie de equilíbrio próprio. Cada enunciado parece ter necessidade de um contraditor, cada palavra de uma contrapalavra, de tal maneira que o discurso se apresenta a nós como uma sucessão de unidades proporcionais. (SARAIVA, 1980, p. 54).

3 O CINEMA BARROCO DE JÚLIO BRESSANE: REVIVER VIEIRA

A pouca convencionalidade da obra de Bressane chama a atenção de vários teóricos do cinema brasileiro. Elinaldo Teixeira atenta para o risco do experimentalismo proposto pelo cineasta:

O cinema bressaneano não é de massa, é um cinema de câmara, mais próximo da construção e fruição musicais. Daí a questão do dispositivo cinematográfico se tornar tão crucial nele, num arco que vai da preocupação de estruturar seus filmes na escala do fotograma à consideração pela curiosidade do espectador fechado numa sala escura, individualizado, portanto. É o que se pode nomear de um cinemarisco, desde sempre refratário a algum tipo de facilitação complacente para o espectador, mesmo quando o inclui. E isso porque as situações estéticas que propõe, os modos como as compõe e os materiais dos quais se utiliza, trazem uma marca de uma arte de resistência, a desafiar a compreensão e o entendimento, insuflar a dúvida, a inquietação e o incômodo – o risco. (TEIXEIRA, 2003, p. 255).

O filme *Os Sermões* (1989) retrata a preferência do diretor em resgatar a literatura e envolvê-la em outras correspondências artísticas. Os filmes encarnam o experimentalismo das formas e a mágica dialógica das imagens em um sistema caleidoscópico preciso para o tempo atual. As imagens mais poéticas de seus filmes são tentativas de abarcar o sublime e buscar uma subjetividade própria da arte cinematográfica. Nesse sentido, recolhemos o conceito de “cinema de poesia” de Pasolini: “[...] um fenômeno normalmente definido com a frase fazer sentir a câmera”. (PIZZINI, 2003, p. 13).

Uma das tomadas em que podemos perceber essa subjetividade é a subida de padre Antônio Vieira na escada. A câmera faz sentir os passos de Vieira e o seu passo em falso. O plano seguinte

mostra o corpo de Vieira estendido no chão. A perspectiva tomada pela câmera faz sentir a dureza da queda e a gravidade do episódio. Bressane aponta em *Alguns*:

Na pintura reina sozinha a luz. O cinema é a música da luz. Por que música da luz? Porque o filme é um fotograma branco-transparente onde a sombra é que organiza a imagem. A sombra é a música! (BRESSANE, 1996, p. 47).

O cineasta aponta o método de construção do filme quando mostra os passos utilizados para detectar a linguagem de *Os Sermões*:

Em sua vegetação de significações diversas desdobramos assim a imensa sombra dos Sermões. Desdobramentos que nos permitem mapear o signo Vieira, para depois, e a partir daí, criar a imagem ou uma imagem que de alguma maneira nos remeta ao universo dos Sermões e espelhe alguma coisa de sua linguagem, de sua forma, de sua beleza. (BRESSANE, 1996, p. 43).

Pasolini aponta a operação diferenciadora entre escritor e cineasta. Segundo Pizzini:

A ação do escritor ‘consiste em tomar as palavras do dicionário, como objetos guardados num cofre, e utilizá-las de modo particular não só em relação ao momento histórico da palavra como ao seu’. O que ele faz, portanto, é ‘a reelaboração do significado do sinal. O sinal estava à mão, no dicionário, pronto para ser usado’. Para o autor cinematográfico, ao contrário, ‘o ato, que é fundamentalmente semelhante, é muito mais complicado. Não existe um dicionário das imagens. Não há nenhuma imagem arquivada e pronta para ser usada’. O autor cinematográfico ‘não possui um dicionário, mas uma possibilidade infinita; ele apanha os seus sinais onde só existem ‘meras possibilidades ou vislumbres de comunicação mecânica e onírica’. Logo, a operação do autor cinematográfico não é uma, mas duas: ‘ele deve buscar o signo no caos’, e torná-lo possível como sistema de sinais significativos para ‘realizar em seguida a operação do escritor: acrescentar a determinado sinal puramente morfológico a qualidade expressiva individual. E conclui que: ‘a operação do escritor é uma invenção estética’ e a do autor cinematográfico é uma operação ‘primeiro lingüística e depois estética’. (PIZZINI, 2003, p. 11-12).

Ismail Xavier observa a forma como Bressane transpôs o literário ao cinematográfico:

Quanto ao literário, sua tradução não se dá como transposição cênica de histórias e destinos – consonância temática – mas como liberação do olhar e da escuta para captar o método, o estilo, a matriz do processo inventivo. (XAVIER, 1995, p. 60).

