

6

SCÈNE 6 - Uma missa bárbara para acabar com o julgamento de deus

Buenos Aires, 27 de outubro de 1975

“O despertar do rei”

Agentes franceses no Canadá, depois da derrota de suas armas, em 1753, divulgaram entre os índios a informação de que o rei da França havia estado dormindo durante os últimos anos, mas que havia acabado de acordar e que suas primeiras palavras foram:

"É preciso expulsar imediatamente os ingleses que se meteram no país dos meus filhos vermelhos". A notícia propalou-se por todo o continente e foi uma das causas da famosa conspiração de Pontiac.

H. Desvignes Doolittle, *Meditações vagas sobre a História Mundial* (1903)

“A alma, o sonho, a realidade”

Supõe-se que, de fato, a alma de uma pessoa adormecida se afasta de seu corpo e visita lugares, vê as pessoas e verifica os atos que ela está sonhando. Quando um índio do Brasil ou das Guianas sai de um sono profundo, está firmemente convencido de que sua alma esteve na realidade caçando, derrubando árvores ou qualquer outra coisa que tenha sonhado, enquanto seu corpo esteve estendido imóvel na rede.

Um povoado bororó inteiro aterrorizou-se e esteve a ponto de emigrar porque um dos índios sonhou que os inimigos se aproximavam sigilosamente. Um macusi de saúde precária que sonhou que seu patrão o havia feito subir de canoa por difíceis

corredeiras, ao amanhecer exprobo-o amargamente por sua falta de consideração com um pobre inválido. Os índios do Grande Chaco fazem relatos incríveis de coisas que viram e ouviram, e os forasteiros os consideram grandes embusteiros; os índios, porém, estão firmemente convencidos da verdade de seus relatos, pois estas maravilhosas aventuras são simplesmente o que eles sonham e não sabem distinguir do que acontece quando estão acordados.

Quando um dayako sonha que caiu n'água, pede ao feiticeiro que pesque o seu espírito com uma rede, coloque-o em um recipiente e o devolva. Os santals falam do homem que adormeceu e sonhou que tinha tanta sede, que sua alma, em forma de lagarto, deixou o corpo e meteu-se em uma vasilha para beber; o dono da vasilha, porém, tapou-a e o homem, impedido de recuperar sua alma, morreu. Faziam-se os preparativos para o enterro quando alguém destapou a vasilha e o lagarto escapou, reintegrou-se ao cadáver, e o morto ressuscitou. Disse que havia caído em um poço em busca de água e que tivera dificuldades para voltar; assim todos o entenderam.

James George Frazer,
La rama dorada (1890)

Glauber Rocha me conduz aos fragmentos reproduzidos acima e retirados de *O livro dos sonhos*, do argentino Jorge Luís Borges. Em “Estetyka do sonho”, ao considerar que a “arte revolucionária” deva ser uma “mágica capaz de enfeitiçar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda” (Rocha, 1981, p. 221), Glauber afirma: “Borges, superando esta realidade, escreveu as mais libertadoras irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*” (p. 221). Para Glauber, naquele momento, o sonho era “o único direito” que não se podia proibir. E, se Artaud havia gritado que era “proibido proibir”, os manifestantes do Maio de 68 adotaram este lema.

É interessante notar que, quando Glauber escreveu “Estetyka do sonho”, em 1971, Borges ainda não havia publicado *O livro dos sonhos*, cujo prólogo foi redigido em Buenos Aires, no dia 27 de outubro de 1975 (por isso a data no início deste capítulo) – esta é apenas uma observação circunstancial já que não existe a intenção de mostrar que há uma relação direta entre os fragmentos transcritos acima e o texto manifesto do cineasta. Mesmo assim, fica evidente que havia conexões rizomáticas entre o universo fantástico e onírico de Borges e a proposta estética de Glauber. Afinal, ninguém poderá dizer que as histórias, sonhos, narrativas reunidas em *O livro dos sonhos*, não frequentavam o imaginário de Borges bem antes de ele escrever esta obra. E por que não também o imaginário de Glauber, já que muitas delas acompanham a humanidade há tempos e continuarão acompanhando, nas próprias palavras de Borges, como “sonhos que os leitores tornarão a sonhar” (1986, p. 4)? Assim, novamente, convidamos Deleuze para este encontro. Estamos “em um lugar de um presente que reabsorve o passado e o futuro” (Deleuze, 2000, p.193). Preocupado em situar outras percepções do tempo para

11/5

A CGT, a CFDT e a FEN convocam uma greve geral para 13 de maio.

