

As mil faces de Glauber

Gênio da raça, anjo e demônio da cultura brasileira, artista mundialmente respeitado, louco, exibicionista, traidor, intelectual de prestígio internacional, animador/agitador cultural, subversivo, fascista, anarquista, protestante, católico, macumbeiro, sertanejo, violento, crápula, corrupto, marginal, amigo amantíssimo, solitário, eremita, **bom vivant**, atormentado, generoso, engraçado, barba-azul, delicado, bárbaro, requintado, deprimido, sujo, grosso, arrogante, barroco, operístico, cigano, mulato, judeu, baiano, devasso, puritano, trágico, místico, quem é Glauber de Andrade Rocha? Vá lá que somos responsáveis não só pelos atos que praticamos mas também pela imagem que produzimos, mas como pode uma só pessoa despertar tantas projeções, desencadear tanta paixão? Ele é nossa força, e nós Brasil, sua fragilidade, como dizia Paulo Emílio. Ou seria o contrário? De uma coisa porém não resta dúvida: num prato da balança está Glauber, no outro o Brasil inteiro. É próprio do mito captar e difundir o som e a fúria, o dengue e a calma das civilizações a que pertence, deter e repartir o conteúdo do inconsciente coletivo. Cada país tem o Picasso que merece... e os pecados de que precisa.

Sem nenhum desdouro pela crítica devo fazer, no entanto, que com *A Idade da Terra* tem-se repetido julgamentos do criador e não da criatura. O buraco, senhores, é mais em cima. A provocação glauberiana, que vai de sua escrita nacional-futurista à candidatura alternativa à Presidência da República, passando pela dilatação do tempo dos planos, proporciona bom terreno para as ervas daninhas da inveja e da maledicência. Mas não é preciso muita esperteza para perceber que quando Glauber se lança candidato, está reivindicando, com extremo senso de oportunidade, um espaço político para o intelectual brasileiro, todo e qualquer. Teatralmente – como João

Paulo II, que representa, canta e faz política – Glauber convoca artistas e intelectuais ao engajamento, em qualquer Partido. Depois de sua morte, quem releu Sarte? Liberdade, responsabilidade, participação. Ou o ser não tem mais a ver com nada? Que país é este, deserto de homens e de idéias?

A crítica cinematográfica brasileira já viu passar por seu caminho grandes nomes, Octávio de Farias, Vinícius de Moraes, Antônio Moniz Vianna, Francisco Luiz de Almeida Salles, Rubem Biáfara, Alex Viany, Ciro Siqueira, Jacques do Prado Brandão, Walter da Silveira e Paulo Emílio Sales Gomes, para ficarmos com os mestres que deixaram escola. Estas cabeças que fizeram a cabeça de várias gerações, iluminavam os filmes em que se detinham e com grande independência cultural revelavam aos aficionados sentidos recônditos da obra, inserindo-as num contexto estético, filosófico, político, psicológico: viam o cinema como um olho aberto sobre o mundo. A atividade de escrever sobre os filmes da semana num jornal diário pressupunha então notável saber cinematográfico e/ou humanístico. Seriam virtudes da província, de um tempo sem novelas em que pensar e transmitir o pensamento era atividade estimada e prazerosa? Ely Azeredo, Sérgio Augusto, Paulo Perdigão, David Neves, Rogério Sganzerla, Jean-Claude Bernardet, Fernando Ferreira, José Carlos Avellar, Sérgio Santeiro, apesar dos pré-conceitos de cada um – e em alguns casos bota preconceito nisso – mantêm acesa a chama da discussão teórico-cinematográfica entre nós. Mas se manifestam muito raramente e não no nível de complexidade de que são capazes. O que se segue, me perdoem os jovens e as exceções, é a geleia geral, o eu acho-não acho, gosto-não gosto, a informação pela rama dos jornalistas improvisados em críticos, o psicanalismo, o estruturalês,

o sociologismo uspiano, quando não a má-fé do recalque, a nostalgia de não ter conhecido a doçura de viver o cinema antes da Revolução. Para variar, senhores do Bloco de Embalo Desunidos do Cinema Brasileiro, por que não colocamos a polêmica no plano que nós mesmos merecemos e em vez de atacar o homem, pensamos-lhe a obra?

