

# A IDADE DA TERRA

## UM FILME EM QUESTÃO:

Para mim, falar de *A Idade da Terra*, atualmente, só pode ser falar da minha vivência com o filme após tê-lo visto apenas uma vez. Entrei numa espécie de processo de fascinação que não se interrompeu com o fim da projeção (do filme incompleto no *Cinema Belas Artes*, pois não havia a longa ponta preta com que dizem que se encerra). As imagens se integraram aos meus sonhos e de manhã acordei com os olhos cheios de luz, como que banhado pela luz do filme. Soube então que o filme me atingira profundamente e que foi a sua luz que me atingiu. Não tenho visão racional do filme. Acho necessário dizê-lo, pois nem só de mensagens e raciocínios vive o homem.

Sobre os atores, e nos grandes e longos planos abertos de Glauber, incidem em geral duas fontes de luz diferentes. O panorama — o mar, o planalto, a cidade — é iluminado pela luz solar que cai de cima, enquanto os atores, próximos à câmera, recebem (pelo menos imagino que o processo tenha sido esse) luz de rebatedores (espécie de espelhos que refletem a luz

solar) colocados à sua frente, perto do chão. A luz que ilumina mais fortemente os atores vem, portanto, de baixo para cima. Os rebatedores se movem, os atores ficam iluminados por uma luz móvel, enquanto a luz solar que vem de cima é estável, ou, pelo menos, seu movimento não é perceptível na duração do plano. Com exceção do primeiro plano do filme, que anuncia o tema da luz: o sol ascende e o deslocamento da luz solar transforma a paisagem. Essa iluminação cria uma rutura na perspectiva, como se atores e fundo — embora os vejamos na mesma imagem — pertencessem a espaços diferentes. Isto é que me fascinou. Por enquanto, o filme, para mim, é isto.

A imagem cinematográfica é tradicionalmente uma imagem em perspectiva, ligada aos modos de representação do Renascimento. Este espaço em perspectiva, hoje, não nos exprime mais, não é mais o nosso espaço, e as artes plásticas, desde o século XIX, empreenderam a tarefa de destruí-lo e



construir outros. Neste ponto, o cinema nunca conseguiu acompanhar nem as artes plásticas, nem o teatro. Após o impressionismo, os cubismos etc., ainda se festejava a perspectiva no cinema, por exemplo, certos planos de *Cidadão Kane*, em que ações se escalonavam sobre o eixo de perspectiva. Por outro lado, o cinema era considerado como a mais moderna das artes e, de fato, gerava um novo espaço. O que conseguia pela montagem: dentro de um mesmo espaço de filmagem, de uma mesma situação, a câmera tomava posições diferentes e fragmentava o espaço. As imagens mostravam sucessivamente pedaços de espaço filmados de ângulos diferentes. Mas cada imagem, em si, respeitava o código da perspectiva, que parece pesar sobre o cinema como uma fatalidade, devido aos mecanismos fotográficos. Cineastas trabalharam sobre isto, usando, por exemplo, lentes que deformavam a perspectiva, o que nunca “pegou” muito, pois feria a “vocalização realista” do cinema. Ou então fazendo atuar os atores diante de telões pintados, como Syberberg (*Ludwig II, Réquiem para um rei virgem*). Ou justapondo espaços heterogêneos, como Straub em *Othon*, em que a tragédia clássica se desenvolve tendo ao fundo uma Roma moderna. Ou Brakhage, cujas imagens ficam tão pouco tempo na tela que não dá para apreender o espaço, e ficamos apenas com uma intensa sensação luminosa. Glauber cria um novo efeito com este sistema de iluminação, que rompe a perspectiva dentro da imagem. As artes plásticas foram muito além disso; diante delas, desse ponto-de-vista, o cinema parece estar engatinhando, mas, no cinema, este trabalho sobre o espaço é rico e fascinante.

