

dora — se a Poesia e a Política são demais para um homem, que elas sejam uma coisa só, definitivamente, para que os homens possam viver em paz. Pouco fala, desde então. As últimas palavras que ouço de seus lábios referem-se, com alegria, à longevidade das ligações matrimoniais de alguns de seus amigos e, por fim — “tem de fazer a barca andar”. Fico ao lado de meu irmão até o último alento — que sendo dele, por natureza, é um sopro de pura vitalidade — e em seguida saio para segurar um remo. O dragão Karter Bracker está sem várias cabeças, arrasta-se mutilado e humilhado pelo chão do mundo, Armagedon; os filhos de Karter Bracker continuarão sua chacina no Terceiro Mundo mas encontrarão pela frente, sempre, não apenas os filhos de Xanglauber mas também o próprio, a energia imortal do Vingador com sua espada de luz e som.

No Parque Lage, vestido com um poncho dos Andes, envolto na bandeira nacional e no estandarte vermelho de Xangô, a foto de Che sobre o peito — na câmara ardente, na densa e contagiante vibração da mais terrível e esplendorosa noite/madrugada da cultura contemporânea, todos estavam de acordo quanto a tudo, principalmente quanto à vívida presença de GR — a transparente imortalidade do Cinema — quanto à certeza de que ele jamais se ausentará deste país. À beira do túmulo do Heróy, sob o sol atlântico que jamais será o mesmo, o Brazyl tenta exorcizar os demônios da incompreensão e da covardia numa desesperada e revigorante tentativa de alcançar o vôo do Gênyo. E logo a sua Imagem é adorada nos altares de todas as correntes, facções e partidos da Política e da Cultura, da extrema direita à extrema esquerda, da homenagem do governo à rebelião popular na capital da Bahia, o quebra-quebra de ônibus durante o qual alguns oradores juvenis invocam “o espírito revolucionário” de GR — e à manifestação dos intelectuais do Terceiro Mundo em Havana, que enaltecem a provocação e o estímulo do “diálogo interior” de todo artista como respaldo maior da mensagem de GR, “vivo en su pasión, verdad y coraje”. É simples e não é: GR disse, diz e sempre dirá que uma Revolução não é um “fato” histórico, não pode ser “feita”, não se “faz” e encerra: a Revolução é o “fazer” em espiral, a espiral da vida sem Início ou Fim, a contínua e perene mutação da espécie — e, portanto, uma revolução social só será se for consequência do viver revolucionário de cada um. O sempre novo, o eterno.

O filme brasileiro mais instigante dos últimos anos chama-se *Jorjamado no cinema*, é de Glauber Rocha e já definiu o grau de sua importância pelo seu não-lugar: nem nas telas dos cinemas, nem na televisão. Em nenhum lugar. Por acaso, hoje, diante de mim. Glauber prossegue sua meditação bárbara sobre o Brasil e a força do que é dito encontra-se na beleza de, à sua maneira, dizer. E põe à prova nosso olho em constantes acomodações que opera, obrigado, de imediato em nossa percepção. O de imediato específico à imagem cinematográfica se impõe em sua existência

VINÍCIUS DANTAS



Jorjamado no cinema — 1978 de Glauber Rocha.

plena, mediatizado por um olhar que reflete enquanto vê. Meio cine-reportagem, meio álbum de família, meio documentário de televisão, dissimulados, o filme assume a tragédia de uma hagiografia, a “do maior escritor brasileiro vivo” (Prêmio Stálin de 1951). A monumentalização, em certo sentido e no sentido certo, desaba. Ele — o grande escritor — é uma máscara mortuária, é História morta: ideologia. Mas, há um velho senhor simpático em sua constrangida presença, bom pai de família, que nos fala.

O próprio título, em sua secura (inabitual a um cineasta que cunha títulos impressionantes), já aponta para aquilo que o filme faz: apanhar o homem pela raiz, e no cinema, a raiz deste homem é uma representação a despeito deste mesmo homem. Esta radicalidade é assumida e em nenhum momento negada. Jorge Amado no cinema, nos seus vários sentidos. Os filmes que se fizeram baseados em seus livros, o próprio escritor depondo para uma câmera, o homem Jorge Amado, uma certa representação literária da nacionalidade, uma imagem, uma mercadoria. São as muitas implicações de que se revestem cada uma dessas modalidades de “Jorge Amado no cinema” que nos interessam e que formam o filme *Jorjamado no cinema*.

Ser radical é igualmente um modo de anunciar que o real será ultrapassado. Esta radicalidade opera na matéria que está lá, a realidade imediata, e vai afirmando sua concreticidade à medida que explicita o que não está lá. E, no cinema, isto exige muito cuidado. Porque ante a objetiva está a realidade, está também um outro real, o processo social, mas sem se deixar ler, inseminado naqueles seus signos mais aparentes. Na imagem há uma temporalidade sem nome e sem história que testemunha a consumação das pessoas, coisas, acontecimentos. A imagem é, sempre, imagem

OBSCENO E NACIONAL



do irreparável. A História como olhar retrospectivo, pesadelo que deixou cicatrizes, amontoado de ruínas, é estranha ao simples suceder fílmico. A não ser quando o irreparável do instante pleno passa, mas passa como ruína. Pois uma subjetividade já empreendeu uma reflexão, a persistência retiniana já está pensando. O cinema apreende esta passagem com uma melancolia perversa: a existência física dos seres e coisas trai sua frágil inocência diante do não-sabe irreparável que é a História. Este realismo da imagem dói.

