NOVOS FILMES

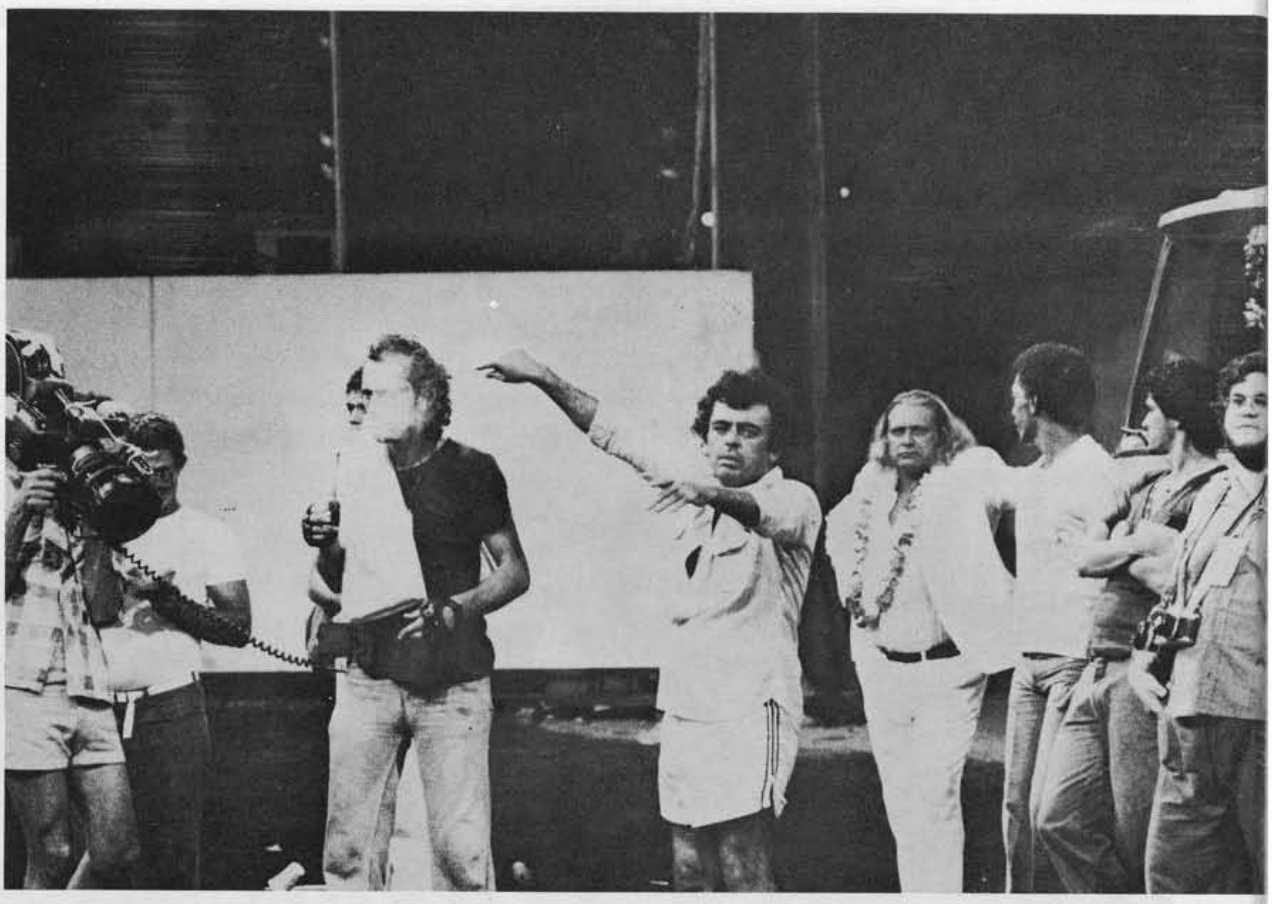
Glauber Rocha durante as filmagens (fotos de Ana Lúcia Messias).

A IDADE DA TERRA

A Idade da Terra, diz Glauber Rocha, é um filme que trata do mito fundamental. Para isto, percorre a trajetória do homem, desde a descoberta do fogo até hoje, estabelecendo um painel da vida, do mundo, da política. Sua perspectiva viaja da Bíblia à magia e à ciência. Durante as filmagens, acontecimentos reais somaram-se ao improviso e ao planejado. Sobre 30 horas de película que registraram tudo isto, Glauber aplicou um estilo de montagem que aprofunda a técnica *nuclear* por ele próprio desenvolvida no curta-metragem premiado *Di Cavalcanti.*

A história desta produção ambiciosa em termos de arte e cinema começou de fato em setembro de 1977, quando Glauber associou-se ao Centro de Produção e Comunicação (CPC) e fez os primeiros contatos para a organização da equipe. Com um roteiro de 400 páginas, compreendendo de 150 a 160 seqüências, os custos foram calculados a princípio em Cr$ 7 milhões. Uma das primeiras tarefas consistiu em reduzir o número de locações, que implicariam o deslocamento do pessoal e equipamento para os mais distintos pontos do País e para o exterior. Escolheram-se lugares-substitutos próximos do Rio e estudou-se a possibilidade de criação de cenários.