Além de trabalhar sobre o espaço cinematográfico, Glauber trabalha sobre a luz e, pelo que se leu em entrevistas, sobre a luz tropical. Ele retoma, assim, um velho tema das discussões cinematográficas no Brasil, que, embora nunca se tenha tornado muito público, existe desde os tempos do filme mudo. Luis de Barros achava, por exemplo, que os fotógrafos europeus não conseguiam captar a luz brasileira por estarem acostumados a outros registros luminosos. Benedito J. Duarte, embora reconhecesse a competência artesanal do fotógrafo de *O Cangaceiro*, lastimava que a fotografia não fosse mais crua, menos matizada, menos filtrada, com pretos e brancos mais acentuados. Nos anos 60, *Vidas Secas* e *Deus e o Diabo na Terra do Sol* também procuraram uma luz que expressasse as paisagens nordestinas: uma luz branca, um branco duro que queima, que chapa. Em *Deus e o Diabo*, o fotógrafo teve que lutar contra o laboratório para que não aparecessem nuvens no céu e ficasse um branco chapado.

A luz de *A Idade da Terra* não é um branco chapado, é uma nova luz. Os fundos ficam como que embaçados numa espécie de névoa, tonalidades suaves e quentes — o que dizem ser característico das paisagens tropicais, cujos horizontes nunca são nítidos. As figuras têm freqüentemente cores fortes, quase metálicas, os rebatedores acentuam o amarelo dos cabelos de Danuza Leão, o preto de Tarcísio Meira. Essa iluminação lembra certos quadros de Glauco Rodrigues: não há relação de perspectiva entre fundo e figura; os fundos são enevoados, as figuras em primeiro plano têm definição e não raro são iluminadas de baixo para cima. Os jogos de cores quentes e frias não ocorrem somente dentro do plano. Podem-se dar entre eles também. Por exemplo, todo o início do filme é em cores quentes, e é um choque quando entra o carnaval com seu azul, branco e prateado, cortado por planos rápidos que jogam o vermelho metálico de ou cortejo carnavalesco.

Os rebatedores móveis, como que uma ribalta cinematográfica, criam o espaço artificial, teatralizado, onde se movem as alegorias, sobre o fundo “natural” das cidades, do mar, dos descampados. Mas, nessa primeira projeção, o filme não me fez deter sobre as alegorias. Um pouco porque ando desconfiado dessas alegorias globalizantes e heróicas que sintetizariam a “civilização brasileira” ou os “países subdesenvolvidos”, contrapartida de uma visão burlesca da história do Brasil, tal como Asdrubal Trouxe o Trombone mais uma vez a apresentou em *Aquela Coisa Toda*. O enaltecimento retórico e a derrisão farsesca são complementares. Das alegorias, o que retive foi a força plástica com que Glauber as constrói. O Teatro Nacional de Brasília transformado em túmulo piramidal e os tiques nervosos de Tarcísio Meira se impuseram a mim independentemente das significações de que podem, eventualmente, serem portadores. Ou seja, impuseram-se como imagens de sonho, e não como signos a decifrar, a remontar as intenções do autor. Numa segunda visão, a minha relação com o filme poderá ser totalmente diferente. Se não tivesse vontade de me deter nas alegorias foi sobretudo porque estava apaixonado pela luz do filme e seu espaço. Esse domínio absoluto do espaço e da luz talvez seja uma concepção da história. Disse que os rebatedores criam um espaço onde: não é exato. O espaço do filme não é um espaço onde coisas, quaisquer que sejam, aconteçam. O espaço não é o suporte da ação, o seu recipiente. O espaço e a luz são os personagens principais, são o tema do filme. A eles a ação está subordinada. Pelo menos, assim vejo atualmente. E esse espaço absorve o tempo. Não há desenrolar em *A Idade da Terra*. As alegorias são essências. Há o tempo da projeção. Mas o tempo histórico está coagulado. Por isso, pode-se passar à vontade de uma figura alegórica à outra, e voltar à anterior, nada precede ou sucede nada. As essências são eternas e imóveis, são dadas de uma vez. Tanto faz a infinita repetição das mesmas frases por Tarcísio Meira (podia repetir mais ou repetir menos), porque o tempo parou, sobrou o espaço. O fato de, emocionalmente, não simpatizar nem um pouco com a coagulação do tempo, não me impede de reafirmar meu fascínio pelo espaço do filme.