12/5

O primeiro ministro, George Pompidou, anuncia na televisão a reabertura da Sorbonne. Em Strasbourg, a bandeira vermelha tremula sobre a universidade ocupada pelos estudantes.

além da cronologia, o filósofo explica: “Ou melhor, é o instante sem espessura e sem extensão que subdivide cada presente em passado e futuro, em lugar de presentes vastos e espessos que compreendem, uns em relação aos outros, o futuro e o passado” (p. 193).

Já no prólogo de *O livro dos sonhos*, Borges nos confronta com a tese de que o sonho poderia ser o mais antigo gênero literário e o não menos complexo, seguindo a ideia de Joseph Addison que “observou que a alma humana quando sonha, desligada do corpo é, a um tempo, o teatro, os atores e a plateia” (Borges, 1986, p. 4).

Pode-se dizer que o sonho é uma experiência visual por excelência, como o cinema ou o teatro; porém, as imagens se desenvolvem de forma ambígua, contraditória e em sequência não-linear na mente do sonhador, que é ainda “o autor da fábula que está vendo”, segundo Borges (1986, p.4). Sendo que esta comparação é feita em relação ao cinema e ao teatro nas suas concepções tradicionais. O cinema de Glauber e o teatro de Artaud, interessados nos afetos e perceptos que se estabelecem entre autor, obra e público, como forma de subverter o sentido e a representação das coisas, são como o sonho. Sonho, claro, não como um ideal a ser alcançado, mas como proposta estética que, no final das contas, é uma estratégia de revolução (também no sentido referido em Scène 1).

A questão colocada por Glauber e Artaud é de permitir que o cinema e o teatro reencontrem sua verdadeira linguagem, linguagem de gestos e expressões, linguagem sonora, ou seja, da materialidade dos corpos, onde todos os elementos cênicos se transformam em sinais, sejam visuais, sejam auditivos, mas que terão tanta importância quanto a linguagem de palavras.

13/5

Sindicatos e estudantes fazem manifestações em todo o país. Em Paris, 8000.000 pessoas, segundo os sindicatos, 171.000, segundo a polícia, fazem passeata. Entre elas: François Mitterrand, Pierre Mendès France, Guy Mollet, Waldeck Rochet.

Ao pedirem para Glauber “falar” de *A idade da Terra*, ele respondeu: “Não é [um filme] para ser contado, só dá para ser visto¹”. Poderia ter dito: só dá para ser sonhado. Já Artaud, ao contrapor o teatro oriental e o ocidental afirma:

A revelação do Teatro de Bali foi nos fornecer do teatro uma ideia física e não verbal, na qual o teatro está contido nos limites de tudo o que pode acontecer numa cena, independentemente do texto escrito, ao passo que o teatro que concebemos no Ocidente está ligado ao texto e por ele limitado (Artaud, 2006, p. 75).

Após assistir ao espetáculo teatral de Bali na Exposição Colonial de Paris, Artaud considerou ter experimentado uma verdadeira revelação. “Sente-se no Teatro de Bali um estado anterior à linguagem e que pode escolher sua linguagem: música, gestos, movimentos, palavras” (p. 65). A partir daí, pode-se dizer que ele permanecerá atraído por um teatro ritualista e de ação alucinatória. Há em seus poemas e ensaios teóricos empenho em separar a palavra usual da imagem, ao utilizar-se de glossolalias, ou efeitos sonoros, urros e gritos, como no caso da emissão radiofônica “Para acabar com o julgamento de deus”.

