

# EVANGELHO, TERCEIRO MUNDO E AS IRRADIAÇÕES DO PLANALTO

## A IDADE DA TERRA

Direção e roteiro  
*Glauber Rocha*

Fotografia  
*Pedro de Moraes*  
*Roberto Pires*

Cenografia  
*Paula Gaetan*  
*Raul de Souza*

Montagem  
*Raul Soares*  
*Carlos Cox*  
*Ricardo Miranda*

Direção musical  
*Rogério Duarte*

Elenco  
*Jece Valadão*  
*Maurício do Valle*  
*Antonio Pitanga*  
*Ana Maria Magalhães*  
*Norma Bengell*  
*Tarcísio Meira*  
*Danuza Leão*  
*Geraldo del Rey*  
*Carlos Petrovich*  
*Mário Gusmão*  
*Carlos Castelo Branco*

Cor, 35 mm em Cinemascope  
1980



*Jece Valadão e os peões da pirâmide.*

### a) a recusa da simetria, o filme sem moldura.

O curioso em relação a começo e fim de *A Idade da Terra* não é tanto o dado mais ostensivo da ausência absoluta de letreiros. É a maneira como a montagem recusa uma possível simetria de começo e fim que, se realizada, estaria fornecendo uma baliza, um par de equilíbrio capaz de emoldurar o filme, delimitando com maior ênfase uma direção privilegiada de interpretação das imagens e sons que definem o seu corpo. O plano inicial, longo, é bastante marcado em sua condição de primeira peça de um jogo simbólico. O elemento visível é emblemático — o Palácio da Alvorada. A luz do Sol invade o plano à medida que olhamos indefinidamente o monumento síntese do Planalto Central, e esta alvorada “literal” que acompanhamos na sua duração vem sublinhar, duplicar, recuperar o percurso simbólico de nomeação do Edifício isolado na paisagem. A trilha sonora combina diferentes universos musicais, ritmos com diferentes origens, de modo a indiciar a síntese de culturas inerente ao processo formativo da nação representada visualmente pela sede do Poder. Empostado, este começo. Convencional até em seu ar de grande abertura, exceto pela ausência dos letreiros que poderiam estar ali num dos cantos do céu. Diferente, porém cheio de parentesco com as inúmeras alvoradas em cinemascope a nós oferecidas pelo *western* ou filmes de outros gêneros.

Na outra extremidade do jogo, perto do fim, há um momento estratégico onde muitos aspectos desta abertura ga-

nam ressonância. Chegamos à imagem que poderia selar a simetria, encerrando o discurso. O próprio autor, de viva voz, terminara o sermão do Planalto, com a figura de Cristo em primeiro plano e a Capital ao fundo. O sermão, inicialmente hesitante, depois arrebatado em suas associações, explicitara certas intenções, inspirações, analogias, perplexidades e certezas do realizador, cujo impulso de catequese talvez tenha julgado que a mensagem era séria demais para ficar a cargo dos signos que constituem a sua obra. A nova Igreja Romana ressuscita Cristo Guerreiro no Terceiro Mundo. Um Cristo Guerreiro multiplicado porque espírito presente em todas as religiões, princípio de vida em sua vitória sobre a morte, síntese da ideologia do amor. Entre o passado desmemoriado e o fim dos tempos, nos resta o “desespero lisérgico” ou a salvação. Ou Deus ou Nada. O presente é a pirâmide, geometria dramática dos povos, com o Terceiro Mundo na base e os países desenvolvidos no topo (capitalistas ou socialistas). O Cristianismo é a via religiosa de superação. Um cristianismo sincrético, popular, renovado pela ruptura com os ricos e revitalizado pelo abandono do ascetismo e da mortificação da carne graças ao tempero dionisíaco da cultura africana. Brasília é o Eldorado, símbolo de uma vocação nacional de renovação, nascimento de uma nova era. Luz do Terceiro Mundo, visão do Paraíso, esperança de revolução total, pelo amor. Ante-visão do “reinado do povo”.

