

Revolução ou logotipo: uma (re)visão do cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*

Ana Carolina Carmona e Gustavo Motta



o centro cinzento
irradia solaminas
engrenagens de cores
iris de câmeras
arcoiris vermelho fundo
ao novo novo mundo

O pôster do pôster

No centro do cartaz, a figura do cangaceiro, de espada em punho e chapéu de couro. A foto em preto e branco retrata Corisco, um dos personagens-chave do filme de Glauber Rocha. O rosto barbado e os cabelos desgrenhados são emoldurados pelas cores, e a moldura parece um sol esquemático – aquele mesmo do título do filme, cujos raios são coloridos de amarelo e magenta. O vermelho invade toda a área do pôster, e só o centro não tem cor. No topo, os textos são escritos em caixa baixa, em fonte sem serifa – seguindo a receita funcionalista do bom design. Um grande eixo vertical organiza o cartaz: o punhal do cangaceiro divide o campo visual ao meio.

O filme do pôster

*Deus e o Diabo na Terra do Sol*¹ é parte, junto com *Vidas Secas* e *Os Fuzis*,² de uma trilogia (semi) involuntária, que expressa, no solo das idéias (e imagens) nacionais, a acumulação – por parte de um grupo política e esteticamente avançado de artistas e intelectuais – dos debates políticos e do anseio de participação popular da época. Os três filmes, que marcam um vértice na história do Cinema Novo brasileiro, foram produzidos com extrema escassez de recursos entre 1963 e 1964, e se passam no sertão do Nordeste. Trazem a discussão nacional para o cinema moderno e, inversamente, o cinema moderno para a discussão nacional. (XAVIER, 2006:27). O filme é construído narrativamente por um “prólogo” (que apresenta a terrível situação social do sertanejo), dois “episódios” principais (que apresentam dois momentos distintos da revolta, o momento místico-religioso e o da violência anárquica) e um “epílogo” (em que a imagem do mar lampeja como metáfora da Revolução).

O limite do pôster

“O agravamento das tensões estruturais do país que culminou nos acontecimentos de abril de 1964 [o golpe militar] refletiu-se também nas atividades culturais. O sistema ‘democrático’ necessitando, para conservar sua elasticidade, de reformas de base, constituiu-se num desafio à classe dirigente, e a subsequente grave crise marcou uma stasi, uma verdadeira estagnação cultural que, com a progressiva desmoralização das universidades e a ingerência de elementos alheios na cultura nacional, ameaça gravemente as possibilidades de saída do estágio de colonialismo cultural. O esforço de libertação que antecedeu o movimento de abril de 1964 demonstrou claramente a autonomia do país na procura duma saída para o subdesenvolvimento cultural, e o dismantelamento daqueles esforços está assumindo proporções de verdadeira calamidade.” (BARDI, 1967: 130-1)

*

No pôster, à primeira vista, é a figura do cangaceiro que capta nosso olhar. No centro, em preto e branco, ele nos olha fixamente. A sua mão, em primeiro plano, ergue o punhal que divide o rosto ao meio: de um lado, sombra, do outro, sol. Trata-se do ator Othon Bastos, que interpreta no filme o papel de Corisco, célebre cangaceiro do bando de Lampião.

¹ Glauber Rocha, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, 1964 (p/b, 35mm, 125 min).

² Nelson Pereira dos Santos, *Vidas Secas*, 1963 (p/b, 35mm, 103 min); Ruy Guerra, *Os Fuzis*, 1964 (p/b, 35mm, 80 min).

(Do final do século XIX até meados do século XX, tais figuras passaram de históricas a lendárias. Originalmente ligados ao poder dos grandes fazendeiros, para os quais atuavam como jagunços, os nomes mais célebres do cangaço – Corisco e Lampião –, ao contrário, faziam parte de bandos independentes, que passaram para a tradição cultural do sertão nordestino como figuras comprometidas com a luta contra as autoridades estatais e contra os grandes proprietários de terra).

Veja-se o filme de Glauber Rocha: acompanhando os signos políticos da tradição popular, a narrativa segue o sertanejo Manuel e sua esposa Rosa, numa lancinante rebelião contra o sistema de opressão regulado pela fome, passando por dois “episódios” e um “epílogo”, que são regidos por uma mesma fórmula, uma profecia (e a expressão de um desejo) de transformação radical e violenta. “O sertão vai virar mar e o mar virar sertão”: no filme a fórmula é articulada de modo metafórico por duas personagens que encarnam a metáfora do momento de rebelião relativo a cada um dos episódios. Assim, Sebastião, o beato, encarna o momento da revolta mística, e Corisco, o cangaceiro, o momento da violência anárquica – enquanto o mar, no fim da fita, é apresentado como metáfora imagética da Revolução – que naquele momento parecia estar na ordem do dia, e que realiza(ria) violentamente a tradição de rebeldia popular do cangaço.

O crítico de cinema Alex Viany relata como a história de Corisco foi, para Glauber Rocha, uma espécie de elemento disparador da reflexão sobre a miséria do sertão brasileiro, ponto de partida para *Deus e o diabo na terra do sol*:

O Corisco é uma figura política (...) Há muito anos que ele [Glauber] considerava Corisco como uma grande figura trágica e heróica, a chave para toda a tragédia da miséria nordestina. Ele começou com o Corisco. Depois, caminhou para um tríptico, onde o camponês, onde o homem nordestino procurava primeiro sair de sua miséria através do misticismo; em seguida, através da violência desordenada, que era o cangaço; e, finalmente, ele abria os olhos. (VIANY, 1964: 57)

Se em *Deus e o diabo...* o cangaceiro é mais um dos personagens do filme, que se desenvolve no tríptico figurativo mencionado por Viany, no cartaz de Rogério Duarte Corisco destaca-se em relação aos outros personagens, pois é escolhido pelo designer como a figura que irá, sozinha, apresentar o filme. Por que a escolha de Corisco?