Glauber declara querer, em *A idade da Terra*, transformar a sala em “um circo, cinema laser, holografia, cinema espacial, teatro das imagens, coordenação de cinema com balé”². O artista plástico e poeta Rogério Duarte foi o diretor musical do filme, e criou e executou a trilha simultaneamente à filmagem: músicos tocavam flauta, violão e atabaque enquanto Glauber comandava a cena. No Museu de Arte Sacra, de Salvador, a atriz Norma Bengell é carregada por freiras que caminham em ritmo de balé. Em outra sequência, filmada num teatro, efeitos de luz representam a passagem da noite para o dia na época pré-histórica. Numa das

14/5

A Sorbonne é decretada “comune libre” e Nanterre “faculté autonome”. Ocorre a primeira ocupação na fábrica da Sud Aviation, em Loire Atlantique, depois na Renault, em Cléon. O general de Gaulle está em viagem a Bucareste.

cenar iniciais, já analisada anteriormente, o roteiro indica: “Jardim tropical. Ritual primitivo. Cristo Índio e a Rainha das Amazonas entre homens e mulheres que dançam ao som de flautas de berimbaus. Corpos, ornamentados. Flores e frutas” (Rocha, 1985, p. 439). E ainda em outras indicações do roteiro: “Aparece o Diabo, assoviando a Marselhesa”; “A jovem mulher que recuperou a visão canta (...)”; “Som de umbanda”; “Um ponto para Ogum”; “Samba”.

Atendo-nos ao filme *A Idade da Terra*, podemos perceber que há em Glauber a intenção de manifestar, aí, um estado anterior à linguagem, tal como a proposta do Teatro de Bali, não apenas por meio de imagens, mas, inclusive, por meio da música. A observação de Artaud em relação ao teatro – “aquilo que é uma alusão colorida a impressões físicas da natureza é retomado no plano dos sons” (cf. Artaud, 2006, p. 67), como forma de expressar “uma espécie de estado mágico, em que as sensações” tornam-se “tais e tão sutis que podem ser visitadas pelo espírito” (p.67-8) – pode ser considerada também para *A idade da Terra*.

E, então, vale lembrar o relato, citado em *Sciène 3*, que foi encontrado nos arquivos da cidadezinha de Cagliari, na Sardenha – e que Artaud menciona em “O teatro e a peste” (2006, 9-29) – sobre Saint- Rémys, o vice-rei da região que, num sonho “particularmente aflitivo, viu-se pestífero e viu a peste arrasar seu minúsculo Estado” (p. 9). Por isso, decidiu proibir que o navio Grand-Saint-Antoine, que presumia contaminado, parasse no porto de Cagliari, e Artaud chama atenção para a “força especial” que o sonho teve sobre o vice-rei. (cf. p. 10).

Volto a este relato para indicar que é justamente esta “força especial” do sonho, capaz de afetar a realidade, por que, antes de tudo, afetou o espírito, que tanto Glauber como Artaud procuram fazer com que sua arte manifeste. E o caminho para que isso aconteça está numa “linguagem anterior” que contamina e

15/5

As ocupações das fábricas se multiplicam. Em Paris, 2.500 estudantes ocupam o Théâtre de l’Odéon, onde o diretor, Jean-Louis Barrault, se junta ao movimento.

16/5

As fábricas da Renault de Flins e Billancourt também entram em greve. O movimento chega aos Correios, a SNCF e a RATP.

desorganiza a lógica da realidade, com seus sons primitivos, imagens desconexas, glossolalias.

Os gritos das entranhas, os olhos que reviram, a abstração contínua, os ruídos de galhos, os ruídos de cortar e arrastar madeira, tudo isso no espaço imenso dos sons espalhados e que são vomitados por várias fontes, tudo isso concorre para fazer levantar-se em nosso espírito, para cristalizar como que uma nova concepção, concreta, eu ousaria dizer, do abstrato (Artaud, 2006, p. 68).

A afirmação, acima, de Artaud sobre o Teatro de Bali pode ser transposta para *A idade da Terra* e, então, entende-se como fazem uso da estética onírica para materializarem e, ao mesmo tempo, desorganizarem o tecido artístico, conseguindo um corpo sem órgãos que acabará com o julgamento de deus.