No momento em que ocorre, a fala direta, superposta à imagem de Cristo em Brasília, afigura-se como um recado final que encontraria na seqüência da festa popular afro-católica em Salvador uma ilustração e um arremate. O tom desta seqüência da Bahia confirma a expectativa. As imagens da procissão de rua, onde a multidão se move carregando a imagem da Santa, definem um clima de coesão na fé, algo em perfeita sintonia com as palavras de Jece Valadão em sua reiterada mensagem de paz, representação de Cristo na multidão. A organização da seqüência está longe do estilo cinema-direto, da câmera ágil, do gravador atento, da multiplicação de acidentes, tudo enfim que acentua o aqui-agora, a configuração empírica imediata do acontecimento. Ao contrário, busca-se uma certa elevação cerimonial, de suspensão do fluxo normal do tempo. A imagem se dispõe em grandes blocos. Planos gerais. Densamente povoados. O movimento dentro do quadro é lento. A série de planos sugere uma expansão que a música sinfônica, ao afastar o som local, vem projetar para outra dimensão. Esta composição não deixa de lembrar a monumentalidade de evocações bíblicas próprias a Hollywood, mas seu efeito maior é criar uma reverberação simbólica específica, dentro dos parâmetros do sermão. Tal montagem e tal mediação sonora imprimem um tom solene ao momento, consagrando o evento como promessa de um destino para este povo dentro da ordem universal. Nestas imagens, imprime-se o olhar do profeta, de uma subjetividade que intui o sentido maior prefigurado no espetáculo diante dos olhos. O último destes longos planos compõe uma incidência em contra-luz onde povo coeso e ícone assumem certo brilho que nos lembra as figurações de Tintoretto, e a carga simbólica se acentua quando a abertura deliberada do diafragma provoca uma invasão de luz que dissolve as figuras visíveis e transforma a tela em claridade pura.

Frente ao plano-emblema do início do filme, esta imagem trabalhada cria a sensação de acabamento, de fechamento do jogo simbólico, onde começo e fim estariam atados pelo tom, pela reiteração de procedimentos e pela aproximação semântica daí decorrente (Brasília-Meca, revelação da “boa nova” para os povos do Terceiro Mundo, destino maior prefigurado na prática religiosa sincrética dos oprimidos). No entanto, o discurso se reabre e voltamos ao Rio de Janeiro para acompanhar mais um lance do psicodrama das figuras do Poder multinacional. Brahm se despede num Maracanã vazio e seu filho, guerrilheiro *punk*, convida o povo a “tomar o seu lugar”, num gesto onde parece estar delegando (devolvendo) ao seu legítimo agente a tarefa a que se tinha proposto no isolamento, numa incursão destinada ao fracasso — representaria ele aqui os “herdeiros” da classe dominante que, impotentes diante do inimigo-pai e face ao malogro da sua revolução se limitariam a acusar o imperialismo, tal como o faz Geraldo Del Rey de arma na mão?

Especulações à parte, a manutenção dessas cenas em torno de Brahm, numa *mise-en-scène* que não é propriamente brilhante, “descontraem”, retiram solenidade à representação, descendo o nível e evitando a simetria de começo e fim “elevados”. A volta à festa de Salvador, após o grotesco de aeroporto

e escadaria do Maracanã, se dá num outro tom. A seqüência que é realmente a final vem para reafirmar o evangelho, mas a presença do portador da “boa nova” se faz sem cerimônia. Esta opção de informalidade confirma o estilo de representação encontrado em muitas seqüências de *A Idade da Terra*, reforça a sensação de descentramento que a própria passagem de uma seqüência a outra produz ao longo do filme. Há um efeito de sem-fim que evita o emolduramento/acabamento dentro da alternativa aqui referida. Insinua-se um certo jeito de “*work in progress*”, de ensaio, de experiência ainda não aprisionada numa formulação de contornos nítidos (como a própria fala do autor no sermão do planalto), elementos já sugeridos na coleção de fragmentos que constitui o miolo do filme. O jogo de encaixe entre as cenas filmadas em Salvador, Rio de Janeiro e Brasília se dá fora de preocupações com o encadear de acontecimentos. Tal como o conjunto não faz questão de se estruturar segundo o esquema clássico começo-meio-fim, as diferentes cenas trazem esta marca de não perfeição. Os limites borrados, os acidentes, as improvisações, são todos aspectos de um movimento geral do filme em direção ao efeito ostensivo de uma *mise-en-scène* moderna. O filme é até exibicionista neste particular. Há uma elaboração excessiva que procura a aparência do não-elaborado, uma lapidação que produz o efeito de não acabamento.