A princípio, Duarte poderia ter escolhido, para o pôster, a imagem do beato Sebastião, figura inspirada em Antonio Conselheiro, que rememora a guerra de Canudos e uma resistência à ordem estabelecida. Ou a de Manuel, o vaqueiro que é definido por Glauber como o “nordestino legítimo”. Ou ainda a impactante figura de Antônio das Mortes, com sua

capa de jagunço matador, um personagem “pré-revolucionário” que problematiza a situação apresentada, trazendo em parte as posições e questionamentos do próprio cineasta. Ou, quem sabe, poderia ter usado alguma representação do mar, esperança da revolução e cena final do filme...

Para Glauber, Corisco é uma das expressões da rebeldia popular presente no sertão nordestino. É ainda, segundo o cineasta, um personagem épico inspirado nos personagens de Bertolt Brecht e adaptado à dimensão mítico-popular do cangaço – como símbolo de uma rebeldia terceiro-mundista que, se não chega a ser revolucionária, é entretanto trágica e heróica.

Talvez a presença histórica desse heroísmo trágico seja uma explicação possível para a presença solitária de Corisco no cartaz. Ele, assim como Lampião, Maria Bonita, Quinta-Feira, Cajarana e vários outros cangaceiros, são personagens lendários e profundamente populares no Brasil³. Corisco é uma figura de classe, representante do povo e reconhecido (e reconhecível) como tal; diferentemente do beato, ou do sertanejo, ele é um herói popular cuja principal característica é a valentia e a ação violenta. A escolha de Duarte por Corisco é coerente com as teses expostas na *Estética da Fome* de Glauber Rocha, pois, mais do que qualquer outro personagem, o cangaceiro encarnaria “a força da cultura” dos explorados:

O comportamento exato de um faminto é a violência, e a violência de um faminto não é primitivismo [...] Uma estética da violência antes de ser primitiva é revolucionária, eis aí o ponto inicial para que o colonizador compreenda a existência do colonizado; somente conscientizando sua possibilidade única, a violência, o colonizador pode compreender, pelo horror, a força da cultura que ele explora [...]. Essa violência, contudo, não está incorporada ao ódio, como também não diríamos que está ligada ao velho humanismo colonizador. O amor que esta violência encerra é tão brutal quanto a própria violência, porque não é um amor de complacência ou contemplação, mas um amor de ação e transformação. (ROCHA, 1965: 17)

Assim, como uma espécie de “imagem-idéia”, a figura de Corisco traz consigo, de modo ampla e popularmente reconhecível, sua própria contextualização – sua ligação direta com o mundo do cangaço e sua posição (que é política) dentro desse espaço.⁴ (O Cangaço ou o Sertão, aliás, são também ambientes carregados de conteúdo histórico: uma condição social

³ Lembremos de que, nas décadas de 1940 e 50, são produzidos no Brasil inúmeros filmes de cangaço, os *nordesterns*, espécie de “faroestes sertanejos” que se transformam em sucessos de bilheteria. Glauber admira os *westerns* norte-americanos, mas não vê o mesmo valor nos *nordesterns* – meras reproduções ou adaptações de má qualidade do gênero norte-americano, sem nenhuma reflexão original.

⁴ A imagem visual de Corisco é tão simbólica e saturada de contexto que foi necessário para o cineasta retirar de seu chapéu as estrelas, elementos típicos dos chapéus de cangaceiro. Isso também marca uma posição (cinematográfica), que, ao buscar as contradições do “mito histórico” (e revolucionário) do cangaceiro, procura escapar à caracterização fácil e folclorizante dos cangaceiros nos *nordesterns*.

e histórica mais do que um espaço geográfico delimitado). Além disso, seria possível compreender que a escolha por Corisco carrega um sinal de realismo frente ao estágio real da luta contra a opressão: se no início dos anos 60, a luta e a organização das classes trabalhadoras (rurais e urbanas) vinha num crescendo, que deixava de lado o estágio místico-religioso da revolta, a organização em termos revolucionários ainda estava dando os primeiros passos de sua formação. Ou seja, a proeminência da figura de Corisco corresponde também à realidade da explosão de violência popular (entre 1959 e 1963) e ao estágio apenas inicial de sua organização política.

*

Seguindo o caminho dos olhos, passamos para o sol, que, ecoando o título do filme, emoldura Corisco. As leituras são várias: além do sol, uma janela, ou ainda, sabendo que se trata de um cartaz de cinema, a lente e o diafragma de uma câmera fotográfica.

Mas esse sol, essa janela, essa lente, são apenas imaginados; a *materialidade* do pôster nos diz algo mais: este círculo é apenas o branco do *papel*, a ausência da *tinta* que domina todo o cartaz. E faz com que olhemos para os raios, em sua alegria de parque de diversões, de uma outra maneira: enquanto tintas, enquanto cores – o magenta é a ausência do amarelo, o amarelo é a ausência do magenta, e assim sucessivamente, alternadamente, circularmente.