A narrativa é um meio em si mesmo. A necessidade do homem de contar uma história, fato acontecido, referido ou sonhado dever ter nascido logo em seguida dos primeiros gritos de dor, aviso ou alegria bramidos pelo elo perdido. Como diz a rádio-relógio, os macacos aprenderam a guichar imitando o canto dos pássaros, você sabia? A música deve ter misturado o ritmo intra-uterino das batidas do coração materno com o silvar do vento nas folhas e nas pedras. A dança, o teatro, rituais sagrados, eram formas de propiciação. A pintura, captação mágica das aparências. A poesia, celebração, reevocação de sentimentos. Qualquer que seja a musa, trata-se do mesmo fenômeno: dilatação da experiência individual através da emissão-recepção de formas, signos, estímulos. A comunicação sempre foi a capacidade de fazer o outro viver uma experiência que não foi percebida como tal.

Os filmes, as peças, os romances, os grandes poemas históricos são contos de fadas para adultos narrados quando este se encontram na situação infantil do ócio. De Homero a Janete Clair, passando por Eugênio Sue, Alexandre Dumas, todo o folhetim do século XIX e pelas canções de gesta medievais, trata-se sempre de uma sucessão encadeada dos acontecimentos. A idéia de um ordenamento natural, lógico dos significados é intrínseca à própria essência da narrativa. Não é este o caso de *A Idade da Terra*, embora antes de iniciar-se o filme um letreiro avise aos incautos que “cinema é a melhor diversão”. Sem estória, ele

não respeita a regra do jogo, que é permitir ao espectador sair de si, diluir sua individualidade na dos personagens. Espetáculo total que poderia passar assincronicamente em várias telas simultâneas, apesar de sofrer alguns atentados do mundo conceitual nas intervenções do jornalista Carlos Castello Branco e do próprio Glauber em off, na verdade o filme propõe permanentemente uma leitura plástico-musical, emocional-sensorial das loucas contradições da civilização brasileira. Um cinema que é a expressão muito concreta de idéias muito abstratas. Ou como diziam os antigos: amoral é uma questão de *travellings*.

Mosaico sinfônico, *A Idade da Terra* se insere solidamente dentro da tradição artística latino-americana: a proposta de aprisionar o espírito de uma nacionalidade numa só obra remete direto aos muralistas mexicanos. A imagem de Rivera – ou seria Siqueiros? – em cima de uma escada, pincel na mão, diante de uma superfície imensa que reduzia a bem pouco o tamanho do artista, compondo em figuras toda a história de seu povo evoca a de Glauber Rocha envolvido anos a fio nos quilômetros de fita que ele mesmo gerou na fadiga quixotesca (ou dantesca?) de contar seus país. O exacerbamento nacionalista de sua obra, despido agora de qualquer compromisso narrativo, encontra enfim seu estado puro. Como se não existisse a dimensão do tempo – “só o real é eterno” – o filme-mural dispõe seus blocos de significados espacialmente, numa estrutura atonal que avança por rupturas entre a Bahia, Brasília e Rio. Nascimento de Cristo, Cristo-povo e Cristo-Rei, Cristo guerreiro e Cristo profeta, o mundo sem Cristo e por toda a parte, Brahmás, o anti-Cristo. Esta parábola, em si mesmo uma sucessão de parábolas, é disposta como num quadro de batalha em que há várias ações simultâneas e o olho passeia den-