É importante notar que a noção de “sonho” que Glauber introduz em sua proposta estética, apropriando-se da vertente narrativa de Borges nada tem a ver com a tradição grega, inspiradora de Nietzsche, onde Apolo “é ao mesmo tempo o deus do juízo e o deus do sonho” (Deleuze, 1997, p. 147), contaminando o pensamento ocidental com o julgamento das divindades, que estabelecem limites e parâmetro, organizando os corpos e suas atividades. O sonho, dessa perspectiva, encerraria a vida em formas orgânicas para assim submetê-la a juízo. Opondo-se ao juízo divino, em que o homem torna-se infinitamente devedor, Nietzsche evoca “uma justiça que se opõe a todo juízo” (p.145). Trata-se de um exercício que se dá diretamente nos corpos, num plano destituído da eternidade do divino. É o “sistema da crueldade”, possível de ser rastreado em Anaximandro, no passado, e a que, modernamente, Artaud deu “desenvolvimentos sublimes”, como “escrita de

Estudantes se encaminham da Sorbonne para a entrada da Renault em solidariedade.

17/5

George Séguy, secretário geral da CGT, reivindica aumento de salários e diminuição do tempo de trabalho. Ele continua rejeitando a união proposta pelo movimento estudantil.

Sangue e de vida que se opõe à escrita do livro, como a justiça ao juízo, e acarreta uma verdadeira inversão do signo” (p. 145). Assim também, na trilha de Borges, Glauber desloca o sonho de seu lugar convencional na organização orgânica. Equiparado aos estados de embriaguês, o sonho, nas experimentações do Cinema Novo, integra o mundo anárquico dos que conseguem construir um corpo sem órgãos afetado pelo choque das forças. “O sistema da crueldade enuncia as relações finitas do corpo existente com as forças que o afetam, ao passo que a doutrina da dívida infinita determina as relações da alma imortal com os juízos” (p.145). Os estados oníricos, tal qual o transe dos rituais, em Artaud como em Glauber, são linhas de fuga ao juízo divino, pois resgatam o “corpo afetivo, intensivo, anarquista” (p. 148) da organização que lhe foi imposta.

Estamos falando aqui do rompimento com conceitos tradicionais de representação e busca de uma arte que se aproxime da vida e construa novas possibilidades de linguagem, e em nenhum momento pretendemos comparar as obras de Glauber e Artaud, mas mostrar como eles talharam “em plena matéria, em plena vida, em plena realidade” (Artaud, 2006, p. 63) suas propostas artísticas. Se Artaud identificou nas peças do teatro de Bali “algo do cerimonial de um rito religioso, no sentido de que extirpam do espírito de quem as observa toda ideia de simulação, imitação barata da realidade” (p. 63 e 64), pode-se dizer que o mesmo acontece com Artaud e Glauber, mais especificamente, na emissão radiofônica “Pour en finir avec le jugement de dieu” e em *A idade da Terra*, respectivamente, em que cada um celebra a seu modo uma missa à avessas colocando em cheque a representação na tradição católica da celebração da Eucaristia (sacrifício do corpo e do sangue de Jesus Cristo).

18/5

Dois milhões de grevistas. De Gaulle antecipa um dia sua volta da Romênia. À saída do Conselho de ministros convocado para o dia seguinte, George Pompidou resumirá desta forma o ânimo do chefe de Estado: “A reforma, sim; a desordem, não!”