Jean Cocteau dizia que “o cinema é a única arte que permite mostrar a morte trabalhando”. Morte como essência da temporalidade que há na fotogenia das imagens. Morte como atividade clandestina (com um quê surreal) que corrói a duração daquilo que vemos e era vivo. Mas a morte pode significar também trabalho histórico, quando esta atividade subterrânea passa para o primeiro plano, de passiva torna-se reflexiva. A *mise-en-scène* durante o pesadelo, o trabalho íntimo com o real condenado em sua duração, funda a criação no que ela tem de poderosa. Buñuel, Eisenstein e John Ford que o digam. Na maioria dos filmes, o que está lá é a incontornável passividade da coisa registrada, dissimulada pelo movimento e pelas anedotas da narração. O fílmico torna-se cine-

matográfico quando trabalha-se o trabalho da morte em sua perspectiva histórica.

A tarefa a que se propõe Glauber em *Jorjama* é esta. E com uma consciência pervertida que parece pagar o preço da lucidez com uma certa dose de irreverência cínica. Estamos de volta aos grandes temas de *Di*: a profanação, a morte, a liberdade. Só que agora não é mais “o maior pintor brasileiro” que morreu, que se torna notícia, mas o maior escultor brasileiro”, que está morto. E nos fala, se confessa. Em *Di*, Glauber travava uma irônica comunicação espírita com o morto, saudava e celebrava com alegria. Coagia-nos a uma festa à altura da cor modernista de *Di*, como quem fosse o portador da verdade viva daquele morto de corpo presente. Verdade viva como atualidade do traço do artista que se objetivou e cuja irredutibilidade desafia a sombra da História e a pequena temporabilidade do corpo. Ao mesmo tempo, e sua escolha não era casual, o morto *Di* Cavalcanti era uma tremenda cadeia polisêmica a ligar um populismo sentimental e um nacionalismo meio desfalecidos a uma profunda nostalgia daquele que já sabe ter um passado (Glauber). *Jorjama* no cinema, é certo, não é um momento tão fecundo. Por isso Glauber teve de transpor o ritual profano do próprio ritual para a textura do próprio fil-

me. Em *Di* a encenação era feita à nossa frente, a encenação era real. Em *Jorge* o real é encenação. A amplificação da violência que profana a olhos vistos recorreu a procedimentos cinematográficos outros. *Di* está mais como uma colagem caótica de sons e imagens. *Jorge* exigiu um trabalho de extensão da temporalidade fílmica, com planos-entrevistas de longa duração e registro em som direto mesclados a uma seleção de velhos sucessos musicais que se alternam com razoável indiferença. Aqui, a duração se transforma na matéria principal com que o cineasta trabalha a imagem, dela extraindo os elementos que irão constituir o seu tema.

Os resultados deste trabalho são notáveis: ele efetua uma síntese dos vários recursos modernos de equipamento e suas condições de trabalho, de um estilo de entrevista “autêntico”, tensionando o relacionamento do objeto filmado com sua representação fílmica. Uma síntese que, em Glauber, é metamorfose. Pois temos o real com todas as garantias éticas da reprodução, ao mesmo tempo que o que está lá é uma natureza não indiferente. Não é só o interlocutor que passa informações, nem são meras informações colhidas em direto que se acrescentam como um verbete de enciclopédia, ou um noticiário ou especial de televisão. São partículas

significativas de um discurso que revela a profundidade de sua meditação à medida que se enraíza no real banal, pobre, da aparência. O espectro de sua significação vai do recorte da imagem em seu real à granulação da película. O que interessa é a subjetividade do discurso que se objetiva a despeito da objetividade mecânica da imagem, e organiza, como um raio — que já nos iluminou antes do vigésimo quarto segundo — as partículas de sentido, cada uma.

No filme de Glauber esta operação tem mais um sentido: o apego perverso em seu afeto ao real, é o que revela *ideologicamente*: é uma maneira de dizer que há um processo social que não pode ser transformado por estes falsos discursos. Tudo o que é filmado, a matéria de registro deste cinema, é ideologia: cada imagem ao mesmo tempo carrega em si uma nuance de ironia que sorri enquanto nos livra da merda. Chega-se a uma transparência libertária. A ideologia que vestiu a carapuça da morte confessa a sua esclerose: o nacionalismo torna-se demente. O papo de Jorge Amado é conversa pra boi dormir por um lado, por outro, discurso deslocado que mascara o real em sua potência.

Faço um parênteses.

Este tipo de preocupação já existia no cinema brasileiro e é uma solução e uma resposta que se encontrou para uma estética diretamente vinculada à complacência com o real, *voyeurismo* do verdadeiro, do cinema-verdade. A influência foi apreendida e transformada criativamente. E começa justamente no próprio Glauber. Em um momento de *Terra em transe*, na seqüência *Encontro de um líder com o povo* (os fotogramas se acham reproduzidos na análise de Marie-Claire Ropars no livro *Glauber Rocha*, ed. Paz e Terra, com uma descrição). No paroxismo da festança populista da campanha de Vieira (José Lewgoy), da multidão que samba, a câmera se detem em Paulo Martins (Jardel Filho) e Sara (Glauce Rocha), abraçados, que giram à parte no meio da multidão. Este instante de ruptura marca um lapso de consciência crítica do personagem, que medita, desrealizando o real através da música de Villa-Lobos e do monólogo interior poético (*Terra em transe*, como um todo, se explicita sob a forma de um monólogo interior agônico). Paulo: “Qual o sentido da coerência?/ Dizem que é prudente observar a História sem sofrer/ Até que um dia pela consciência as massas tomem o poder. . ./ Ando pelas ruas e vejo o povo fraco, abatido/ Este povo não pode acreditar em nenhum partido/ Este sangue cuja tristeza apodreceu o sangue precisa da morte mais do que se pode supor/ O sangue que em seu irmão estimula a dor/ O sentido do nada que faz nascer o amor/ A morte enquanto fé e não como temor”. A meditação se instaura no mesmo instante da ação através de um corte no interior do próprio plano, através de uma poesia e da música de Villa-Lobos. Provavelmente, Glauber deve ter trabalhado o sentido desta “metidação dentro do real” em seu filme inédito *O câncer*, que é um conjunto de planos-sequência de longa duração (filmado em