Para o espectador atento, as cores do pôster revelam o que nas artes gráficas é geralmente ocultado: a sua técnica – no caso, o off-set. Segundo Rogério Duarte, no cartaz de *Deus e o diabo* há toda uma “nova concepção de cor”, fruto de uma reflexão profunda sobre o design:

O offset se caracteriza pela pouca quantidade de tinta. Então, se você pega uma fotografia, por mais bela que seja, e apenas a reproduz sem conhecer direito as especificidades do offset, e se você imprime só o vermelho, fica desbotado. [...] Você tem que estudar o meio que trabalha e tirar dele o máximo partido [...] no cartaz de Deus e o diabo na terra do sol, era o vermelho que assustava. Para dar mais colorido, conseguir uma cor mais forte, possibilitar que o espectador sinta a tinta, eu formei o vermelho com seus componentes, utilizando a teoria da cor moderna. Misturei o magenta com o amarelo, que são os componentes em termos de pigmento para formar o vermelho. E aquilo causou um efeito muito forte. O que era a concretização de toda a minha pesquisa sobre design (DUARTE, 2003: 197-198)

Vejamos: no pôster, impresso pelo processo de quadricromia⁵, o vermelho forte ao qual Duarte se refere é resultado de um processo no qual primeiro imprime-se em tinta magenta, sobrepondo-se em seguida a impressão em amarelo. A combinação de duas cores para formar uma terceira cor viva e vibrante, em si, nada tem de extraordinário e provavelmente era utilizada por todos os designers que tinham um mínimo conhecimento do ofício; mas Duarte faz questão de expor o processo, ao optar por deixar, no centro do cartaz, uma área sem tinta, e fazer com que os registros dos “raios” magentas e amarelos não se encaixem com perfeição – uma “falha” (na verdade, totalmente proposital) que revela o processo compositivo das cores no cartaz⁶.

Trabalhar as especificidades do off-set: esse era o programa de Duarte, não apenas no cartaz de *Deus e o diabo* como em vários de seus outros trabalhos do período (outros cartazes de filmes e capas de discos). O designer está propondo um re-conhecimento dessa técnica de impressão, expondo para o público as especificidades de processos gráficos que são, em última instância, o próprio *fazer* do designer.

Eu me lembro o quanto me irritava a idéia de que um pintor qualquer começasse a fazer cartazes, porque eu dizia “isso é falsificação”. Eu estava tentando criar uma linguagem de design gráfico no Brasil, eles estavam pegando uma coisa que já existia num outro contexto de produção individual, no quadro, e reproduzindo e transformando em cartaz. Que era a tal idéia de reprodução barata. A reprodução barata não tem a qualidade da pintura, a textura da tela, a tonalidade. Então há uma perda na medida que se reproduz o original. Então eu dizia, vamos acabar com o original. Vamos trabalhar a linguagem do próprio meio de reprodução [...] isso era o ideal do design, deixar de buscar seu repertório em fontes artesanais anteriores. Cada meio tem suas próprias especificidades. Ou seja, como no início da gravura, havia no design uma briga entre a natureza do original e a reprodução. E assim, toda reprodução implica numa degeneração. E eu tentava romper com isso, trabalhando com as especificidades do offset, por exemplo. Assim como Goeldi liberta a madeira de sua função de citar os desenhos, eu queria libertar o offset. Usar os chapados, as retículas, a tipografia. Criar a minha linguagem com isso. E nisso talvez consistisse a modernidade do que eu fazia, embora não fosse o gênio inventor dessa teoria. (DUARTE, 2003: 195-196)

⁵ A quadricromia é um processo de impressão que emprega o sistema CMYK para reproduzir uma gama variada de cores a partir de quatro cores básicas - ciano, magenta, *yellow* (amarelo) e *black* (preto).

⁶ Não podemos deixar de notar um outro aspecto do uso da cor no cartaz, contido na própria fala de Duarte: “no cartaz de *Deus e o diabo*, era o vermelho que *assustava*”. A escolha do termo é curiosa e dá margem para uma dupla interpretação: se tecnicamente, para o designer, a obtenção da cor vermelha era um desafio “assustador”, no caso do espectador ou do público o “assustador” seria o significado do vermelho que invade todo o cartaz – cor simbólica de revoluções e resistências populares, em tempos de ditadura militar.

Voltando ao cartaz, a análise da exposição do fazer do design enquanto procedimento crítico (de si mesmo, do tecnicismo moderno, e, em última instância, da própria cultura nacional) se desenvolve juntamente com nosso olhar, que se volta novamente ao cangaceiro. Mudemos o enfoque: agora, Corisco é uma fotografia em preto-e-branco, ou para sermos mais exatos, uma fotografia impressa com tinta preta, em off-set.

Não há a preocupação com uma qualidade fotográfica da imagem, que é rústica como o próprio personagem, “suja” e um pouco mal impressa – se comparada com a impressão “limpa” e vigorosa do vermelho. Pode-se encontrar, aqui, mais um desdobramento do programa de Duarte para o design, em sua preocupação de “acabar com o original”: como o pôster é impresso em off-set, a impressão da figura não é uma impressão de altíssima resolução, mas uma impressão que assume a “má” qualidade das figuras retiradas de outras mídias (como jornais ou folheto populares de impressão barata). O designer não apenas conhece as limitações do meio com o qual trabalha, como também faz questão de destacar e explorar criativamente estas limitações, em busca de uma linguagem própria ao design⁷.

Sigamos em frente: a fotografia é envolta pelo fundo vermelho. A relação figura-fundo convencional – a figura à frente, a cor ao fundo, como no cartaz de *Boca de Ouro*, apenas para citar um exemplo – nesse pôster se transforma. O fato da figura do cangaceiro estar em parte emoldurada pela ausência de tinta (no círculo central), em parte encoberta por tinta (que, lembremos, é uma fina camada de cor, com pouca quantidade de tinta, deixando ver o que foi impresso antes) põe em questão o próprio conceito de “fundo”. Como chamar o vermelho de fundo, se em determinadas áreas do pôster a cor está *à frente* da figura?