Na apresentação do capítulo referente ao ano de 1948, em *Artaud Oeuvres* (2004, p. 1636), Évelyne Grossman chama atenção para o fato de Artaud ter cogitado montar um espetáculo sobre o Julgamento Final na época em que fez a gravação da emissão radiofônica “Pour en finir avec le jugement de dieu”. “O título da emissão tem o mesmo tema e joga com o duplo sentido do genitivo: ser julgado por deus/colocar deus em julgamento”³ (2006, p. 1636). Ela ainda observa que o termo “emissão” também é utilizado por Artaud pelo menos em dois sentidos: “Primeiramente como uma *missa* ao avesso, uma *missa noire* e *athée*” (p. 1636). Sendo que *missa noire* aqui significa uma paródia profana do santo sacrifício. É assim que, em um trecho de “Pour en finir avec le jugement de dieu”, Artaud escreve:

(...) Eu renego o batismo e a missa.
 Não existe ato humano
 no plano erótico interno
 que seja mais pernicioso que a descida
 do pretenseo jesus-cristo
 nos altares.

Ninguém me acredita
 e posso ver o público dando de ombros
 mas esse tal cristo é aquele que
 aceitou viver sem corpo
 quando uma multidão
 descendo da cruz
 à qual deus pensou tê-los pregado há muito tempo,
 se rebelava
 e armada com ferros,
 sangue,
 fogo e ossos
 avançava desafiando o Invisível
 para acabar com o JULGAMENTO DE DEUS.⁴

20/5

De 4 a 6 milhões de grevistas na França. Os funcionários do Office de Radiodiffusion-Télévision Française reclama do controle de informações pelo governo.

21/5

De 8 a 10 milhões de grevistas na França. O valor do franco cai. Os investidores fogem para a Suíça.

Grossman prossegue explicando que “missa” e “emissão” têm a mesma etimologia: “do latim *mittere*: *envoyer* (enviar), *renvoyer* (devolver, refletir, expulsar, mandar embora): *renvoyer* a multidão de fiéis (*ite missa est*)⁵, produzir sons, projetar ondas. *Avis de messe* é desta forma um dos títulos dos rascunhos de *Jugement de dieu*” (p. 1636): “Emissão é também, num sentido mais *crûment organique*, liberar um ruído, colocar para fora de si; a emissão será portanto o mesmo que gritar, escarrar, expelir esperma, peidos, sangue, excrementos” (p. 1636). Como ainda explica Évelyne Grossman, Artaud faz alusão a secreções do corpo humano para tratar de “uma explosão orgânica e vulcânica de um corpo-teatro atômico” (p.1636), que é no final das contas a proposta de um corpo sem órgãos. Como lembra Deleuze, “[e]m Artaud o combate é contra deus, o ladrão, o falsário, mas a empreitada só é possível porque o combatente trava ao mesmo tempo o combate dos princípios e potências” (Deleuze, 1997, p. 150). No “sistema da crueldade”, não se trata de “combater contra” o inimigo, como na guerra, mas de promover o “combate entre” as forças que atravessam o combatente e, assim, potencializar-se num movimento de devires diversos. À maneira da nietzschiana “vontade de potência”, a disposição para o combate traz “essa poderosa vitalidade não-orgânica que completa a força com a força e enriquece aquilo de que se aposa” (p. 151). Exercitando um devir-animal, um devir-mulher, Artaud congrega aliados para livrar-se dos órgãos, garantindo a vitalidade do corpo, que se torna capaz de escapar ao juízo das poderosas instituições que insistem em avaliar suas performances artísticas.

22/5

Daniel Cohn-Bendit é expulso e proibido de permanecer na França.

24/5

Manifestação de apoio a Cohn-Bendit: “Nós somos todos judeus alemães!” Os sindicatos se declaram prontos para negociar com o governo. Rebeliões em Lyon.

Já a ruptura com instituições tradicionais em *A idade da Terra* está explicitada não apenas na estrutura narrativa, mas no conteúdo do filme, no qual Glauber leva ao extremo a dimensão ritualística de sua obra. Ele produz uma pajelança, um rito que mescla práticas religiosas indígenas com elementos católicos, espíritas e de seitas afro-brasileiras, “uma missa bárbara”, como definiu. “O filme é uma missa bárbara, não é uma missa civilizada. Mesmo porque em matéria de linguagem cinematográfica, montagem, estrutura, foi tudo refeito, subvertido, reestruturado”⁶. Com isso Glauber também rompe com elementos simbólicos que constituem o sagrado no discurso tradicional ocidental.