68). Nesta época, Glauber participa das muitas discussões sobre a função do plano-sequência, que viera à tona no filme de Straub, *Crônica de Ana Madalena Bach*, em filmes de Godard e Jancso, em textos de Pasolini, que repensavam um modo de abordagem do real que Andre Bazin (em fins da década de 40) dera partida em sua interpretação do emprego do plano-sequência (que, aliás, cunhou a expressão) nos filmes de Orson Welles. Em seguida, esta preocupação reaparecerá desenvolvida em uma formulação mais próxima à atual, no filme de Rogério Sganzerla, *Sem essa, Aranha*. Rogério radicalizava o emprego do plano-sequência (já de duração prolongada, por volta de quinze minutos cada) ao mesmo tempo que a concepção da *mise-en-scène* se modificava. Recorrendo a uma estilização exagerada, com personagens alegóricos e situações absurdas, frases lapidárias de um pensamento boçal numa acumulação recitativa. A ação, em si mesma carente de fio linear, passa a proliferar por todos os cantos da câmera, mudando subitamente de sentido. O plano sequência exacerba estas reviravoltas, pois sua longa duração e a maleabilidade espacial nervosa da câmera na mão permitem uma consciência que parece mais real. Ou como dizia Bazin, surge um “acrécimo imediato do coeficiente de realidade”. Só que a encenação confessa sua estilização exagerada, sua irrealidade. O real é outro e sempre se modifica, transfigura-se. Por exemplo, quando a câmera percorre os bastidores de uma boate: ela percorre um espaço e torna a voltar a este espaço, enquanto isso os personagens desapareceram, uma outra sucessão de ações ganhou proeminência, etc. O real se modifica a olhos vistos em uma mágica que parece prescindir de maior apelo ilusionista. Ou melhor, revira o estatuto de realidade da representação cinematográfica às nossas vistas, e obedece às normas realistas de representação. O es-

paço ganha sentido diferente embora o mesmo espaço seja afirmado em sua contigüidade. O mesmo real se transfigura enquanto a reflexão corrói a imanência do real representado. Uma caricatura acadêmica e primária do estilo formulado por Rogério em *Sem essa* foi aproveitada por Arnaldo Jabor em *Tudo bem*. Só que aqui, o cineasta, comprometido com uma legibilidade do cinema comercial de luxo (tipo Lina Wertmüller ou Liliana Cavani) necessita encurtar a duração do plano, decupa-lo numa série que fragmente o sentido (o que repete a linguagem dominante da narração cinematográfica), que substitua o que é presença da duração da temporalidade real por uma duração dramática. Por isso *Tudo bem* tropeça o tempo inteiro entre um ritmo lento e contínuo que não é trabalhado e exertos de planos de função explicativa acessória. A montagem é um desastre, pois a decupagem começa a se ressentir de sua falta de princípios: enxerta-se para disfarçar a monotonia do plano mais longo, passa-se de novo para o plano anterior que continua. O critério de um é um, do outro, outro. Glauber retoma em *Di* esta preocupação novamente repensada, sobretudo sob o impacto de Rogério, com quem o comentário radiofônico do próprio Glauber igualmente tem sua dívida. Como Rogério na seqüência final de *Sem essa* (em que Luiz Gonzaga aparece tocando *Asa branca* em meio às personagens, durante um almoço num descampado). *Di* ataca o real diretamente. Há uma intervenção explícita do cineasta, da câmera, da equipe, de Joel Barcelos, meio ator, meio espectador, durante o ritual real do enterro que exige respeito. A alegria da festa da morte vai nascendo progressivamente das máscaras mortuárias que vestimos para nos relacionar com o morto. A cultura brasileira, o Brasil carnavalesco e folclórico se reveste de melancolia e tristeza. A força da raça foi vivificada na obra do

artista por um lado, por outro, há a morte irremediável, há uma democracia populista que acabou, os grandes líderes morreram como Di, aquele simpático círculo modernista da burguesia é a cultura nacional da classe dominante, o Cinema Novo morreu. Esta contrafação de melancolia que revida a uma alegria esfuziante seria um traço de nacionalidade, marcas da miscigenação e da realidade primitiva do povo brasileiro, se essa fosse a interpretação de um Mário de Andrade, por exemplo. No *Di* a ideologia está em casa, não como explicação mistificante do nacional, mas como ideologia, conjunto de representações de um mundo que está no caixão. Há alegria no alvoroço da transgressão do tabú da morte, há vida e vigor nos seus momentos de evocação de um artista no trabalho, na expressão de sua cor e na crônica pessoal de sua vida. Glauber exorcisa a presença palpável da morte, por sua vez compactua com a energia criativa de um homem por quem se sente sentimentalmente ligado. Glauber encena a transgressão com o cinema voltado para o real imediato. O documentário que é, no seu estilo documental cínico, uma profanação do pesar silencioso ao morto, é uma profanação em dobro. O real se dramatiza durante a intervenção escandalosa do cineasta; a morte se torna morte de cinema, os signos verdadeiros do pesar e a gesticulação contida do luto se mostram como meras convenções culturais. O estranhamento é violento. O contágio da alegria libertária embaralha os planos do ritual da morte e o júbilo da energia da criação se comunica concretamente a olhos vistos. Para esta operação há o recurso das técnicas diversificadas: têm-se o real do documentário e a manipulação frênética da montagem. Narração, textos, canções, acionam a reflexão, enquanto o real se recolhe em sua contingência histórica e cultural. O cinema põe-se do lado da ação.