tro dele, ordenando-as. A exemplo da “guernica”, onde um rosto deformado pela dor convive no mesmo momento e superfície com a cabeça cortada de um touro, o todo contando o massacre de uma pequena cidade basca feito pela aviação nazista num teste de capacidade de extermínio. E não é abusiva a insistência na evocação do pintor do século já que os amarelos, os verdes, os vermelhos alegres e brutais que colorem *Idade* vieram dele para Rivera, Di Cavalcanti e tantos outros pintores latino-americanos. Da mesma forma com que a transformação do sertanejo faminto ou de um mulato carregando café em matéria pictórica, feita por Portinari, encontra no mesmo Picasso a sua raiz e vem desaguar na marcante presença visual do povo brasileiro, daquele mais humilde, no filme de Glauber. Não são os refinados pintores modernistas, que segundo ele mesmo tomavam chá enquanto os tenentes conspiravam, que vão informar o caldo visual de seus filmes, mesmo que de passagem ele preste uma homenagem à Semana na passagem da câmara de um quadro de Tarsila para um busto de Mário de Andrade. Vindo de um filme genial sobre um pintor, o curta *Di*, Glauber colore seu painel freqüentemente com uma câmara-pincel que se humaniza na repetição do gesto, tremendo, balançando, indo e vindo, hesitando. Mas se em *Di* havia uma estrutura centrífuga voltada toda para um ponto fixo que era o pintor em seu caixão, feita de pinceladas curtas numa montagem que trabalhava realmente o núcleo do plano, *Idade* se situa no pólo oposto, numa estrutura aberta, móvel, que ora decompõe um mesmo plano em fragmentos curtíssimos que se repetem ora os mantêm inteiros em grandes movimentos no espaço, aparentados à *action-painting* de Pollock, pai da arte informal e que antes de Glauber pode ser encontrada no cinema em *Zabriskie Point* de Antonioni ou no



Artigo publicado no Jornal do Brasil há 25 anos pelo cineasta e presidente da Ancine, Gustavo Dahl, celebra *A Idade da Terra*. Derradeiro filme do cineasta Glauber Rocha, será exibido em sessão especial dia 30, às 20h, na reitoria da UFBA.

curta-metragem de Paulo Cezar Saraceni, *Senhor dos Navegantes*. E até mesmo nas longas panorâmicas graficizantes de Mário Peixoto. *A Idade da Terra*, quem diria, está mais perto de *Limite* que de *Ganga Bruta*.

E da Pel-Mex, cuja apresentação era um astro girando em torno de si mesmo como sugere a Segunda imagem do filme. O Paraíso refeito num estúdio improvisado, com flores murchas presas por arame e Jece Valadão já nascendo pegajoso de suor, tem um sabor latino que se manterá por toda parte baiana. Os coqueiros – que se deslocam diante da câmara como as árvores da batalha em *Senso* de Visconti, descritas num texto glauberiano da fase Suplemento Dominical do JORNAL DO BRASIL que começava assim: “há que se atentar para o problema da cinedramaturgia” – os pescadores, a birosca, o revólver, o céu azul, aonde estão Dolores del Río, Pedro Armendariz, Gabriel Figueroa, e *Crusó* de Buñuel, *La Perla*, *Raíces?* Comendo peyotl, o cogumelo sagrado, e tendo um delírio místico no qual o Diabo de chapelão e bordados assobia o “allons enfants” e um São João Batista negro, emocionantemente vivido por Mário Gusmão, batiza os fiéis, sagra e fecha o corpo de Cristo-Jece, novo Corisco, com as penas e as armas das nações indígenas. Esta seqüência e a do encontro com o demônio são exemplos antológicos da capacidade glauberiana de criar a partir do nada, arte pobre (riquíssima) de exprimir-se com um número mínimo de elementos, reminiscência brechtiana que ele trata com grande doçura lírica na cena dançada da coroação do Cristo – pescador ou com fervor expressionista – popularesco nas cenas do Demônio. As oscilações desritmadas da zoom, a luz que vai e vem, um arsenal de recursos desordenados e desagradáveis passam oticamente à idéia que debaixo dos ouropéis do Diabo, o que existe é o caos.