No início de outubro de 1977, foram firmados os contratos com o CPC para a administração de produção e cessão do uso de pessoa jurídica, e com a *Filmes 3,* para a utilização de equipamento — basicamente uma Arriflex BL adaptada para som direto



e equipada com lente *cinemascope*. Glauber e Roberto Pires, um dos fotógrafos do filme, viajaram para a Bahia e lá escolheram alguns locais de filmagem. Por todo o mês de dezembro, *A Idade da Terra* mobilizou, em Salvador, uma equipe de atores que incluía, do Rio, Jece Valadão, Norma Bengell e Maurício do Valle. Muitas encenações foram feitas na rua, até mesmo durante festas e procissões religiosas; outras em prédios como o Museu de Arte Sacra da Bahia. O impacto das filmagens, acrescentando um elemento bizarro ao corriqueiro da vida urbana, desdobrou-se não apenas numa onda de curiosidade que envolveu toda Salvador, mas também em episódios de incompreensão e atrito. Obtiveram-se mais de sete horas de negativo, o que corresponde à quantidade média usual para a realização de um filme de longa metragem no Brasil. Um dos determinantes desta abundância (relativa aos padrões brasileiros) de material foi o critério, adotado não só no âmbito da direção, mas também na interpretação e cenografia, de incluir o improviso no trabalho de criação: embora houvesse um roteiro, as cenas, na verdade, foram construídas na hora.

Glauber convidou, em Salvador, o artista plástico e poeta Rogério Duarte para ser o diretor musical. Criação e execução correram ao mesmo tempo que a filmagem: instrumentistas de flauta, violão e atabaque tocavam enquanto Glauber comandava a cena. Algo similar ocorreu com o vestuário e a cenografia. Dadas as instruções do diretor do filme, o figurinista trabalhava ora com modelos especialmente criados, ora aproveitando o que existia nos armários dos grupos de teatro de Salvador. Aos atores (Norma, Jece, Maurício e os baianos Mário Gusmão, Clyde Morgan, Carlos Petrovitch, entre outros), Glauber descrevia uma determinada situação e pedia que empregassem dramaticamente seus próprios recursos e expressões espontâneas. Muitas vezes, isto se passou sobre o fundo de

acontecimentos reais, como a procissão do Senhor dos Navegantes, que ocorre anualmente na Bahia justo na época em que o filme estava sendo rodado.

Mas não apenas os participantes de festas religiosas aparecem em *A Idade da Terra*, em suas seqüências baianas. Também os operários de Arembepe, o povo das ruas, com seus ruídos e suas músicas. Surgem paisagens: a imagem cartão-postal agrega-se à arquitetura desta visão peculiar da história do homem. No Museu de Arte Sacra, Norma Bengell — que interpreta um personagem misto de Rainha das Amazonas,

Maria Madalena e Cristo primitivo — é carregada por freiras que caminham em ritmo de balé. Em outra seqüência, filmada num teatro, efeitos de luz representam a passagem da noite para o dia, na época pré-histórica.

Os planos são longos e poucas vezes repetidos. Glauber evitou repeti-los, mesmo quando antecediam a uma tomada que teve que ser refeita. Neste caso, freqüentemente, ele não mandava cortar; em lugar disso, dava instruções aos atores no próprio momento da encenação, tal como fez no filme sobre Di Cavalcanti:

— Corta! Plano do ponto de vista do morto!

Das 30 horas de filme gasto nos três meses de filmagem, aproximadamente 30 rolos de 300 metros (uns dez minutos cada rolo) foram rodados em um só plano. O gravador Nagra com cristal de lapela foi empregado sempre que possível para o registro do som direto; microfones direcionais em grande número entraram em ação apenas quando o plano era aberto demais, o ator estava com o corpo nu ou vestia fantasias barulhentas. Nem sempre as condições ambientais eram adequadas para o registro sonoro: nos lugares ao ar livre, pessoas gritavam ou cochichavam; certos interiores davam muito eco (este foi um problema freqüente nos terreiros de candomblé). Somente em casos muito especiais, no entanto, Glauber pretendia recorrer à dublagem.

De Salvador, a equipe seguiu, em janeiro, para Brasília. Novos atores foram chamados: Antônio Pitanga, do Rio, juntou-se a intérpretes locais. Em uma seqüência, o jornalista Carlos Castello Branco comenta a vida política do Brasil a partir de 1964. Um grupo de teatro de Brasília recria passagens da Bíblia. As locações principais foram a Torre de Televisão, o Palácio dos Arcos (Itamarati), o Palácio do Planalto (área externa) e o Palácio da Alvorada (nos fundos, ao amanhecer). A estes cenários o diretor acrescentou outros, que escolhia de sopetão: mandava a equipe parar e, de improviso, filmava cenas importantes, envolvendo sempre, no máximo, dois atores, além dos figurantes sem diálogos. Só no Rio de Janeiro, numa terceira etapa dos trabalhos, Glauber passou a encenar com um número maior de atores e reduziu a margem de improviso. Tarcísio Meira pediu-lhe textos escritos que pudesse decorar previamente; muitas vezes ele os retirou dos jornais do dia, reproduzindo declarações de personalidades da vida pública.