Mais uma vez, Duarte expõe, pela exploração dos recursos da técnica utilizada, questionamentos acerca da função do design e da arte. De par com princípios estabelecidos pelos artistas neoconcretos no final dos anos 50, o designer projeta sua “obra” como parte da problemática da inserção da arte na vida – numa posição que, naquele momento da história do Brasil, possuía ecos estéticos e políticos muito significativos.

A máxima neoconcreta de que “o fundo é o mundo” explicita a intenção de libertar os quadros da moldura, em direção à dimensão ambiental ou espacial-temporal – propondo, em última análise, a relação com o espectador. Com isso, o neoconcretismo rompe as barreiras da

⁷ Observando-se o cartaz do filme *Barravento*, de autoria desconhecida e anterior ao de *Deus e o diabo*, fica clara a posição de Duarte: esse cartaz é um típico exemplo da idéia de “reprodução barata”, já que nele tenta-se expressar uma idéia de popular por meio da reprodução (provavelmente em off-set) de uma xilogravura – uma incoerência e uma falsidade, do ponto de vista da reflexão sobre as especificidades do meio, e, em última instância, sobre o significado da cultura popular em tempos de cultura de massa.

contemplação pura, fazendo ruir as premissas da Estética como disciplina autônoma, por considerar o “mundo”, em sua dimensão fenomenológica, como o verdadeiro suporte da arte. No entanto, por considerar “o uso como única relação possível com as formas válidas da arte contemporânea” (DUARTE, 1965: 115), o designer introduzia o problema da comunicação com o público, avançando para além dos parâmetros fenomenológicos estabelecidos pelo neoconcretismo (a partir da leitura de Merleau-Ponty).

(...) foi a intuição do uso, como único meio de comunicação estética, que levou um Malevitch à construção de arquiteturas, ou uma Lygia Clark a construir os bichos. Só que nos dois casos a relação falhava por não haver a necessidade do objeto, era uma tentativa de criar o uso na gratuidade, a relação permanece no plano do absurdo. (DUARTE, 1965: 115)

Tal gratuidade, notada por Duarte, se deve ainda à concepção que o neoconcretismo tem do espaço: se por um lado, de modo anticonvencional e anticlássico, o espaço é reconhecido como uma construção humana no tempo, por outro, esse reconhecimento se dá dentro de limites marcadamente individuais e idealistas: espaço sensível a ser experimentado pelo sujeito por meio dos sentidos. A categoria Sujeito é compreendida como unidade psíquica abstrata, ou seja, como Consciência.

A dimensão social do espaço e a dimensão supra-individual da categoria “sujeito” (como “sujeito histórico”) entrarão no cartaz por meio da imagem do cangaceiro, de modo dialético, inter-relacionando forma e conteúdo. O conteúdo de classe da imagem (a figura de Corisco) é reforçado pela violência da irrupção – em um paralelo com obras da *Nova Figuração*, que aludem usualmente à estruturação caligráfica de estampas populares ou de pichações suburbanas; a imagem por si mesma já é um artefato de segunda mão (oriundo sempre de outra mídia, seja das histórias em quadrinhos, seja do cinema, seja da primeira página do jornal) que irrompe a estruturação geométrico-modular do campo visual.

*

Embora no topo do cartaz, visualmente o bloco de texto parece ser quase secundário, se comparado à força da imagem de Corisco ou à vivacidade assustadora da cor vermelha que domina quase todo o campo visual. Racionalmente organizado, é aqui que a existência da grelha (ou *grid*) – estrutura de linhas verticais e horizontais que, de forma flexível, orienta e organiza o layout do cartaz – fica mais explícita.

Tudo é escrito em caixa baixa, inclusive “deus”, que iguala-se ao “diabo” num paralelismo feliz entre solução gráfica e argumento do filme. A tipografia utilizada é a Helvética, uma família de fontes sem serifa criada em 1957 na Suíça, de aplicação universal, simples, clara e legível – e que, nos anos 60, passa a ser adotada na identidade visual de inúmeras empresas e instituições ao redor do mundo⁸.

Sem dúvida, o bloco de texto é o elemento do cartaz que nos remete de forma mais clara e direta à chamada “boa gráfica da época”, para usar a definição do próprio designer. Para Duarte, a Escola de Ulm, a Bauhaus e o design gráfico moderno de modo geral –aos quais tem uma crítica muito bem exposta e fundamentada⁹– foram, nos anos 60, um alimento a ser devorado a antropofagicamente deglutido:

(...) aquele momento dos anos 60 foi maravilhoso. Aquele foi um momento (...) que nos possibilitou essa ruptura. Havia na minha geração uma postura auto-afirmativa, e afirmativa do Brasil. Havia um orgulho muito grande, a idéia de que nós somos a vanguarda mundial, não os Estados Unidos ou a Europa (...) Para romper com isso, inicialmente, foi necessário toda uma introjeção, uma antropofagia. A gente devorou tudo que se fazia no mundo, estudou, até que, de certa maneira teve um pouco de coragem. Porque havia figuras geniais (...) e todo mundo se sentia capaz (...) foi o que possibilitou a Cinema Novo, a Tropicália, a minha revolução gráfica. Estávamos vinculados a algumas coisas, mas, como no cartaz de Deus e o diabo na terra do sol, em que eu uso a tipografia suíça, o que era a chamada boa gráfica na época, mas a escolha da cor, da foto, do tema, de tudo, colocava um vigor que era o que o Brasil representava. Não uma ignorância, mas a re-apropriação do mundo e uma síntese. E a volta da linguagem popular. Eu vivi uma época muito bonita, um momento criativo, em que todo nós éramos geniais. Como na Revolução Russa. Você pega Maiakovski, Iessenin, Eisenstein, aquilo tudo era muito criativo (DUARTE, 2009: 205)