É dentro desta paradoxal obsessão de desarrumar o arrumado e encontrar dentro desta desarrumação uma nova arrumação, que deve ser vista toda a obra (vida?) glauberiana. *Barravento* (mudança súbita e violenta da direção do vento, em alto-mar) *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe* mantinham compromissos com a narrativa tradicional, embora deixassem vaziar por vezes uma progressiva desestruturação do relato. A partir do *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, à medida que o estilo glauberiano evolui para o teatralismo do plano fixo, geral e longo ou para extensos planos-sequências que renovam o espaço e movimento dentro de si mesmo, forçando em ambos os casos uma marcação extremamente precisa, estruturada, da câmara e dos atores, ou seja, que sua mise en scène se depura e se codifica, a articulação narrativa vai desintegrando-se. O *Leão e Cabeças Cortadas* são exemplos de uma narrativa que se nega a contar-se e procura cada vez mais soluções poéticas e alegóricas para realizar-se como espetáculo. Os planos-sequências magistrais de *Cabeça Cortada* (o envenenamento da Rainha com os filhos), do *Leão* (a seqüência da lança na beira do rio) ou de *Idade* (o achamento da terra prometida pelo casal africano) existem em si, unidades destacáveis do resto do filme. De todos os filmes de Glauber, este último é o mais elaborado e complexo visualmente e o de estrutura dramática mais ausente. A primeira versão do roteiro, apocalíptica, shakespeariana saga mundial e maldita de luta pelo poder e paixões sexo-revolucionárias, vive em *Idade da Terra* através de fragmentos, resquícios, vestígios das cenas dialogadas entre os atores, belos como ícones mas despojados de trama. A encenação dramática tende para a dança, de Geraldo Del Rey com os revólveres ou na reminiscência de dançarinas javanesas quando Brahms Mauricio do Valle tenta seduzir a rainha Aurora Madalena/Ana

Maria Magalhães, mistura de revolucionária e cortesã. Este filme, concebido no exílio e que retomava em nível cósmico a temática de *Terra em Transe* foi implodido em seu núcleo pela volta do diretor ao Brasil e pela morte de Pierpaolo Pasolino, como ele mesmo narra. O esplendor visual e interpretativo dos atores, servido em pequenas doses na montagem final, faz imaginar ressonâncias wagnerianas, intrigas sangrentas entre deuses sensuais e enfurecidos.

Este Walhala foi invadido de um lado pelo mundo arcaico-primitivo das amazonas, do outro pelo Cristo-pescador, pelo Cristo-profeta e sobretudo pelo povo sacrificado e embrutecido pela miséria. Como numa sinfonia, os temas vão e voltam, se expõe, se contrapõe, se superpõe numa desestrutura que tenta reconstituir na tela o multifacetado caos brasílico, decifrando-lhe o mistério. Dziga Vertov tentou nos anos vinte, fazer o mesmo com a União Soviética, país gigantesco como o nosso, continente de várias culturas superpostas, no documentário de longa-metragem. *A Sexta Parte do Mundo*. Glauber, incorporando as críticas de Eiseinsteins ao cinema-olho vertoviano, tratado de mera fenomenologia das aparências, captação mecânica do real ordenada ritmicamente, procura através da encenação e sobretudo na montagem interpretar o sentido profundo, histórico, dialético, revolucionário do real contemporâneo brasileiros. Introduce seus atores num desfile de carnaval ou num centro espírita de Brasília e assim se apropria do concreto existente em função do seu discurso abstrato. Ou como na primeira procissão baiana, quando no final a imagem santa se afasta da câmara e o povo dela se aproxima, acumulando-se diante do quadro horizontal do cinema-scópio, olhando-a intrigado e depois brinca com o ato de ser filmado, como em qualquer jornal de atualidade, aí Glauber, de repente, recupera a ficção e o sentido do discurso espargindo sobre ele a luz de