Dado essencial a anotar: tal como outras seqüências, o fim “informal” escolhido não constitui uma fonte de proposta que desautoriza o sugerido pelo lado cerimonial de *A Idade da Terra*. Reafirma em outro tom, confirma a direção da leitura; não introduz uma dialética, apenas uma reiteração do mesmo em diferentes tonalidades.

#### b) Colagem e mistura de gêneros.

Se não temos a continuidade no desenvolvimento de uma estória, se não temos a integridade fictícia da cena, em substituição tampouco encontramos algo que caminhe na direção do modelo musical, opção tão decantada nos anos 20, pela primeira vanguarda européia. É usual o apelo às comparações com a música quando da ausência do referencial “literário”, mas tal apelo no caso deste filme não é a melhor saída. *A Idade da Terra* está longe do ideal de poesia visual anti-retórica, da preferência pela continuidade, homogeneidade e limpeza de estilo próprios aos adeptos do cinema puro. Seu movimento é contrário: violência total face à regra de separação de gêneros; exercício limitado do direito à palavra, descontinuidade no encaixe das diferentes formas de representação. Resulta um todo francamente heterogêneo. Seus fragmentos se justapõem numa colagem de registros documentais, encenações “elevadas” de ritos que marcam a renovação religiosa, encenações grotescas da decadência imperial, lances coreográficos, entrevistas, improvisações, discurso direto do autor, explicitações do trabalho de filmagem e incorporação de seus acidentes.

Esta colagem desafia o espectador a encontrar um motivo para o salto brusco de um segmento a outro. A cada passo nos perguntamos se tal ligação faz sentido — e que sentido — principalmente no início, onde é preciso se adaptar às regras impostas pelo filme. Aos poucos, determinadas pistas orientam nossa percepção. As insistências evangélicas, articuladas à uma uniformidade das intrigas palacianas com esquemas reconhecíveis, acabam por constituir uma baliza até redundante para a leitura. A partir de certo ponto, familiarizados com as regras do jogo, podemos recusá-lo ou aceitá-lo, mas de modo algum acusar uma ausência de lógica.

Com a obra inteira fornecendo a perspectiva, a visão em retrospecto permite apontar um sentido geral para o conjunto (já aqui esboçado) e a análise do movimento interno de suas partes permite avaliar sua contribuição específica. Podemos identificar, por exemplo, um bloco inicial composto em círculo que traz uma articulação sugestiva dos vários pólos da representação, numa justaposição que os relaciona mantendo-os se-



parados como será regra no filme: temos o recuo mais radical ao "início dos tempos" e o mergulho mais incisivo na consideração particular de fatos políticos do Brasil de hoje. Define-se a escala milenar da reflexão proposta e, em flagrante contraste, lança-se mão de uma conversa relativamente longa com um analista da conjuntura política.