Sobre a estética própria de Bressane, Xavier afirma:

Nesta tensão entre o cinema-olhar e a imagem-texto, o filme de Bressane incorpora as conjunções inesperadas, estas tão a gosto dos surrealistas; mas o seu cinema, distante dos tempos heróicos da iluminação profana, assinala uma distância que, digamos assim, reconhece o hiato entre o dado de origem e a nova interrogação, entre momento primeiro e recriação. E o diálogo entre passado e presente – que se traduz no humor do rei do baralho e na melancolia do monstro caraíba ou do gigante da América – expõe seus pontos focais na elipse barroca dos sermões. (XAVIER, 1995, p. 61).

Bressane explica seu processo de criação a partir da literatura:

O procedimento de tradução de uma linguagem para outra é esse. É um procedimento que sugere o original, procura recriar, transcriar, na linguagem de recepção que você está fazendo, o procedimento, ou a alteração, essa anormalidade do estilo, do objeto que você está recriando. (BRESSANE, 2003, p. 44).

A cultura brasileira é uma marca presente no filme de Bressane. Bernardet observa essa intersecção cultural:

A obra de Bressane afirma-se como uma ampla meditação sobre a cultura brasileira, articulada com uma meditação sobre o cinema. Os elementos dramáticos que Bressane cria são cruzamentos de signos, temas, obras marcantes na cultura brasileira, cuja decifração é proposta ao espectador. Um exemplo. Othon Bastos não foi escolhido para criar o personagem apenas por causa de seu notável talento, mas também porque por ele também passa Glauber Rocha. Em Othon Bastos fundem-se o Vieira de Bressane e o Corisco de Deus e o Diabo da terra do sol, conjugando o Barroco de Vieira, o de Glauber e o de Bressane. A inserção em Os Sermões de trechos do filme realizado em Juazeiro (1963) em que Benjamim Abrahão apresentava na tela o próprio Lampião confirma o componente Corisco-cangaço no personagem de Vieira-Bastos. (BERNARDET, 1995, p. 105).

Haroldo de Campos retoma a questão do sertão em seu depoimento:

No caso do filme, desde logo propus um título: Grande Sermão: Vieira, homenagem, por essa vereda, ao Rosa da prosa, Imperador, como o Fênix Lusitano no seu século, da língua em que escrevemos. Aceito em princípio com entusiasmo, por Bressane, não foi afinal adotado. (...) O título por mim proposto, no entanto, teria a virtude de espelhar, de modo sintético, quase ideogramático, o processo fílmico de Bressane: chegar à matéria matricial (ao “Sertão”) da biografia vieiriana pelas veredas dedálicas (e, por isso mesmo, barroquistas) da imaginação fílmica estrelada em biografemas. (CAMPOS, 1995, p. 28).

A estética barroca é levada ao extremo por Bressane. Sua câmera gira confusamente e fornece ângulos anticonvencionais. Bernadette Lyra fala sobre a montagem de Bressane:

Nos filmes de Bressane, em especial, Tabu, Brás Cubas e Os Sermões, a montagem caracteriza uma constante oposição cinematográfica ao naturalismo e se esboça como reivindicação visual que vai se constituir como uma das marcas essenciais do cineasta. Ao invés de estar a serviço de uma prática ilusionista e mistificadora dos ligamentos que articulam os segmentos fílmicos, a montagem se faz de modo a acentuar tais caracteres, desvendando as táticas e o engendramento da representação. (LYRA, 1995, p. 45).

Liliane Heynemann afirma que as citações em *Os Sermões* revelam um paralelo entre o discurso de Vieira e o de Bressane:

Na verdade, a leitura de São Jerônimo é inseparável de Os Sermões no qual o caráter interminável do discurso será fundante e construído, para além das considerações recorrentes sobre o Barroco, as imagens. É assim que as citações ao Welles de Citizen Kane, ao Dreyer de Joana D’Arc, a Velásquez, entre vários outros, revelam que o discurso de Vieira é também, embora de modo particular, uma citação, parte de um complexo de referências que permanece indeterminado e em larga medida a-significante, como se apenas a imagem restasse na imagem. (HEYNEMANN, 2003, p. 2-3).

Heynemann continua ao falar das referências brasileiras:

Ao invés de uma impossível transliteração, o cineasta opta pela exibição de suas próprias referências, incluindo as imagens de Deus e o Diabo de Glauber Rocha e os procedimentos de montagem, movimentos de câmera e angulações que em *Os Sermões* parecem tomados de delírios, explorando o espaço em tomadas que antecipam o que virá, apenas para que o próximo plano desconcerte o espectador com seus falsos *raccords*, suas falas desconectadas. (HEYNEMANN, 2003, p. 3).

Dessa maneira, a operação cinematográfica de Júlio Bressane em *Os Sermões* não se configura como uma adaptação ilustrativa, mas como uma verdadeira transcrição fenomenológica que mimetiza o engenho de Vieira. Ao abrir mão da narração linear em favor de uma "música da luz", o cineasta utiliza o dispositivo para "fazer sentir a câmera", transformando o hiato entre o texto seiscentista e a imagem contemporânea em um espaço de invenção estética. É nesse "cinemarisco" que a montagem deixa de ocultar suas suturas para revelar o engendramento da representação, permitindo que as angulações desconcertantes e os *falsos raccords* funcionem como equivalentes visuais das elipses e contradições do discurso barroco.