Fecho o parêntese.

Passo de um para o outro morto. Agora o compromisso principal do cineasta é com uma fórmula, que de partida se impõe como norma, de documentário. Foi encomendado a Glauber um especial para televisão sobre uma glória nacional. Está delimitado o objeto, o comércio entre a aparência verdadeira da realidade e a essência fiel da imagem. Ligam-se as câmeras e o Nagra. Até aí tudo normal. Jorge Amado presta um depoimento direto como muitos outros que provavelmente a gente já encontrou em jornais e revistas ou na televisão. Ao mesmo tempo que Glauber delimita Jorge Amado como um objeto privilegiado, vão aparecendo os constrangimentos. Glauber desorienta seu objeto, afoga-o com perguntas, antecipa-se, é desagradável, obriga-o a entrar num jogo que ele não sabe qual é.

Ou então, chega ao requinte de procurar uma posição incômoda, de pé, rodeado pela família e pelas câmeras, envolvido por um torvelinho incontrolável. Jorge Amado está intimado e maquinalmente responde às perguntas que se sucedem num ritmo desalentador. As respostas já vêm prontas, estão mastigadas há muitas entrevistas. Jorge Amado domina sua vida particular como um *copy-desk* da *Veja* prepara uma reportagem de capa. Aí a gente não entende mais nada: porque Glauber recorre ao familiar, ao calor humano da intimidade, se realmente ele pouco se interessa por essa postura de cronista sensível em fisgar a indiscrição? O conteúdo das respostas, que seriam o núcleo do conteúdo de um filme do gênero, são trivialidades biográficas já sabidas. Ou então é o pensamento progressista do escritor que se manifesta em suas afirmações sobre o caráter popular de sua literatura, sua baianidade, seu culto das tradições culturais e folclóricas do povo baiano:

é a arenga que a imprensa vende todos os dias ou, então, os folhetos da Bahiatur. As respostas vão sendo enfileiradas sob coação, a todo custo querendo manter um ar senhorial de quem zela — com direito — por uma tradição coletiva e viva: fomos projetados em uma reflexão brutal. O homem Jorge Amado está lá, mas o filme não se interessa pelos coeficientes de informação de suas palavras. O plano-seqüência sob a forma de entrevista se afirma enquanto temporalidade plena, intensificada em sua significação, que nega o tempo homogeneizado e abstrato do capital que leva ao ar as imagens de TV. Jorge Amado já detém, pois escritor famoso, uma boa imagem de si, uma representação de sua vida preparada para o consumo.

A estratégia de Glauber começa a dar certo: a norma através de seu olho vira obscenidade. E a reflexão dentro do real efetivamente se impõe: a câmera passeia, o foco se perde, o movimento das pessoas que filmam dispersa o ponto de interesse, a sala da casa de Jorge Amado torna-se um campo de forças que não se enquadra nos limites de um sentido: um filme sobre Jorge Amado; que aprenda a verdade daquilo que é anteposto à câmera. O trabalho de câmera tampouco quer um recorte do real do tipo enquadramento-monumento, confusão entre uma boa composição e compostura.

Manipula-se e, grosseiramente, força-se a barra. A um momento nossa atenção se desprende deste seu objeto que até agora ficou no quase; se descola e tem-se acesso ao território da significação do filme: tudo o que se passa à nossa frente é real de uma obscenidade insuportável, sua verdade constrange. Real cinematográfico, representação. O filme ritualiza em sua duração a nossa iniciação nesta representação, naquilo que ela significa e naquilo que é; pessoas que depõem

Já não é a verdade natural da temporalidade em sua fluência que se assiste, é uma demonstração do significado histórico daquele real, do nacionalismo enquanto uma certa representação da nacionalidade, do imaginário social de um escritor, e por fim, o escritor com a sua notável coerência política e literária como um senhor em sua família. É esquisito este ritual cinematográfico, pois, ao mesmo tempo que maltrata e enxovalha Jorge Amado, Glauber se compraz com o senhor Jorge Amado. Esta ambigüidade é incômoda, mas deixa aflorar um outro. Há um espaço para esta palavra outra. O indivíduo, olheiras, olhos baixos, bigode, encanecido, com sua blusa colorida, é um real diante do qual o cinema só aguça sua violência. O grotesco desta violentação amorosa lembra as fotografias de Diane Arbus.

Mas como se dá dentro desta imagem esta passagem para a meditação, deste deslocamento do real? Glauber, em certo sentido, carrega a mão na composição do universo de Jorge Amado. O escritor, logo no início, é representado ao lado de Calazans Neto, que é um homem pequeníssimo que faz questão de se assumir como esbirro neste universo barroco baiano, do qual Jorge Amado é o Papa. A coisa é triste. Glauber usa Calazans como um anão de Velasquez a matraquear todo o ideário do mestre numa inquietação de criança sabichona em mostrar sapiência e rapidez mental.