Como se vê, a sua relação com o design moderno se dá em termos de uma *apropriação* e de uma *síntese*. Embora o “tecnocratismo” de Ulm – que, à época, ganhava adeptos no Brasil na recém-fundada Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) – seja visto com ressalvas e desconfiança¹⁰, não são negadas ou descartadas as conquistas técnicas, científicas

⁸ No Brasil, designers como Alexandre Wollner e Aluísio Magalhães utilizam-se da fonte em alguns de seus trabalhos mais célebres, como por exemplo o logotipo da Petrobrás, de Magalhães. É interessante notar que, dentro da pretensão de universalidade da Helvética, pretendia-se que a fonte fosse por assim dizer “internacionalista”, ou seja.

⁹ Em *Notas sobre o desenho industrial*, de 1965.

¹⁰ Embora nunca tenha sido oficialmente professor na ESDI, Duarte esteve muito próximo dos seus fundadores e colaborava ocasionalmente com as atividades da escola, preocupado com as questões relacionadas ao ensino do desenho industrial. Em 1965, apenas três anos depois da fundação da escola, ele escreve: “Tememos que ESDI siga uma caminho não muito de acordo com o que precisamos (uma escola de desenho industrial deveria, por exemplo (...) levar em conta um plano de industrialização como o da SUDENE, de Celso Furtado). Além disso, ainda que a linha Ulm não nos fosse prejudicial, não

e industriais, às quais o design está indissociavelmente ligado. Estas conquistas precisariam ser vistas criticamente e confrontadas com a realidade brasileira – em suas potencialidades, e também em suas contradições e limites.

Quanto às teorias de produção de objetos de consumo, fica absurdo no nosso estágio cultural falar em estilismo. A forma dos nossos produtos nascerá da própria urgência – e será boa se verdadeira. Seria ridículo transplantar “ismos” de países onde os problemas de infra-estrutura já foram “resolvidos”, e onde se pode pensar em refinamentos ociosos. Nossa arte industrial terá de ser uma arte de bem resolver – de dar resposta exata às demandas, sejam da pele ou do espírito. (DUARTE, 1965: 132)

Assim, no cartaz de *Deus e o diabo*, a tipografia e o *grid* racionalistas são resignificados pela “urgência” de um design que reconhece o seu meio (um país subdesenvolvido, diz Duarte) e os seus fins, através do fazer; um design que reconhece as especificidades –e portanto as limitações– da técnica; um design que insiste na “volta do popular”, ou na busca de um caminho próprio e original para a cultura brasileira, sem negar os avanços da técnica moderna e sem voltar ao artesanato¹¹.

Aquilo que era um defeito, acaba virando uma qualidade. Aquilo que era privação de uma coisa, acaba virando na verdade a afirmação de outra (...) Tem uma citação de Al Rallah que o Waly Salomão adora, ‘a obscuridade para mim é luz bastante’. E essa obscuridade, no fim, acaba virando uma opção. Porque na medida em que a coisa é aceita pelo establishment, que consegue encontrar seu lugar dentro dele, ela também abre mão do futuro. (DUARTE, 2009: 203-204)

A clareza de Duarte se equivale à de Glauber:

Sabemos nós [...] que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam, seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando as suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência. (ROCHA, 1965: 17)

*

acreditamos que a ESDI possa manter o seu padrão, pois o Brasil, não tendo nem infra nem superestrutura que possa mantê-lo, pode levar a ESDI a tornar-se uma imitação pobre.” (DUARTE, 1965: 130)

¹¹ Nesse sentido, o pensamento de Duarte aproxima-se muito daquele da arquiteta Lina Bo Bardi. Lina, que desde 1948 vinha colocando no Brasil o problema do desenho industrial, e que mais tarde “evolui para uma pesquisa aprofundada da realidade brasileira, desde os aspectos físicos aos antropológicos, fazendo um levantamento dos objetos de uso popular, encontrando sua propriedade formal e conteudística, e na sua autenticidade, as verdadeiras raízes do desenho industrial brasileiro” (DUARTE, 1965: 130)

Mas, para o observador, o cartaz não existe apenas como soma de partes. As harmonias, tensões e as relações entre os diversos elementos construtivos que o compõem, estabelecem, no todo, as hierarquizações e os pesos relativos das diferentes partes – partes e todo são apreendidos sincronicamente pelo olhar, que lhes dá *uso*. Como notou o próprio Rogério Duarte:

Trata-se de analisar o uso, como condição de experiência no desenho industrial, em contraposição à atitude contemplativa, que é lugar comum considerá-la como sendo modo de relação entre homem e arte. [...] Por uso entendemos um contato operatório entre sujeito e objeto. [...] Tal relação ou contato pressupõe necessidade e especificidade do objeto. [No desenho industrial] nada existe, peças ou materiais, senão que tudo funciona, que tudo é signo, começando sua realidade na interpretação que vem a ser o próprio uso. (DUARTE, 1965: 115)

Assim, afastemo-nos hipoteticamente do cartaz, alguns passos atrás, para olhar de modo analítico, pela primeira vez, o conjunto – figura, “fundo”, texto.