um milagre, ponto altíssimo do filme, simplesmente através de uma abertura... de diágrama. É a democracia audiovisual feita de luminosa religiosidade. E diga-se de passagem que o povo, dizimado por Antônio das Mortes em *Deus e o Diabo* para não morrer de fome ou fanatismo, desprezado pelo intelectual e morrendo de um cano de revólver enfiado na boca em *Terra em Transe*, é retratado (reverenciado) com sincero amor e carinho em *A Idade da Terra*. A pirâmide neoconcreta construída por Brahms para ser seu túmulo futuro, vê o povo marchando para ela como para um fortim de sua vitória. Embora no final, misteriosamente, ela, pirâmide, engula ele, povo, que em vez de vinho se embriagará de pepsi-cola, com na Rússia.

Por dentro da cúpula barroca de catedral de sua obra, como o nosso Michelangelo tropical auto-definiu *A Idade da Terra* corre um rio pelo teto, afresco do seu próprio país, inferno e paraíso terrestre. Serpente colorida grávida de múltiplos sentidos, fluxo audiovisual misturado com a vida pela ausência de letreiros de apresentação e fim, irreverente, comvente fabula crística em que o filho do Homem toma uísque e dança nas festas populares, orgia arcaica engelo-pasoliniana, autorreligiosa popular de um Brasil despossuído, obsessão da morte como em Posada ou Mojica Marins, desespero político-lisérgico que busca no cristianismo sincrético sua última saída, o Sol e suas manchas surgindo por trás do Palácio da Alvorada, a política no sexo, o Diabo com purpura que foi terminar nas pernas de Denusa Leão, relações do imperialismo com a pornografia, a potência dos tiranos, amor, morte, perversão, fetichismo, guerrilheiro punk, unicórnio homossexual, amazonas mascando chicletes, carnavalesco militar, deglutição antropofágica de 60 anos de *avant-garde* cinematográfica, nietzscheano encontro da nudez negra com a beleza vestida e castradora, discurso chinês sobre a

riqueza e a pobreza dos países, morena aurora da revolução, de rosa nos cabelos como Ava Gardner, índia hindu, negro mexicano, brancos oxigenadamente louros, as três raças contendo outras raças, armas de fogo, echarpes nas espadas, dubia dança de revólveres, tantos contratos, prostituição e poder, a mão direita leprosa, a esquerda armada, o globo terrestre em fogo nas mãos de Satanás, Paixão kitsch de vermelho e ouro, esfinge barata de um Egito fingido, Ciro, Dario, Alexandre, Oxóssi, benditos sejam os criminosos e Dostoiévsky, sermão na torre da antena da televisão, nova montanha, explosões, implosões, cânceres, cloacas, anjos barrocos ao som de atabaques, freiras no Pelourinho, a terra prometida, o hábito franciscano debaixo do véu vermelho da liberdade inconsultil, celticos monolitos do Aterro onde se discute o incêndio dos campos de petróleo, delírio hípico-futebolístico de Brahms, a obsessão da política, Getúlio, Shakespeare, amor, criatividade, repetições exaustivas e incompreendidas, os grandes acontecimentos, incêndios, paixões revolucionárias, traições, operários do Terceiro Mundo, o sertão no carnaval ao som de Villalobos, as mulheres loiras no caminho do Herói, a difícil conciliação da língua e da linguagem, a eterna, onipotente utopia da imortalidade. Glauber, como Artaud, vê mil deuses e tenta capturá-los. As vezes acha, outras simplesmente procura.

Enquanto isto os cétricos bocejam como quando apareceu o “Ulisses” de Joyce, torcem o nariz como fizeram para as “Demoiselles d’Avignon” de Picasso, não entendem como quando passou *Cidadão Kane* de Orson Welles ou vaiam como fizeram com “A Sagração da Primavera” de Stravinsky. Que os deuses da modernidade nos sejam propícios e dêem longa vida a Glauber, cujo nome quer dizer “aquele que acredita”.

Gustavo Dahl é cineasta e presidente da Ancine