O movimento deste bloco começa com a imagem da Sede do Poder e termina com a fala onde se comenta, de modo genérico, certos aspectos deste Poder. Nos dois extremos, portanto, Brasília — nó que ata, ao longo do filme, a evocação dos mitos e as projeções proféticas. No caminho de vai-e-vem, a atualização ritual de universos simbólicos propostos como raiz múltipla da cultura nacional. Após a primeira imagem do Palácio (e do som que já é recapitulação cultural), o globo de cristal gira e irrompe um primeiro plano de Brahms travestido — máscara de Tanatos — que anuncia sua missão: destruir o planeta. A esta proclamação nervosa, contrapõe-se a evocação do Paraíso, a perplexidade mansa de um Adão às voltas com a multiplicidade do ser e a Queda. Evoluímos para uma *mise-en-scène* de laboratório, onde música e expressão corporal procuram o rito que recapitula origens numa mescla de figurações bíblicas, alusões ameríndias, sons africanos. Uma quase antropologia que "está no ar" e sustenta um certo imaginário nacional. Destes ritos, o corte seco faz explodir o desfile de Escola de Samba, reiteração mais viva do espírito dionísíaco, expressão síntese do presente. Saltamos das origens ao espetáculo emblema da pluri-cultura brasileira atual. Esta seqüência do carnaval condensa as metamorfoses de *A Idade da Terra*: de um registro em planos fixos, passamos a uma crescente intervenção da montagem, aliada à inserção de personagens-chave no espaço do desfile. Da relação mais direta com o fato-desfile, passamos a mergulhar nas relações simbólicas que interessa ao filme avançar. Retorna Brahms, todo de branco, encarnando o gringo presente na avenida; na sua vizinhança, ganha destaque a figura feminina *made in Brazil* (Ana Maria Magalhães). E a presença de Tarcísio Meira vem figurar o branco europeu, o descendente do primeiro colonizador, cuja presença no espaço do samba se caracteriza por um misto de observação tutelar e desconfiança, de sorriso paternal e contaminação reprimida, tensões que se expressam no rictus facial que acompanha o batuque. A aceleração da montagem tem seu clímax na rápida sucessão de *flashes* que cria uma atmosfera de delírio, onde cada elemento se atomiza para ser apenas uma peça de igual valor na representação do transe carnavalesco, espaço próprio de comunhão orgiástica. O delírio de *flashes* se dissolve e, na desaceleração, voltamos a Brasília. Um segundo plano do Palácio antecede o lance de reportagem (entrevista com o jornalista Castello Branco), cena que não deixa também de caminhar da "objetividade" ao estranhamento, aqui regado a *whisky*. O retrospecto de 64 e depois é didático na enumeração dos fatos na superfície do processo; alusivo no comentário, torna-se até evasivo ao se aproximar da conjuntura atual (a contra-revolução foi autoritária ao restaurar a ordem; o povo vai mal; porém, há dados positivos — política externa independente — e luz no fim do túnel).

Entre os dados desta entrevista e os lances coreográficos em sua vizinhança há um hiato flagrante, dado inicial de uma descontinuidade que se reitera depois porque essencial à economia interna do filme. Os rituais coletivos que constituem a "força viva" de cultura coexistem com a representação do jogo do Poder (reduzido à intriga palaciana), mas há sempre um hiato que os separa. A articulação mais complexa do sistema de dominação do presente permanece à sombra, *off-record* —,

não se tecem as mediações do jogo dominante/dominado. A esperança de transformação, depositada na energia popular, vai buscar um tipo específico de sustentação. Era necessário o recurso à representação que interpenetra o tempo remoto e o atual porque as aproximações em grande escala facilitam as analogias.

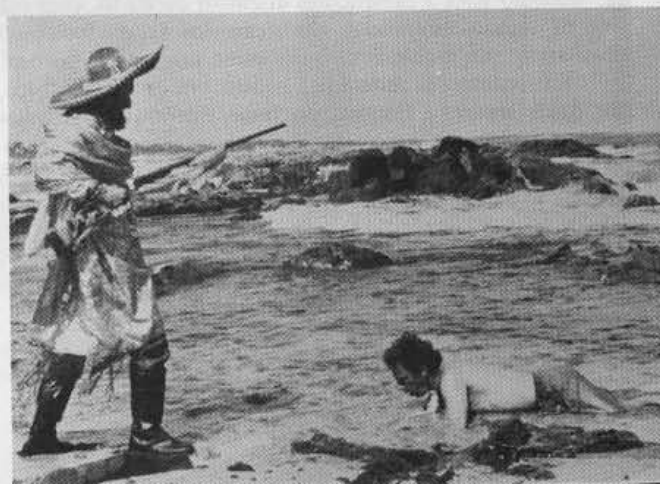
Percorrido o primeiro anel do jogo simbólico de *A Idade da Terra*, os movimentos conexos (e inacabados) que compõem o seu eixo narrativo se configuram mais claramente a partir da chegada de Brahms a Brasília. O estilo-colagem prevalece, há inserções, avanços e recuos, mas isto não abala o paralelismo entre linhas claras de desenvolvimento: o evangelho do Cristo Negro (Pitanga) em Brasília, a inserção no mundo do Cordeiro de Deus (Jece Valadão) em Salvador, o psicodrama da decadência de Brahms, ou de seu simulacro nacional (Tarcísio Meira), os debates das figuras femininas frente à dominação e a tutela.