E daí? Que importam essa luz e esses rebatedores? Fizem-me essas perguntas. Só posso responder: não sei. Não sei e assumo. A vivência do espaço, os espaços que grupos sociais criam para viver, os espaços que seu imaginário produz são traços culturais fundamentais. O espaço é uma expressão do consciente e do inconsciente, uma expressão do social e do subjetivo diretamente ligados ao modo como uma sociedade apreende e constrói a sua história. As transformações do espaço, imaginário ou não, questionam a nossa posição na sociedade e na história e, freqüentemente, atecedem a consciência e a verbalização de nossas transformações. Por isso, uma obra que trabalha sobre o espaço mergulha no escuro, assume o risco de repetir o já sabido, o já vivenciado. E *A Idade da Terra* tem muitas raízes: o trabalho sobre a perspectiva e a luz no cinema moderno, a teatralização do espaço, já explorada pelo cinema brasileiro dos anos 60, em particular *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*; e raízes nas artes plásticas, cujas pesquisas foram muito além do que o cinema está fazendo atualmente. Assume também o risco de nos fazer viver e vislumbrar algo que não sabemos ainda o que é. Glauber assumiu este risco. Eu, como espectador, assumo o risco de me deixar fascinar por este espaço que desconhecia no cinema e que não sei aonde está-me levando. Este risco só pode ser vivido na alegria e na angústia simultaneamente.

Aí me pergunto até onde *A Idade da Terra* assume esse risco. Na vivência que tenho do filme e que tento explicar, *A Idade da Terra* me leva para o desconhecido, já que não me “liguei” muito nas alegorias (do poder, do índio, do guerrilheiro, as referências religiosas etc.), pois me mobilizavam menos que o espaço e a luz que vivenciava, os quais não podiam ser revestidos de nenhuma significação precisa. O filme me parece acuado entre dois discursos: um, cujo campo de significações, à deriva não é delimitado, e com o qual me relaciono pela fascinação; outro, cujos conceitos (cristianismo, capitalismo, socialismo etc.) são mais ou menos delimitados, e pretendem me convencer. Na minha experiência, este segundo discurso não me abre para nada — a não ser para reflexões do tipo: Glauber pensa assim; ou: quanta mudança desde *Terra em Transe*, onde a igreja era tratada de modo negativo; a maioria dos filmes do Cinema Novo da primeira metade da década de 60 via de modo negativo tanto a religião dominante, catolicismo, como as dominadas, candomblé, umbanda, enquanto filmes da década de 70 revitalizam estas religiões num sentido popular; qual a influência da viagem do Papa sobre o discurso de Glauber? Essas podem ser reflexões interessantes, mas não saem de um âmbito que conheço bem. O que sinto é que este segundo discurso limita, breca, diminui a potencialidade do primeiro. Me per-

gunto se Glauber não sentiu um grande medo diante desse objeto desconhecido que ele estava criando, cujas significações não se definiam, porque ele mesmo não as podia segurar, ou delimitar. Se, de repente, diante do medo, resolveu amarrar o filme, para que este não se soltasse indefinidamente ao saber verbal — dominado por conceitos já armazenados — mesmo que fosse para propor uma reorganização do que ele julga ser a nossa maneira de compreender o mundo e a política de hoje, mesmo que a fala que sua própria voz taca em cima do filme tenha as entonações de um discurso profético, de um discurso de revelação da verdade. Não há contradição entre a grandiloquência com que são tratadas as alegorias e essa oratória da revelação, só que esta se fecha sobre uma mensagem.