Aqui o filme não esconde o que é verdade nesta representação: uma cultura provinciana mostrada tal qual é: ridícula no seu sincretismo já incorporado pelas classes dominantes como macumba de turista. A casa-relicário de Jorge Amado está cindida de todo processo social que este se ateva a representar. Todo o processo capitalista de exploração dos negros proletarizados sob à estante do Obá, querendo resgatar pelos bons sentimentos populistas que já não há. O universo social e cultural das classes pobres da Bahia é excluído do filme, está, pateticamente, na estante. Aí percebemos que o processo é internacional, pois, todos os povos exterminados em suas tradições culturais seculares estão representados: checos, asiáticos, latino-americanos. Esta coleção de objetos artísticos cumula o seu proprietário dos atributos de uma autoridade, que confunde o hieratismo de sua postura e espécie de pacto de amizade com os 'povos' da estante. Assim, passamos, não inocentemente, para os retratos do escritor pintados pelos grandes artistas brasileiros. São obras de amizade, tributos de admiração e afeto que contrastam com o hieratismo daquele que posa e se expõe. O universo popular do escritor mistura indistintamente, numa grande confraternização, seus amigos pintores e o que é resíduo de uma espoliação cultural prolongada.

Estamos diante de um conjunto de representações; a imagem cinematográfica é sua mais recente. O real é representação autorizada a despeito de si. Aqui o espectador conforma-se com uma certa indignação (como estas pessoas se prestaram a isso?), ao mesmo tempo que compartilha a malícia e o insuportável de uma obscenidade ostensiva. Pode-se concordar a cada plano que é isto mesmo, mas o real fica amargo.

Compreendemos então que estes grandes intelectuais da cultura brasileira faliram, demitiram-se da História e estão do lado do movimento mais forte do capital, como foi respaldado por uma força poderosa, com que eles comerciaram seu universo pessoal de representações imaginárias e poéticas. A ideologia deste universo pessoal de Jorge Amado não expressa o real, está deslocada dos verdadeiros e atuais conflitos sociais, só denuncia um conservadorismo bem reacionário à nossa perplexidade. O que Glauber vai dizer é que a representação composta literariamente significa, agora, poder sobre um real que ela já não expressa, mas que em nome do "nacional" ela só diz representar.

A abrangência do cinema de Glauber parece não estipular limites analíticos: vai tudo ao mesmo tempo. E Glauber, que aqui já fundou seu cinema na política, não pára no meio do caminho. É preciso, então, mostrar os mecanismos nos quais esta ideologia se apóia para se tornar uma ideologia nacional verdadeira. São mecanismos de poder, manejados pela classe dominante. Sabe-se que, de partida, Glauber assumiu uma fórmula de documentário nada mais do que um instrumento, entre outros, de tornar o imaginário poético e cultural deste escritor uma realidade nacional, compartilhada por brasileiros, que se afirmam enquanto tais. Glauber não entrega o seu cinema aos fins cegos da dominação. Um dos temas onipresentes no filme é justamente "Jorge Amado no cinema". A relação de um imaginário literário com sua transposição cinematográfica. O filme começa com Jorge Amado falando sobre os filmes baseados em sua obra; em outro momento, assistimos a uma saída de uma sessão de pré-estréia para o escritor e sua família, cineastas, artistas e convidados em geral. As pessoas tinham acabado de assistir *Tenda dos milagres* e são entrevistadas com a emoção ainda fresca no rosto, quando não o choro. O discurso comum a todas elas é a afirmação da nacionalidade, o fato de se sentirem brasileiras a partir de um filme, sentirem a força criativa do cinema nacional, a importância política deste tipo de filme, a importância econômica da conquista do mercado. Falam artistas da Globo; familiares do escritor, Luis Carlos Barreto, Calazans (cujo lapso é lindo: "é um filme pela intolerância"). O nacional, que estava representado em cada objeto, cada gesto da casa de Jorge Amado, em sua fala explode como nacional de todos. Está claro que o discurso da nacionalidade é tanto um discurso que revolte as camadas profundas do inconsciente do brasileiro, ao mesmo tempo que afirma uma hegemonia econômica, uma conquista de mercado, uma indústria de imagens e sons que fale para este povo.

Não é arbitrária esta escolha da pré-estréia. O nacional é um sentimento convulsivo que comove quando encontra sua identidade, uma força irracional e inconsciente, as vísceras. Ao mesmo tempo, há uma elite de profissionais da indústria cinematográfica que administra a expressão deste transe. Quem aceita esta interpretação?

Portanto, Jorge Amado é uma mercadoria cujos mecanismos de *marketing* são poderosamente diversificados. Os momentos em que Glauber penetra nos canais deste aparato são os mais móbidos do filme: uma câmara mortuária colossal. Uma tarde de autógrafos como um ritual melancólico e maquinal. Cumprimentos, leitores ansiosos, multidão que se acotovela na espera, com um saquinho de livros, como num supermercado na fila do caixa. A câmera passeia sobre os livros expostos numa vitrine enquanto o próprio Glauber, pausadamente, lê o título das principais obras do escritor. Jorge Amado é um fetiche que se oferece à adoração por várias representações.