Foi também no Rio, aonde a equipe chegou três dias antes do Carnaval, que os personagens assumiram seus conflitos mais radicais. Até então haviam participado, com destaque, Norma Bengell (Rainha das Amazonas, Maria Madalena, Cristo primitivo), Jece Valadão (outro *Krysto* primitivo, que descobre o mundo, na Idade da Pedra), Maurício do Valle (*Brahmz*, misto de divindade e agente do imperialismo); e Antônio Pitanga (o *Krysto* negro, guerreiro e político na África moderna). Em lugares históricos e tradicionais do Rio, aparecem os personagens da *Revolução* que, sempre de

vermelho, é vivida pela atriz Ana Maria Magalhães. Um terceiro *Krysto* propõe uma visão a partir do Terceiro Mundo: é um revolucionário que luta contra *Brahmz*, seu pai, representado por Geraldo D'El Rey.

Entre outras características, um colar de dentes identifica, no filme, as diferentes personificações do Cristo. Tarcísio Meira faz um político que a *Revolução* tenta conquistar para a luta contra *Brahmz*: conservador por tradição, ele hesita a princípio, mas aos poucos percebe que esta luta representa a única forma de sobrevivência que lhe resta. Tais conflitos, que estabelecem uma relação afetivo-política entre os personagens, desenrolam-se em pleno Carnaval, na Cinelândia, na Biblioteca Nacional, no Pão de Açúcar, em Copacabana, no Leme, no Maracanã e no Morro dos Prazeres, bairro de Santa Teresa.

No Rio rodaram-se dez horas de filme, duas delas no desfile das escolas de samba, em cinco horas de trabalho. Carrinho e tripé tiveram pouco emprego: o predomínio absoluto é da câmara na mão, deslocando-se com extrema mobilidade do plano geral para o detalhe. Glauber utilizou também muito o que ele chama de *câmara barroca*, plano que entorta a posição do personagem ou do objeto filmado.

A equipe de produção desfez-se no final de fevereiro e começou então a tarefa de editar o filme, com o auxílio de três (mais tarde, dois) montadores. Para Glauber, era hora de aprofundar seu estilo *nuclear* de montagem, sob a inspiração de alguns documentários de Humberto Mauro, especialmente *Azulão*, sobre o poema-canção de Orestes Barbosa: neste filme, cada palavra é transformada em imagem, dando-se ao som o peso concreto de uma equivalência visual. Organizar objetivamente o longo copião ou incorporar à montagem o ato espontâneo e improvisado de filmar? Esta a questão derradeira que o diretor de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* colocava na investigação de soluções para o acabamento de sua *A Idade da Terra*.

(Sérvulo Siqueira)

Direção, Argumento e *Roteiro:* Glauber Rocha. *Fotografia*: Roberto Pires e Pedro de Moraes. *Câmara*: John Howard Szerman. *Cenografia* e *Figurino*: Paula Moscovici. *Som direto*: Sylvia Alencar. *Diretor de Produção*: Walter Schilke. *Música*: Rogério Duarte. *Montagem*: Carlos Cox, Raul e Ricardo Miranda. *Produtor Executivo*: Carlos A. Diniz. *Elenco*: Tarcísio Meira, Jece Valadão, Norma Bengell, Antônio Pitanga, Ana Maria Magalhães, Geraldo D'El Rey, (Danuza Leão, Maurício do Valle, Mário Gusmão, Clyde Morgan, Carlos Petrovitch, Rogério Duarte. *Produção*: Centro de Produção e Comunicação, Filmes 3, Glauber Rocha Comunicações Artísticas e Embrafilme. Brasil, 1978/79.

OS MUCKER

Quando Jorge Bodanzky e Wolf Gauer idealizaram *Os Mucker*, a seita norte-americana do Templo do Povo não freqüentava o noticiário dos jornais; o suicídio coletivo de seus fiéis na Guiana não era sequer previsível. Vendo a questão de outro aspecto, o Vale do Rio dos Sinos, atualmente uma das regiões mais prósperas do Rio Grande do Sul, em nada se assemelha ao sertão de Canudos, onde Antônio Conselheiro comandou a resistência de uma comunidade de jagunços até o extermínio, no final do século passado.

No entanto, o fato histórico em que se baseia *Os Mucker* relaciona-se de um modo inquietante com esses dois outros episódios. Um grupo social de descendentes de alemães, sob a orientação messiânica de uma camponesa, Jacobina Mentz, desenvolveu um modelo social auto-suficiente, contra o qual se mobilizaram tropas regulares e voluntários para uma operação de extermínio.

Um dos aspectos interessantes da história de *Os Mucker* é que ela denuncia a fragilidade das explicações ensaiadas para os movimentos de forma religiosa e conteúdo social discrepante: sua ocorrência em épocas diferentes sugere a ressurgência de um padrão de comportamento social capaz de se atualizar sob diversas condições; o deslocamento geográfico destrói a argumentação de base naturalista e étnica com