Em suma, a fragmentação e a mistura de gêneros estão longe de compor o caos, o discurso irracional. A agitação na textura pode embaralhar, mas há um jogo simbólico coerente que orienta o desfile de imagem-som. *A Idade da Terra* não é um delírio de rédea solta; é montagem de um pensamento que delimita suas peças e sabe criar brechas, desajeitos, onde isto é conveniente para sua própria lógica.

### c) citar, repetir.

Traço secular da arte moderna, a mistura de gêneros e estilos, tornada moeda corrente no cinema pós-Godard, sofre uma radicalização em *A Idade da Terra*, que se aproxima da vertente *underground* em suas estratégias de destruição das convenções naturalistas. Se em alguns lances de câmera e montagem lembra Godard (pós-68), se na encenação da cena antiga no espaço urbano de hoje lembra Straub, nos momentos de maior agitação da câmera chega a lembrar Brakhage (U.S.A.) ou Mekas, ao tornar quase irreconhecível o objeto focalizado; ao estilizar o espaço em vez de integrá-lo pela montagem. E não faltam até empréstimos de Sganzerla (apesar das diatribes do autor contra o *udigrudi* nacional). No entanto, acima de tudo, Glauber lembra fragmentos de seus próprios filmes. Neste último traço do jogo com o próprio cinema, afirma-se mais decisivamente uma tendência à repetição, visível também em outros aspectos do filme.

As citações de si próprio têm sabor particular: a auto-referência exibe a inserção do filme atual no trajeto do cineasta e, se pode trazer um sopro da genialidade cristalizada nas obras-primas que conhecemos, ao mesmo tempo acaba por subtrair, a certos exercícios de estilo, a conotação adolescente que eles, isoladamente, poderiam carregar. Na inversão de sinais, qualquer deslize torna-se intolerável e se anuncia como caduquice, pólo oposto ao da promessa. A fúria de certa crítica, que se recusou a ver/ouvir, encontrou neste flanco a oportunidade para malhar. A cegueira desta crítica, no entanto, não significa que não haja problemas no desfile de repetições ou de ousadias próprio de *A Idade da Terra*.



Carlos Petrovich e Jece Valadão.

Salas vazias e alguns críticos indignados não eram difíceis de prever, considerando-se o mercado e a situação dos nossos periódicos. Afinal, a recusa para valer da limpeza da ficção industrial insere-se aqui no próprio terreno da super-produção (em termos locais, é lógico), numa aposta onde Glauber “joga pesado”. Transfere para o “cinemão”, de uma só vez, numa calculada *overdose*, padrões de comunicação e expressão que propõem ao espectador um outro tipo de fruição cinematográfica. E isto é bom. Se há algo a lamentar neste “jogo pesado”, é o fato de que nem sempre ele joga com as melhores cartas. Sinto, em particular, que há cartas marcadas demais em *A Idade da Terra*. Apesar da admiração pelo arsenal criativo mobilizado e apesar de minha preferência nítida por este “outro tipo de fruição”, ou talvez por causa disto, meu interesse por este filme não se desdobra em adesão.

Em se tratando de Glauber, não podiam faltar lances de mestre, antológicos até. Em particular, toda a seqüência do carnaval, as repetições de Tarcísio Meira, a magistral fusão quando da coreografia de Norma Bengell e moças vestidas de freiras em Salvador para citar as de que lembro. Emoções localizadas à parte, reajo diante da imagem como diante de um catálogo antigo ao qual foram acrescentados novos verbetes em ortografia moderna sem alterar substancialmente o universo semântico original.

Nas aberturas e fechamentos de diafragma, nas angulações e movimentos de câmera que impedem a visão centrada própria à tradição pictórica que vem de Renascença e se inscreve na lente cinematográfica, nas repetições criadas pela montagem que suspende o tempo ou pelo olhar paciente do plano-sequência, nas manipulações da luz que recortam e teatralizam o espaço pelo uso especial de rebatedores ou focos múltiplos em pleno exterior, o filme atira em todas as direções. Em seu passeio pelas “estratégias de agressão”, tende a mecanizar a utilização destes recursos, fazendo emergir um verdadeiro inventário do repertório deconstrutivo. Fosse outra a tonalidade e o propósito da encenação, tal inventário, na mecanização, seria pura ironia endereçada a estas estratégias. No entanto, elas estão lá para valer — podem eventualmente ser instrumento (não objeto) de uma ironia que tem outro endereço (caso das cenas de Tarcísio Meira, onde o alvo é o discurso da personagem). O senso de humor do filme se reduz a estas cenas com Tarcísio, à esperteza de Danusa Leão, onde é feliz, e à premeditada grossura de Maurício do Valle, onde é menos feliz e caricato (exceto quando Maurício — ator, vítima do acidente de filmagem).