O momento mais belo do filme é uma seqüência anterior à pré-estréia do filme de Nelson Pereira dos Santos. Um cartaz de *Seara vermelha* em leve aproximação; uma imagem de *Dona Flor*, Mauro Mendonça deita-se ao lado de Sonia Braga e José Wilker; uma imagem de *Tenda*; outra de *Pastores da noite*; outras, que não recordo, numa sucessão rápida que explode na imagem de uma moça morena e bonita se aproximando da câmera para depor. Estes planos-fragmentos são embalados por uma berceuse: João Gilberto canta *It's wonderful* em inglês, com sotaque baiano, num arranjo internacional delicado. São representações cinematográficas de vários tipos: um cartaz, fragmentos de filmes, uma imagem "autêntica". Esta seqüência, que se diferencia das demais do filme, se oferece como um ersatz que consola. Aquelas imagens que tiveram Jorge Amado como ponto de partida são salvas dos filmes a que pertencem e articuladas por Glauber num resumo. Glauber não pretende levar à tela o universo literário do escritor (o que, ele, incansavelmente, tem repetido, só será

capaz Ousmane Sembène — NOTA: cineasta senegalês), mas encenar como estas representações de diferentes diretores circulam de um para outro real. A música escolhida é uma confissão amorosa nos seus vários sentidos. João canta em inglês como se estivesse na Bahia.

Guarda todos os traços do seu canto diante da indústria que sabe como projetá-lo internacionalmente. Ele canta mantendo a mesma sensibilidade silábica que afirma o que irredutível nesta baianidade particular. A surpresa dessa aproximação inusitada, que também desmascara a universalização abstrata da Bahia projetada pela literatura macumba-paraturista de Jorge Amado, mostra que ela está condenada a uma pronúncia factícia do inglês, que é uma forma do capital internacional promover e destruir as formas culturais particulares. João não sucumbe nem à língua nem ao arranjo e reafirma a inteligência de seu canto. As imagens dos filmes são representações baratas do imaginário do escritor, quando muito apanharam o seu "clima", uma vaga atmosfera de baianidade. Esta justaposição de canto e cinema é uma maneira de transformar a Bahia em Utopia, assumir a radicalidade irredutível de uma diferença que, na confissão amorosa e lírica do cineasta e do cantor, não se deixa resgatar. O "maravilhoso" ou o "paraíso" que o cantor pronuncia parece se referir à linguagem imperialista que aborda as representações fáceis de uma realidade exótica. As expressões americanas são por outro lado trituradas pelo canto que afirma a existência de um real irredutível a este modo — moderno e internacional — de expressão. A passagem desta para outra seqüência é feita através do plano da moça que se aproxima para depor. Ela, morena como os personagens do escritor, bonita, traz à tona um real em que a espessura corpórea viva pode escolher sua representação, ao contrário das imagens dos filmes mostrados. Isto é, as imagens cinematográficas das adaptações de Jorge Amado fixam um univer-

so social, significam poder sobre o real, que é o próprio "nacional" que esta ideologia pretende representar. Glauber só dá a ver estas imagens piscando e rapidamente, verdadeiro efeito taumatrópio e não de cinema, ofuscando o sentido delas. Temos então, um rosto e um depoimento, e por instantes, um efeito verdadeiro de real. Esta ilusão autêntica de realidade se dissipa logo, estamos de volta a um saguão onde os espectadores recém-saídos do filme de Nelson Pereira depõem. Como num trocadilho, acabamos de entrar noutra filme.

Quer dizer, à medida que o discurso de Jorge Amado só se sustenta enquanto generalidade abstrata, o de Glauber faz o caminho inverso. Glauber ancora no instante, no presente, no particular, no rosto e numa fala. Ao exilar Jorge Amado em sua casa, entre seus objetos de arte, ele asfixia o universo ideológico do escritor. Estão ausentes a Bahia, o processo social, a vida, aventuras e paixões, de onde brotou seu universo literário. Restaram suas convicções ideológicas, sua política, sua perícia de *best-seller*, sua sabedoria sem experiência. Glauber encena o processo pelo qual uma representação se quer verdadeira, "representativa", e para ser reconhecida como tal tem que acionar mecanismos de poder. O próprio filme transforma o acionamento deste mecanismo em seu tema proeminente: uma certa imagem da Bahia, do nacional, já fixada, cobra reconhecimento. O nacional obriga à tautologia: o mesmo está

em toda parte, em nós mesmos, no próprio inconsciente, por isso, trazê-lo à tona é festejá-lo. Só que aqui não há identificação — a brasilidade é frustra. Glauber contrapõe à esta realidade fixada uma realidade em produção, um momento pleno do "real cinematográfico" (real historicizado com cinema) que mina a representação ideológica. É como se Glauber apanhasse o real no instante em que ele ainda não virou representação. Aí está a rara inteligência do filme: ao invés de ser um filme de propaganda, *merchandising* da "cultura", ele é um filme de cinema.

Vejamos agora outro momento delicioso do filme: é a entrevista de Carlos Bastos e Antônio Pitanga, debochadamente chamados de deus louro e diabo negro da cultura barroca baiana. Pitanga, sorridente, exulta: "antes barroco do que burguês". Este instante de júbilo lúcido é de um negro, um dos poucos negros presentes no universo da negritude que o filme nos apresenta. Por outro lado, este instante revela a consciência permanente de Glauber e seu domínio em relação aos seus temas e suas linguagens. É o mesmo Glauber de outra época, que escrevia em 1960 na Bahia para Paulo Emílio, durante as filmagens de *Barravento*: "o negro é fantástico no seu ritmo de andar, de falar e de amar. Mas é detestável até mesmo esta antropologia de salão que qualifica o negro excepcional porque é "negro". Aí está o racismo: os negros de *Barravento* no roteiro que refiz são homens vítimas da condição de negros. Mas são sobretudo homens e tanto os belos como os maus assim o são porque homens e não raça.