A estrutura básica é evidente:

- 1) o punhal do cangaceiro, que invade área de cor e área preto-e-branca, cria o eixo vertical central, dividindo o campo visual em dois (e estabelecendo a coordenada principal do *grid*);
- 2) ao mesmo tempo, a ausência de cor cria uma área circular (que já foi chamada de sol e de lente) centralizada na horizontal, e descentralizada –para baixo– no eixo vertical.

Essa descentralização (e a decorrente concentração de elementos figurativos no quadrante inferior do cartaz) tensiona visualmente o equilíbrio harmônico e estático do eixo vertical criado pelo punhal (acompanhado pela diagramação do texto, no quadrante superior), quebrando a rigidez classicizante imposta inicialmente pela simetria –ainda dentro das possibilidades abertas pela utilização do *grid*. Além disso, ao fazer uma espécie de “lei da gravidade” agir sobre os elementos figurativos (trazendo-os para baixo, na direção da terra), o designer intervém de modo consciente e crítico sobre a dimensão sagrada ou sacralizante da figura, que possui, inicialmente, parentesco formal com os ícones religiosos da imagética popular (uma figura portando uma espécie de auréola ou, de todo modo, emanando luz, que

mira o observador)¹² –fazendo a objetualidade ou concretude material das formas (relativas a seu *uso*) incidir criticamente sobre a contemplação.

A imaginação metafísica se afasta dando passagem à práxis. Com isso, podemos definir a apreensão estética como práxis das formas. Para isso se realizar como teoria, deve-se, talvez, substituir o conceito tradicional de estética pelo de linguagem. Mas não queremos significar que o imaginário tenha perdido o posto no mundo, só que, também ele deve se enquadrar na categoria [da práxis], para que se dê à fome de mito, que no homem é análoga à do pão (ou a mesma): nós vamos ao cinema e usamos nossos deuses, que são coisas práticas, objetos de uso cotidiano. (DUARTE, 1965: 116)

Retomando a análise das relações entre os elementos: de um lado, é a associação da área circular branca com os elementos amarelos e magentas que induz à leitura figurativa desses elementos gráficos abstratos (inicialmente reconhecidos como um sol). Mas, por outro lado, há outro grupo de relações, dado pela conexão entre as coordenadas espaciais destes elementos abstratos e as da fotografia (coordenadas que se determinam mutuamente). Neste grupo, reforçado pelo deslocamento para baixo, aparece uma linha média horizontal, criada visualmente pela separação entre cabo e lâmina do punhal, linha que é reiterada pelos olhos de Corisco, cujo cruzamento com o eixo vertical (do punhal) indica o ponto central da área circular.

O ponto central, dado pelo conjunto das linhas horizontais e verticais, se conjuga ao ritmo criado pela repetição dos elementos curvos (amarelos e magentas). Conjugados, ponto central e ritmo das curvas criam um eixo de rotação – que, inclusive, faz parecer que a cor vermelha emana da figura. Este sol/lente não é estático: o sol possui raios; a lente, diafragma – a engrenagem do mecanismo visual (feroz como Corisco), dentes. Todo o pôster é posto em movimento por meio da relação entre eixo de rotação (ponto central da área circular, originado nas relações entre eixo vertical e eixo horizontal) e ritmo circular. Aquele deslocamento dos elementos figurativos para baixo cria um “mais-espaco” (entre o sol/lente/engrenagem e o texto do cartaz). Conjugado ao “excesso” de imagem fotográfica (o corpo e a mão da personagem, que estão sob as finas camadas de tinta), esse deslocamento expande o campo de rotação, que adquire então um movimento espiral e centrífugo – excedendo com ritmos e movimentações visuais a linearidade normativa do *grid*.

¹² Cabe ainda notar que, em termos iconográficos, é possível associar o punhal do cangaceiro à espada de São Jorge – como o próprio Glauber Rocha indicará posteriormente em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, 1969 (cor, 35mm, 100 min).

Entramos aqui nas relações entre uso e espaço. (...) É fartamente sabido que no início deste século [XX] o conceito de espaço, tanto na arte como na ciência, era de um espaço informe e contínuo, um espaço objetivo independente do homem que nele poderia se envolver, poderia analisá-lo, mas nunca criá-lo. Era uma visão estática de espaço, sua consequência plástica era a noção de equilíbrio, um espaço eterno cuja máxima manifestação era a imobilidade. Noção que pressupunha uma visão do homem desligado do fazer, cuja única ciência era a análise e a constatação – e o espaço era o da impotência. No século XX a noção de espaço-tempo como realidade humana veio preencher o vazio daquele espaço anterior. E a noção de equilíbrio se substituiu pela de ritmo. (DUARTE, 1965: 116-117)

Assim, o movimento das formas e de suas relações exige atividade por parte do olhar. Este não se atém aqui, no cartaz, aos “pontos de interesse” visual, nem é guiado pelas estruturas visuais a acompanhar um caminho pré-determinado. O movimento centrífugo é também interrompido pela simetria criada pelo eixo vertical, de modo que o olhar é instado a participar de uma relação pululante de idas e vindas, de movimentos e pausas, de ritmos e quebras.