A idade da Terra celebra a ascensão de uma nova divindade, o Cristo do Terceiro Mundo, o Cristo múltiplo e coletivo, constituído pelo povo em seu êxtase místico. Um Cristo que não é o do martírio na cruz, mas o da ressurreição, da libertação, cujo percurso é retratado por Glauber por meio do uso de linguagens diversas como a poesia, o teatro, a entrevista, a farsa, o documentário, sendo que estas são apresentadas de forma a subverter a organização do discurso literário, produzindo, como o cineasta quis, um novo cinema anti-literário.

O filme mostra o Cristo-Pescador (ou Cristo Índio) – interpretado pelo ator Jece Valadão, o Cristo-Negro – Antônio Pitanga, o Cristo que é o conquistador português, Dom Sebastião (ou Cristo Militar) – Tarcísio Meira – e o Cristo Guerreiro-Ogum de Lampião (ou Cristo Guerrilheiro) – Geraldo Del Rey⁷. Eles são, como o cineasta explica,

(...) os quatro Cavaleiros do Apocalipse que ressuscitam o Cristo no Terceiro Mundo, recontando o mito através dos quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, cuja identidade é revelada no filme quase como se fosse um Terceiro Testamento. E o filme assume um tom profético religioso.⁸

Os manifestantes lançam um caminhão desgovernado contra a polícia: um morto, o comissário Lacroix. De Gaulle anuncia um plebiscito. Outra noite de violência em Paris. Um morto: um homem atingido no coração por um estilhaço de granada.

25/5

Rua Grenelle, George Pompidou reúne patrões e empregados.

Os quatro cavaleiros do Apocalipse: Morte, Guerra, Fome e Pestilência, assim como os quatro evangelistas: Mateus, Marcos, Lucas e João, não são as únicas referências ao texto bíblico feitas por Glauber em *A Idade da Terra*. Entre outras sequências, a nº 20, por exemplo, cujo cenário é Brasília, mostra o ator e jornalista Ary Pararaios utilizando-se de um trecho da missa católica para se dirigir ao Cristo Negro, depois de ele ressuscitar um homem: “Eu não sou digno que entreis em minha casa, mas dissei uma só palavra e serei salvo” (Rocha, 1985, p.452).

Antes disto, na mesma cena nº 20, Ary Pararaios recita o canto I de *Os Lusíadas*:

As armas e os barões assinalados/ Que da ocidental praia Lusitana,/ Por mares nunca d’antes navegados/ Passaram ainda além da Taprobana,/ Em perigos e guerras forçados,/ Mais do que prometia a força humana,/ E entre gente remota edificaram/ Novo Reino, que tanto sublimaram; (1985, p. 451 e 452).

Em *A idade da Terra*, ainda pode ser identificada uma referência à tragédia shakespeariana *Júlio César*, na sequência nº 30, ambientada no Rio de Janeiro, quando os personagens Brahms, Cristo Militar e rainha Aurora Madalena conversam em vários pontos da cidade: Copacabana, Cinelândia (em frente ao Teatro Municipal) e Morro da Urca. O Cristo Militar diz para Brahms: “Não vá ao Senado amanhã”. E um pouco mais adiante: “John Brahms, não vá ao Senado amanhã! Não vá ao Senado antes que os peixes de março voltem. Os abutres comerão teu fígado” (p.458).

L’ORTF adere à greve.

27/5

Apresentação dos acordos feitos na reunião da rua Grenelle – aumento do SMIG, quatro semanas de férias pagas, aumento dos direitos sindicais – negociados pelos sindicatos, mas recusados por sua base. Grande manifestação da CGT.

No Ato II, cena II, da peça de William Shakespeare, Calpúrnia, mulher de César, acorda com um pesadelo e lhe pede para não sair de casa. César recusa-se a se intimidar com os maus presságios da esposa, mas, para acalmá-la, concorda em enviar Marco Antonio ao Senado para informar que ele está indisposto.