A poesia e a política são demais para um homem só, dizia, mais ou menos, Sara (Glaube Rocha) para Paulo Martins (Jardel Filho) em *Terra em Transe*. Essa contradição que Paulo vivenciava, encarnada por Glauber num personagem *exterior* a ele (por mais que sobre ele se projetasse) me parece estar dilacerando *A Idade da Terra*: a possibilidade arriscada de abrir, ou não, novos campos de percepção ainda não conscientizados; a necessidade mais segura de convencer, orientar comportamentos, anunciar um futuro político, de mandar um recado.

## JEAN-CLAUDE BERNARDET

# A COERÊNCIA DE UM GLAUBER ROCHA POETA

As séries de asneiras ditas, faladas e comentadas a propósito de *A Idade da Terra*, de Glauber Rocha, produzem uma revolta imensa em quem ama o cinema. Não podendo apagar o talento e a genialidade do autor demonstrados em filmes anteriores, em teses defendidas na Sorbonne (mesa presidida por Roland Barthes), nos vários prêmios internacionais conquistados e nas inúmeras retrospectivas de sua obra em todas as partes do mundo, os responsáveis por essas asneiras acusam Glauber de incoerente e louco — “Glauber pirou”.

Isso apenas demonstra, além da má fé, a total ignorância que os intelectuais brasileiros, mal disfarçando uma inveja latente, têm do cinema como arte, do cinema brasileiro, e, principalmente, da realidade sócio-cultural que está nas ruas. Basta sair de casa, ou ler os jornais com atenção, para perceber que esses intelectuais e críticos estão inteiramente “por fora”, ou então ficaram completamente cegos, por não acompanharem, ou não poderem acompanhar, em virtude de sua cegueira de bons colonizados, o desenvolvimento do Cinema Novo, dos filmes do próprio Glauber, de seus artigos, suas entrevistas, sua participação na televisão, e também do que de melhor existe no cinema internacional, onde a influência desse mesmo Cinema Novo é fundamental.

Sabiam que o poeta Murilo Mendes, em 1965, durante a Mostra Internacional de Cinema e Literatura do Terceiro Mundo, em Genova, disse que o Cinema Novo brasileiro é mais importante que o movimento modernista da Semana de Arte Moderna de 1922? Pois nós e milhares de críticos e intelectuais do mundo inteiro ouvimos. E o movimento do Cinema Novo, apesar de cantado em mil réquiens, morto e ressuscitado tantas vezes, nunca esteve tão vivo quanto em *A Idade da Terra*.

Logo, é preciso seguir com muita atenção o barato audiovisual apresentado por Glauber, que segue os princípios básicos do Cinema Novo. Ou seja, ao lado da invenção criativa da linguagem cinematográfica — não pelo simples prazer de criar, mas de criar comunicando — a realidade sócio-cultural e econômica do país; fazer história.

É claro que não se trata de privilégio do cinema brasileiro querer ser o único a retratar essa realidade e fazer história; mas é premissa do movimento, e seus autores e participantes nunca guardaram segredo disso.

O estilo de Glauber Rocha em *A Idade da Terra* é radical, pois ignora conscientemente as tentativas que o cinema brasileiro realizou nos anos setenta visando à conquista do nosso mercado, sempre na mão dos estrangeiros. Glauber segue o caminho de seus filmes, e o que falta ao espectador para a comunicação com a estrutura barroca do filme ele o repete, inventando o monólogo repetitivo, o diálogo de repetição, mudando apenas a inflexão dos atores/personagens — espécie de metralhadoras verbais — como na antológica seqüência do bar *Amarelinho*, tendo ao fundo a águia do Teatro Municipal (o mesmo espaço que serviu de palco para as seqüências de Paulo Autran e Jardel Filho em *Terra em Transe*).

Em *A Idade da Terra*, Tarcísio Meira, herdeiro revolucionário de um dos cavaleiros do Apocalipse, diz para Danusa Leão que usará da violência se for preciso. A repetição do diálogo mudando apenas o ângulo da câmera ou a inflexão é comovente e genial. Síntese de todos os discursos dos presidentes-generais que tomaram o poder a partir de 1964. Não se trata, no entanto, de uma contestação aos militares, mas de uma mostra, sem preconceito, da atuação dos militares revolucionários desde então.