Este espaço reflete um maior poder de ação do homem sobre o mundo, uma integração: os sistemas desaparecem e surgem os métodos (mais uma vez chamamos atenção para o fato de que não despreveremos o mundo moderno, bloqueado ainda por um sistema de força que impede a civilização industrial de atingir sua totalidade, mas apontamos suas latências). A realidade deixava de ser uma certeza impossível para se tornar uma aventura possível. E o espaço dado ganhou o sentido do espaço conquistado cujo conhecimento só é tido pela comunhão, ou práxis, ou uso. Onde tentar conhecê-lo pelo olhar parado é destruí-lo. Os critérios da contemplação são ineficazes para as formas que se processam no espaço-tempo, espaço do uso. (DUARTE, 1965: 117)

O maquinário visual complexo não se forma a partir de um sistema uno que dependa de uma ideação prévia completa (e do qual ele seria apenas a manifestação material), mas se forma sim a partir da aplicação de métodos do fazer (por vezes contraditórios entre si), que conjugam projeção e fatura. A integração, metódica, do “poder de ação do homem sobre o mundo” (ou sobre o espaço), atribui reciprocidade, dentro de um campo de conflito, entre *fazer e uso*.

Analogamente, por meio da intersecção gráfica entre eixo vertical (criado pelo punhal) e planaridade do “fundo” vermelho (que, ironicamente, se encontra à frente da figura), o *designer* cria um tensionamento da dimensão espacial, ou seja, o tensionamento bidimensional da bidimensionalidade fotográfica. A apreensão dos procedimentos

construtivos do pôster (expostos primeiramente pela inversão na relação usual entre figura e fundo, e a seguir pela apresentação virtual da terceira dimensão) propõe uma relação de reciprocidade entre figura (que mira o observador por trás do “fundo”) e observador (que mira a figura pela frente –ou também “por trás”– do fundo).

O uso de procedimentos diversos e conflitivos entre si (aplicação do *grid* e da tipografia da “boa gráfica” moderna junto à exposição do fazer e a menção à imagética popular) na construção de um objeto visual, bem como a ênfase no “excesso” imagético (da fotografia de Corisco) encontram paralelo no método da *montagem* de elementos díspares utilizado por artistas da *Nova Figuração* brasileira, da mesma época¹³.

De modo análogo ao da *Nova Figuração*, o cartaz, operando com a polissemia da forma e da técnica, constrói uma espécie de armadilha visual: o tensionamento da estrutura bidimensional, dado pela área circular branca que “abre” um buraco na trama de cores (a lente fotográfica com o diafragma aberto), abre também uma fresta metafórica que indica a transformação radical ou a revolução completa das relações entre produtor e consumidor.¹⁴

A arte é o código onde a existência se legitima, onde o homem se libera do acaso da individualidade e vai encontrar a plenitude do social. É objeto do uso mais definido. Na sua função comprometida ela atinge a forma –forma é necessidade. (DUARTE, 1965: 116)

¹³ Uma obra como *Nota sobre a Morte Imprevista* (1965), de Antonio Dias, por exemplo, articula o conflito em vários níveis: entre plano pictórico e inserção “ambiental” do objeto tridimensional; entre sacralidade contemplativa do quadro e chamado ao toque ou à participação do espectador, por meio da inserção de almofadas que contornam ou saem do plano bidimensional; entre elementos informes (bolhas, coloides) e estruturação geométrica; entre despojamento do campo gráfico (o diagrama) e saturação de elementos excessivos (os elementos pintados e os enxertados no quadro); entre o conteúdo semântico do título (uma morte “imprevista”) e o da figuração (a morte atômica, necessariamente planejada); entre cores sintéticas da pintura e a cor “orgânica” da almofada intermediária; entre narração gráfica e descontinuidade de materiais; entre elementos visuais oriundos da *pop art* e materiais que conotam subdesenvolvimento... Como uma coisa não diz respeito à outra, subtrai-se ao espectador uma interação contemplativa íntegra, exigindo posturas divergentes: contemplação, toque, raciocínio, desconfiança, livre-associação de pensamentos... A estrutura geométrica da grade (que organiza os “quadrinhos”) procuram reger os elementos “expressionistas”, orgânicos, viscerais, fecais, fálcos ou libidinais, por meio da imposição de uma ordem racional. No entanto, como irrompem excreções e bolhas, fica manifesto que o caráter disciplinar e normativo da geometria serve apenas para aumentar a “pressão interna”, que colapsa por dentro a unidade do quadro, deixando-o a ponto de explodir. É preciso notar, por outro lado, que, no cartaz, ao contrário da maior parte das obras da Nova Figuração, Duarte não abre mão da clareza e do despojamento. Assim, um efeito de saturação próximo ao da Nova Figuração é obtido, contraditoriamente, por meio da síntese na escolha dos signos, e por meio do acúmulo de relações entre esses poucos elementos.

¹⁴ Neste ponto é importante trazer para a discussão, como contraponto, o cartaz de Ziraldo para *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Nele impera uma leitura referencial do título, ilustrativa, em que não há espaço para a polissemia. Cada elemento (deus, diabo e sol) é representado por uma figura (de fácil compreensão), cuja articulação e localização no campo visual obedecem a uma lei heterônoma imposta, coerente mais com a tradição religiosa que está sendo ilustrada do que com a tradição vanguardista e anticonvencional ao que o filme (e o cartaz de Duarte) se filia. Seguindo a lei cristã, a divindade (deus) está acima do firmamento (e portanto do sol) e seu antagonista, o diabo, está abaixo da terra (aqui o círculo laranja figura o sol e, por extensão, a “terra do sol”). Assim o homem, ou a ação humana não estão em jogo. “O Glauber sacou qual era a minha briga, e por isso ele foi propiciador da minha obra-prima. [...] Quando ele me chamou para fazer o cartaz de *Deus e o diabo na terra do sol*, já haviam dois cartazes prontos. E que tinham sido feitos exatamente dentro daquela mentalidade que eu queria destruir. Um era do Ziraldo, com um cangaceiro que repetia seu estilo, que era um ziraldismo. O outro do Calazans Neto, que era uma gravura, um calazanismo. Cada um havia colocado no cartaz o seu ego, o seu estilo, que não era o de Glauber”. (DUARTE, 2009: 199-201)