O que Camus fez foi uma canalhice e de certa maneira nossa literatura negra é a mais racista de todas as contribuições artísticas nacionais. O próprio Jorge de Lima. O próprio Jorge Amado. O negro é 'como negro', eis a essência deles". Um negro toma a palavra e faz uma piada: torna tudo aquilo barroco baiano. A sabedoria automática de Pitanga traz pra cena um jogo de corpo de quem tem humor para resistir dentro do universo mítico de uma cultura que não é bem a sua. É o mesmo movimento sinuoso que Glauber aprendeu. Só que agora, passados quase vinte anos, embora Glauber mantenha a mesma perspectiva, ele tem de pagar tributo a este universo ideológico por já possuir um sentimento corrosivo e contraditório de ter participado, no seu dia a dia, da construção deste mito. É a mesma consciência que Jorge Amado tem e explica ser uma espécie de pai de todos esses intelectuais e artistas, como Caymmi também o foi para João, Caetano e Gil. A cultura da comunidade passa de mão em mão, pelos traços duradouros e afetivos da amizade, da admiração e do respeito. Só que chega um momento em que ela se transforma em realidade nacional como barroco baiano. A realidade social que inspirou Jorge e está cindida no filme, aí talvez esteja a explicação de porque o filme exala uma morbidez mortíça. É o escritor condenado à sua representação, no meio de outras acumuladas na estante e pelas paredes.

E por que nesta demonstração Jorge Amado é posto em sua casa, cercado pela família, pelos amigos, seus objetos de estimação, etc.? O escritor, em sua gestualidade, em sua forma senhorial de aderir ao mundo, é todo fonte inesgotável de representações. Sua ideologia encarnou-se igualmente, como numa representação do mundo, e está legível nos gestos, nas maneiras, no discurso de Obá, autoridade civil do mundo afro-baiano, nas práticas acumulativas dos despojos culturais do povo, no prazer do zelo. E Glauber filma em Jorge Amado brechtianamente cada gesto que se compromete ideologicamente. Isto é, através do plano de longa duração (entre outros procedimentos), a realidade documentada é estranhada. O contato com a câmera é violentador e cada gesto e objeto ganham um sentido não-natural. Segundo Brecht, um dos elementos primordiais do seu teatro épico é a interrupção da interpretação do ator, para que cada gesto, descontextualizado, seja destacado num microscópio cênico, e melhor apreendido o sentido da ação do personagem. O que interessa nesta expressão pessoal é o que nela existe de "gestus social", as ligações do mundo exterior com o universo individual, que transparece na expressão facial, na mímica, na atitude do corpo. O que no cinema tradicional não passa de um naturalismo acessório, no filme de Glauber torna-se citação de um universo cultural e ideológico. É aquilo o cerne da coisa. Pois nos confrontamos com uma fala, com um entrevistado, sua face, basicamente.

Glauber não assume o naturalismo da imagem cinematográfica, por isso provoca o *gestus* a partir de um rico arsenal de recursos do estranhamento: as perguntas repetidas desenfreadamente, os cortes bruscos, as mudanças do tom, as alternâncias sonoras e musicais. É como se, a partir do próprio real, Glauber atingisse um dos esquemas ideais do próprio Brecht: a dissociação entre "pessoa" e "personagem". Só que o brechtianismo de Glauber é primitivo e selvagem. O "grande escritor" é ator a despeito de si e da coerência das suas próprias opiniões e de seu mundo. A partir de um procedimento verista tradicional (que a indústria cultural incorporou com facilidade), Glauber efetua uma crítica também do procedimento. A transgressão está em contrapor a presença física do depoente com sua própria representação do mundo. O nacionalismo abordado no "gestus social" que ele gerou. É como se os personagens verdadeiros do filme se fizessem uma autópsia. O recurso cinematográfico em sua potência crítica prescinde, portanto, de um discurso ideológico explícito que conteste a crença revolucionária. Estamos diante de uma etnografia que estuda o que há de psicológico em certo pensamento nacionalista. No cinema, recentemente, vi esta abordagem do fascismo português no documentário de Thomas Harlan, *Torre Bela*. O filme começa com uma entrevista preto e branco com o nobre, proprietário das terras de Torre Bela, que acabam de ser tomadas pelos camponeses, logo depois da revolução portuguesa. O conde é entrevistado em francês, o que acentua seus brios de ascensão social de senhor feudal, ao mesmo tempo que justifica sua "propriedade", não como um grande latifúndio inculto, mas terras dedicadas à silvicultura (sic) e muito produtivas. O que há de monstruoso no salazarismo aflora com toda evidência, a imobilidade da câmera, na cor meio esverdeada, apenas frisa sutilmente cada frase, cada mímica facial. Impossível não ver este homem como um monstro que combaterá cada conquista popular da comunidade campestre em direção à auto-gestão. Em *Jorge* cada gesto compromete a representação ideológica do escritor e compromete sua presença. Como homem, ele está acossado, por sua própria presença, pela proximidade obscena do seu conjunto de representações que já se tornou poder sobre o real. Ele próprio condena seu corpo.