No seu nível, que constitui o eixo fundamental de *A Idade da Terra*, as repetições evangélicas — deslocadas ou não — abrem espaço para a mesma postura inventariante; neste caso, de máximas, profecias, anátemas. A busca da “palavra de peso” muitas vezes produz uma atmosfera de redundância, sem humor, que reforça o lado obsessivo das operações deconstrutivas. Quando Pitanga sentencia (“bem aventurados os loucos por que eles chegarão à razão”), quando Jece Valadão filosofa (“só o real é eterno”), quando Geraldo del Rey acusa, quando Norma Bengell grita “liberdade” ou, em seguida, grita “miséria” olhando para a câmera, tais discursos de efeito, com sua pose de recado substancial, são elementos esvaziados como “mensagem” ou mecânicos demais como inteligência poética.

Em resumo, as reiterações constituem às vezes a força, mas quase sempre a fraqueza do filme. Força quando conseguem atingir a ironia, a repetição que é corrosiva enquanto paródia ao pomposo. Fraqueza quando repetição que se leva a sério, seja no nível das intenções proféticas mais amplas, seja no detalhe de frases de efeito.

Se os procedimentos específicos do cinema tenderiam a privilegiar a experiência sensorial de imagem/som, evitando o esquema conceitual simplificado, as citações de texto, as invectivas e as figurações que recuperam o anedotário reconhecível de grandes cenas do passado tendem a fazer dos fragmentos de cena algo que sustenta uma significação um tanto quanto óbvia. No conjunto, o discurso sobre o presente reduz o mundo visível a meia dúzia de sinais, de chaves de referência, que permitem um diagnóstico de nosso tempo ancorado na reiteração de clichês nem sempre criticados pelo filme. O repertório avançado de procedimentos específicos se vê inscrito num todo que lhe retira aquilo que constitui a sua maior força: a interrogação radical, a suspensão de sentido, a reflexão em bases realmente novas. O exercício de percepção se fecha a meio caminho e o sensorial se amarra a um sentido já nomeado. A deflagração mecânica do estilo ousado não lhe dá a consistência necessária para desautorizar a mensagem já esquematizada.

A matriz da repetição prevalece como dado de textura, elemento visível em muitos segmentos de *A Idade da Terra* e como dado estrutural, orientando a realização de seu programa básico.



Glauber Rocha, *Jece Valadão e populares*.

#### d) o esquema analógico

A transação com o espírito messiânico de inclinação popular, dado constante na obra de Glauber Rocha, assume em *A Idade da Terra* uma tônica religiosa definida, contrastando com as ambiguidades que tornam mais ricos seus filmes dos anos 60, notadamente *Deus e o Diabo*. De modo incisivo, a salvação é agora apresentada como processo intramundo onde simultaneamente devem se instaurar o reino de Deus na Terra e o “reinado do povo”. Muito genérico, o diagnóstico do presente se apega aos sinais de degenerescência das figuras do Mal (potências imperiais) e aos sinais de energia em expansão nas figuras do Bem (massas arregimentadas pela fé, pela resistência cultural, renovando as suas forças sob os escombros da opressão tecnológica). A representação imprime um tom de “crise de civilização” ao momento. E a transição Mundo Antigo — Mundo Cristão serve de matriz para pensar o presente.