A proposição de uma transformação radical das relações de produção (e recepção) do cartaz, apontam uma necessidade –que também faz parte daquelas “latências” a que o autor se refere, o potencial bloqueado “por um sistema de força que impede a civilização industrial de atingir sua totalidade”. A existência instável do cartaz, que se refere às possibilidades históricas e às latências políticas que se ofereciam, dá também testemunho de seus limites –e por extensão, dos limites do design moderno no Brasil–, limites que poderiam ser transpostos apenas pela ação revolucionária.

Foi o ascenso popular que possibilitou este filme: ele é produto disso. Se chegamos à conclusão de que o beato e todo aquele fanatismo religioso, e o fanatismo do cangaço –que era, da mesma forma, um fanatismo religioso em muitos aspectos–, são produto do povo do Nordeste numa fase de subdesenvolvimento, temos de chegar à conclusão de que o filme, em sua legitimidade, é absolutamente popular. (VIANY, 1964: 79)

Na contramão da violência popular que filme e pôster articulam e legitimam esteticamente, a produção do design fora das possibilidades do uso –histórico e concreto, e não o uso mediado pelo consumo e pelo mercado– significam a sua institucionalização e, portanto, um recuo absolutamente conservador das relações de produção envolvidas.

O designer tem consciência desse risco e da situação limite em que se vivia, em 1964: ao mesmo tempo em que explora ao máximo as possibilidades estéticas e políticas do design no cartaz de *Deus e o diabo* (segundo ele mesmo, a síntese de toda a sua pesquisa sobre design), ousa admitir que,

(...) em certas situações, colocar o problema da arte (mesmo para nós que somos mais fazedores que juízes) vale mais que produzi-la. (DUARTE, 1965: 118)¹⁵

*

Da terra do sol à terra em transe: para que a elegância institucional do logotipo funcione, é preciso realizar a abstração do conteúdo histórico e social das formas, suprimindo a violência

¹⁵ O caminho da crítica mostra-se como o único possível; e depois de um tempo, nem ele. Rogério Duarte cala-se, reconhecendo a revolução fracassada: “(...) hoje, quando me pedem um trabalho, eu recuso dizendo que pertenço a uma época. [...] Minha linguagem pertence a um momento histórico e eu não sou um comerciante. Estou ligado a uma revolução, a um período, a uma geração. E o meu trabalho todo faz parte disso, eu não vou ficar como um sobrevivente de mim mesmo, um designer fazendo coisas que não têm nada a ver com os objetivos daquela revolução. O meu trabalho ficou muito privilegiado por isso, essa coerência misteriosa que eu como pessoa não possuía, mas que de alguma maneira tinha a intuição”. (DUARTE, 2009: 201)

de classe da figura popular. (No cartaz de Rogério Duarte seria possível ouvir Corisco murmurar: “Reforma agrária na lei ou na marra!”).

O que era abertura, convite à participação, reflexão sobre a cultura, busca de uma saída para o subdesenvolvimento, uso do mundo, ou ainda, a expressão de uma revolução possível, é agora azulejado nas paredes de um espaço unibanco, na região central de Salvador.

Transformado em logotipo, enrijecido, o sol colorido no céu/inferno da integração econômica da cultura (e da integração cultural da economia), dá testemunho das opções tomadas pelas classes dominantes brasileiras em 1964. Dá testemunho também da manutenção estrutural, ainda no presente, dessa opção.

Roda gigante de uma horrenda Disneylândia na periferia do capitalismo, a estrutura circular pregada sobre a assinatura autoral atesta a relação estrutural entre violência política contra as massas populares e fetichismo da mercadoria; entre consumo de massas e concentração de renda; entre especulação financeira e gentrificação; entre modernização econômica e contra-revolução; entre o *branding* (a morte do design enquanto uso) e a barbárie.



*

Bibliografia

BARDI, Lina Bo 2009 (1967) “Cinco anos entre os brancos” en RUBINO, Silvana e GRINOVER, Marina (comps.) *Lina por escrito – textos escolhidos de Lina Bo Bardi* (São Paulo: Cosacnaify).

CANDIDO, Antonio 2006 (1973) “Literatura e subdesenvolvimento” en *A educação pela noite* (Rio de Janeiro: Ouro sobre azul).

DUARTE, Rogério 2003 (1965) “Notas sobre o desenho industrial” en MATOS, Narlan; ROSA, Mariana e COHN, Sergio (comps.) *Tropicaios* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial).

DUARTE, Rogério (2009) “O retorno do maravilhoso – entrevista a Sergio Cohn e Mariana Rosa” en *Encontros* (Rio de Janeiro: Azougue Editorial).

ROCHA, Glauber 1979 (1965) “Uma estética da fome” en *Arte em Revista* (São Paulo: Kairós), N° 1.

VIANY, Alex 1999 (1964) “Glauber Rocha, Walter Lima Jr., David Neves, Leon Hirszman – Deus e o diabo na terra do sol” en *O processo do cinema novo* (Rio de Janeiro: Aeroplano).

XAVIER, Ismail (2006) *Cinema Brasileiro Moderno* (São Paulo: Paz e Terra).