Mas em *Jorge* ainda há um outro aspecto: ao desmistificar o real, Glauber não revela uma matéria nua, mas sublinha a inteligência da desmistificação, a alegria e o amor que alimentam o processo da descoberta. Os olhos livres para o real significam a alegria de dizer não para uma cultura burguesa taxando-a de barroco baiano. O que não é a mesma coisa de mostrá-la só como burguesa. Há afetividade nesta demonstração que converge para a pessoa. Como Diane Arbus conquista a familiaridade de seus modelos revelando o humano entre as deformações físicas e as ruínas de uma civilização, dando a alegria de uma pose a quem posa. Glauber dá condição a quem é uma ideologia ser uma pessoa. (Recorde-se o que o Brasil da abertura democrática fez com o carrasco nazista Franz Wagner. Compare-se as fotos dos primeiros dias de sua prisão com as últimas anteriores ao seu suicídio. A sociedade brasileira precisou forjar um monstro à altura do seu imaginário patológico no corpo daquele homem. A violência de um, foi sobreposta à violência organizada e igual de todo um sistema social). Se ainda é possível um cinema "revolucionário do Terceiro Mundo" (a visceralidade glauberiana assim se auto-determina) sua tarefa proeminente é a crítica da violência que as teorias revolucionárias tendem a reproduzir da sociedade que combatem. Para sair da barbárie do autoritarismo e violência que tecem as relações sociais no Brasil e de uma concepção política-revolucionária igualmente bárbara, Glauber contrapõe pessoa e História.

A face que depõe, o corpo que lá está, é um microscópio dos dramas que não estão no recorte da imagem. A contraposição das fronteiras entre o individual e o coletivo, o ínfimo e o histórico, mostra o parentesco do cinema de Glauber com outro filme extraordinário: *Winnifred Wagner* de Hans Jurgen Syberberg. O cinema propõe uma meditação durante o instante em que os olhos do espectador se encontram com uma face da imagem. No rosto há uma certa transparência histórica: o processo coletivo se especifica no testemunho de uma vida. No filme de Syberberg, é o discurso "mais abominável" do nosso século que vem à tona através de uma velha simpática, bastião de uma cultura alemã elevada, diretora da ópera de Bayreuth, que confessa suas relações de amizade com Hitler e sua dificuldade em aceitar os horrores. Durante duas horas a face de Winnifred é o centro das atenções. A História vai esmagando, frase após frase, a complacência pueril da cultura burguesa, a recusa do compromisso, e aquela senhora acaba entregue à impotência do corpo minúsculo que a *persona* histórica de sua própria face provocou. O espectador, que de início tem suas esperanças de identificação atendidas, os bons signos de cultura, a finesse, a amizade e a admiração inabaladas, mesmo diante dos fatos, por Wolf — apelido de família de Hitler — torna-se um feixe vivo de contradições. Ele é obrigado a aceitar o que é humano, os seus primeiros sentimentos, mas é contraposto, fisicamente, ao curso da História que não aceita suas justificativas. A face de Winnifred no cinema destrói a ilusão de uma certa distância cúmplice, entre a imagem cinematográfica e o lugar inatingível do espectador. Somos seres iguais, lá e cá, e o que nos diferencia é o modo de nossa perplexidade na escolha de um engajamento. E o cinema começa por obstruir qualquer possibilidade de uma relação catártica ou substitutiva com a ilusão desta imagem.

Em *Jorge* a crueldade com o que é ideologia tem um limite: ali onde começa a pessoa, onde o que é autoridade pública do personagem, vira vexame. A História é apreendida no flagrante do instante em seu compromisso; que só um cinema político justo pode formular: o que é ideológico é o que deve ser criticado, a pessoa comprometida com sua *persona*, reduz-se em suas ilusões à tragédia de arcar com o poder de uma autoridade que o discurso histórico revela como demente. A demência que cerca a autoridade em seu mundo de supremas certezas, torna-se obscenidade, pois o discurso da história formulado pelo filme, transporta-a para um território onde não há nenhuma fúria de abanhar o real, de fixá-lo. Lembro do depoimento de Gramiro de Matos que bombasticamente declara no meio do filme que Jorge Amado é uma grande síntese do realismo socialista com o realismo fantástico latino-americano. A fórmula pode ter até uma certa correção, mas a superficialidade do empirismo oculta o terror da conjunção. E que é ainda maior pois temos um rosto, como tantos outros que entram em nossas casas pela TV, dizendo o que é e o que não é (segundo Glauber, "um dos grandes escritores brasileiros da nova geração"), que diz um disparate só porque a cara detém a autoridade do recorte da imagem. A autoridade é responsabilizada, a ideologia posta em casa e os indivíduos em suas afirmações assumem sua própria tragédia — serem quem são. Se o cinema é a arte do real, como se diz, Glauber diz real = pornografia. Criando um clima de relaxamento onde os espectadores (como os espectadores fumantes de Brecht) estão sempre em vantagem, mais além do real: como se assistissem à perplexidade daqueles que vivem a História sem se darem conta do que vivem, ao mesmo tempo que representam no filme a perplexidade de não saberem muito bem o que representam. A inteligência do deboche é total. Só precisamos lembrar depois que o filme é "documentário".

O real foi ultrapassado em sua contemplação. A complexidade de tudo aquilo que está na História transparece no instante da imagem. A imagem exerce o seu poder, e nos amplia a compreensão. Mas ao mesmo tempo que nem tocou aquilo que desmorona. A olhos vistos o poder do cinema se exerce. A eficácia deste cinema político é considerável. Me lembra uma espécie de refrão que Godard recentemente divulgou: "De quem depende que a opressão permaneça? De nós. De quem depende que a opressão desapareça? De nós". Depois descubro que são versos de Brecht, de um poema que se chama *Elogio da dialética*.

P.S: Este artigo foi escrito, de um só jato, após uma primeira visão do filme em outubro de 1980 no Museu da Imagem e do Som de São Paulo. A provocação foi grande para esperar novas exibições. Em muitos trechos me senti escrevendo sobre uma coisa que não era mais discernível: sons, imagens, emoções. Acredito na eficácia crítica deste tipo de abordagem de um objeto meio inefável; ao mesmo tempo sei que muitos detalhes se perderam.