Em última instância, o "reviver Vieira" no cinema de Bressane consolida uma meditação profunda sobre a própria cultura brasileira, onde o sertão de Lampião e a estética de Glauber Rocha convergem na figura de Othon Bastos. Ao buscar o signo no caos e organizá-lo em um sistema de sinais oníricos, o diretor prova que o Barroco é a matriz que permite ao cinema nacional dialogar com a tradição sem se curvar ao naturalismo. A "vegetação de significações" dos sermões encontra, portanto, sua ressonância moderna em uma obra que, ao abraçar o delírio e o risco, preserva a beleza e a força da palavra vieiriana através de uma linguagem puramente cinematográfica.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A atualidade do barroco reside em um processo de revitalização de características artísticas em constante conflito. Fazendo nossas as palavras de Lopes:

O homem barroco, imerso num mundo permeado por valores permanentemente em crise, no alvorecer de uma cultura massiva e urbana, parece cada dia mais próximo. O homem barroco se configura como sujeito anônimo e solitário, cindido e cético. Tudo no fim se resume a pó e nada. A história é o domínio da catástrofe, da ruína e do sem sentido. Resta um profundo lamento do passado. (LOPES, 1999, p. 21-22).

O mundo atual é sem sentido e permeado de dúvidas atroz. Júlio Bressane encara a tarefa de atualizar o barroco e invoca Vieira para o qual volta sua câmera caótica, giratória e barroquista.

Dessa maneira, a operação cinematográfica de Júlio Bressane em *Os Sermões* não se limita a uma mera homenagem histórica, mas constitui uma verdadeira fenomenologia do olhar sobre o texto de Vieira. Ao transpor a oratória seiscentista para a "música da luz", o cineasta demonstra que a

atualidade do Barroco reside na sua capacidade de oferecer uma sintaxe para o fragmentário. A câmera bressaneana, ao girar sobre o próprio eixo e desconstruir a profundidade de campo, mimetiza o engenho verbal do pregador, transformando o "andaime provisório" da frase vieiriana em uma estrutura visual que sustenta a dúvida contemporânea.

Sob a perspectiva da poética sincrônica de Haroldo de Campos, Vieira deixa de ser um busto na historiografia literária para se tornar um contemporâneo absoluto de Bressane. Essa união revela que o Barroco nunca foi um estilo de época superado, mas uma estratégia de sobrevivência subjetiva diante do caos. O resgate da "coisificação" da palavra, identificada por Saraiva, encontra no cinema o seu destino final: a imagem que não explica o mundo, mas que o apresenta em sua crueza material e onírica, unindo o sertão arcaico de Lampião à vanguarda cosmopolita do cinema experimental.

Em última instância, a revitalização dessa estética por meio do trânsito entre literatura e cinema permite compreender que a "catástrofe" mencionada por Lopes é o solo comum de ambos os tempos. O Barroco de Bressane e Vieira nos ensina que, em um mundo onde o sentido se dissolve em ruínas, a arte não deve buscar a conciliação, mas sim a organização do delírio. Ao final, a câmera giratória e o discurso engenhoso convergem em um mesmo ponto: a consciência de que, se tudo se resume ao pó, é na fricção dessas partículas de luz e sombra que a cultura brasileira encontra sua mais profunda e inventiva identidade.

REFERÊNCIAS

- BERNARDET, J-C. Sermões e a cultura barroca. *In*: BRESSANE, J. **Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- BRESSANE, J. **Alguns**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- BRESSANE, J. **Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- CAMPOS, H. de. Vieira/Venera/Vênus. *In*: BRESSANE, J. **Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.
- CAMPOS, H. de. Por uma poética sincrônica. *In*: CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**: momentos decisivos. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Global, 1990. v. 2.
- EISENSTEIN, S. **A forma do filme**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- HEYNEMANN, L. São Jerônimo: tradição, tradução, traição. *In*: LOPES, D. (org.). **Cinema dos anos 90**. [S. l.]: Manuscrito, 2003.
- LOPES, D. **Nós os mortos**: melancolia e neo-barroco. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999.
- LOPES, D. Por uma estética de interação entre as artes. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 20, nov./dez. 1999.
- LYRA, B. **A nave extraviada**. São Paulo: Annablume, 1995.
- PIZZINI, J.; BRESSANE, J.; GUERRA, R. O eu da arte é fora de si. **Revista Cinemais**, Rio de Janeiro, n. 33, jan./mar. 2003.
- SARAIVA, A. J. **O discurso engenhoso**. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TEIXEIRA, F. E. Da inatualidade do cinema segundo Julio Bressane. *In*: CALANI, A. (org.). **Estudos de cinema SOCINE IV**. São Paulo: Panorama, 2003.
- XAVIER, I. Troca de olhares, com o ouvido à espreita. *In*: BRESSANE, J. **Cinepoética**. São Paulo: Massao Ohno, 1995.