Se, de *Barravento/Deus e o Diabo* a *Cabeças Cortadas*, há um movimento pelo qual a representação do declínio das classes dominantes ganham mais espaço frente à encenação de processos populares, agora a figuração grotesca da decadência do tirano é retomada em termos mais esquemáticos. A figura de Brahm e certas presenças mais ou menos evanescentes em sua vizinhança se põem definitivamente como personificações (figurações sensíveis) de conceitos abstratos, de forças ou princípios, à maneira do poema enciclopédico medieval: cada figura repete sempre o mesmo gesto e só é convocada para atualizar



de novo, repetir, o princípio, força, vício ou virtude que encarna. A personagem de Tarcísio Meira será sempre um discurso fechado, não uma ação; alarmista na consciência do apocalipse iminente, arrebatado na evocação das “conquistas” do povo sob sua tutela. Condenado à recusa reiterada do gesto (“mate Brahms”), representa o impasse das “elites tradicionais” do país neo-colonial. Norma Bengell será sempre um princípio ativo, condensação de vida que gera movimento, negação da “passividade feminina”, rebelde diante da tutela, inconformista. Danusa Leão e Ana Maria Magalhães, com mais e menos malícia duas faces da cortesã, encenam sempre a incitação, o convite, dentro dos limites da figura coadjuvante que não recusa o princípio mesmo da tutela.

Brahms será sempre obscuro, reunindo os atributos da decadência, da corrupção, do poder cínico — consciente da sua ilegitimidade e reduzido à evocação das glórias dos antepassados. Brahms é “instinto de morte”, princípio de destruição, a que se opõe a nova mensagem de esperança do Cristo multiplicado e imenso no coração do povo que é sede da beleza, do carisma, da festa, da coesão na fé, elementos que injetam um princípio de vida na cidade. Exceto o movimento dos ritos nos espaços abertos, o universo urbano na representação do filme é puro monumento, bloco de pedra, túmulo.

Como que traçada por Spengler, a “crise da civilização” figurada em *A Idade da Terra* propõe a tecnologia moderna, o pensamento burguês iluminista, o materialismo socialista, os imperialismos, como civilização pura, solo estéril, petrificado, por oposição à cultura viva (nascente), popular, capaz de pôr a coletividade em movimento e festa porque traz a energia do impulso religioso sem o qual não seria instaurada a nova era de vida humana criativa. Diante do presente, o esquema simbólico determinado pelas oposições Bem/Mal, Vida/Morte, Cultura/Civilização, superpostas, delimita o campo de modo a compor uma fisionomia a grandes pinceladas. Dadas as suas afinidades, não surpreende que a regra deste desenho seja a analogia, o passado moldando um presente que se inscreve num abismo de repetições já prefiguradas.

Dentro deste esquema, *A Idade da Terra* é um discurso sobre o carisma nacional. Recupera o mito do “país jovem/grande destino” e concentra no sincretismo religioso, na síntese cristalizada na cultura popular, o sinal da esperança. Enquanto celebração do carisma, a liturgia de imagem e som não privilegiada, nos objetos que focaliza, a sua inserção específica na trama da história recente, onde elementos como Brasília, por exemplo, cumpriram e tendo cumprido um papel definido na configuração do Poder atual na sua particularidade (que permanece *off-record*). O que importa em cada elemento é seu potencial enquanto cristalização de mito, que o filme vem para reunir e confirmar (lembramos a evocação de Getúlio Vargas, a visão de Brasília, da “mulher brasileira”, a menção ligeira, sem determinação do contexto, da “política externa independente”).

A escala milenar do diagnóstico e seu esquema analógico tornam irrelevantes o exame crítico das representações e a análise de certas particularidades da economia política e da estrutura de Poder nacional. O eixo da reflexão é outro. Sacrifícios e repressões à parte, o que legitima o exercício do Poder é o carisma. O plano mais alto da História, como Teodicéia, talvez garanta que os gestos de hoje, enquanto manifestação de uma tecnocracia militar de projetos próprios, correspondam a uma vocação nacional que faz de Brasília o epicentro das transformações em escala planetária (um neo-etnocentrismo?).

O cinema se afasta sadiamente de uma aplicação mecânica das categorias sociológicas ou da economia política. No entanto, para reencontrar o modelo fisionômico de grandes esquemas históricos à Spengler. E o terceiro-mundismo reconstrói as suas bases míticas para articular lição evangélica e *Realpolitik*: a Cesar o que é de Cesar.

ISMAIL XAVIER

Maurício do Valle e Ana Maria Magalhães