Cena 2

CALPÚRNIA - Ó meu senhor! Anula-se vossa sabedoria ante esse arrojo. Não saiais hoje. Declarai a todos que o que vos prende em casa é o meu receio, não o vosso. Mandaremos ao senado Marco António, incumbido de dizer-lhes que não vos sentis bem. Que assim, de joelho, eu consiga de vós alcançar isso.

CÉSAR - Marco António dirá que estou indisposto; para agradar-te ficarei em casa. (Shakespeare, S/d, p. 55).

Apesar dos exemplos citados e de outras referências literárias que aparecem em *A Idade da Terra* – às vezes com citações literais, como no caso de *Os Lusíadas* –, não se pode dizer que se trata de uma adaptação de textos escritos para a linguagem audiovisual. No filme, Glauber Rocha apropria-se dessas obras, lendo-as à sua maneira e utilizando-as para contaminar com sua dicção elevada, artificiosa a convenção naturalizadora da linguagem cinematográfica. Ao apoderar-se de diversos textos e interrelacioná-los, o cineasta ganhou tamanha autonomia sobre eles que se transformou em autor, mesmo quando os reproduziu com fidelidade em relação aos originais. Não é à toa que Glauber afirmou ter produzido um “Terceiro Testamento”. E é assim que ele conseguiu realizar um “novo cinema” que disse ser “anti-literário e metateatral”, na medida em que questiona a metáfora da vida como teatro e rompe com a ilusão dramática e a representação do real. Pode-se dizer que a construção de *A idade da Terra*, no processo

 Encontro do movimento esquerdista no estádio Charléty convocado pela UNEF e pelo PSU, com a presença de Mendès France.

28/5

Demissão de Alain Peyrefitte, ministro da Educação Nacional. Apesar da proibição de permanência na França, Daniel Cohn-Bendit volta ao país e dá uma coletiva de imprensa na Sorbonne.

anárquico de desorganizar padrões e roteiros, exerceu o combate apropriando-se de variados poderes artísticos que invoca. Através do devir-Shakespeare, devir-Camões, devir-evangelista, essas forças canonizadas são dobradas sobre si mesmas e garantem a energia vital dos diálogos dramáticos que acirram o combate, resistindo aos juízos críticos que lhe cobram as dívidas da ordem e da economia.

Neste processo de desestruturação do discurso do cinema tradicional e também de ruptura com símbolos religiosos clássicos, o cineasta propõe uma experiência transformadora, uma espécie de alquimia, na qual o público é arrancado de sua posição passiva de mero espectador. Sua proposta é que o filme aconteça a partir do contato do espectador com as imagens e os sons, por isso, o cineasta afirma que ele “não é para ser contado, só dá para ser visto”. Pode-se dizer que o êxtase místico produzido por Glauber neste seu último filme, quando rompe com a noção tradicional de sagrado, é justamente resultado do entrelaçamento de *devires múltiplos* – para voltar a Deleuze.

Ao quebrar o vínculo com instituições tradicionais seja promovendo uma pajelança, seja afastando-se do caráter de representação do cinema, Glauber, em *A idade da Terra*, olha para o Terceiro Mundo de dentro do Terceiro Mundo. E a potência do discurso do cineasta aparece justamente à medida que ele propõe não uma vingança, movida por ressentimento, mas uma ação: uma forma de fazer diferente da lógica estabelecida. Trata-se de, apesar da tentação, não se confundir com o “macaco”, para citar Deleuze em *Nietzsche e a filosofia*, quando ele fala de identificar as relações de poder que deram origem a ideias, valores ou crenças, e explica que a crítica nunca é concebida por Nietzsche como uma *reação*, mas como uma *ação*. “Nietzsche opõe a atividade da crítica à vingança, ao rancor ou ao ressentimento”:

“Sumiço” do general De Gaulle. Sabe-se mais tarde que ele fora a Baden-Baden para se encontrar com o general Massu, comandante das forças francesas na Alemanha.

30/5

“Eu não renunciarei”: afirma De Gaulle em discurso na rádio. Ele dissolve a Assembleia.

Zaratustra será seguido pelo seu “macaco”, pelo seu “bobo”, pelo seu “demônio”, de uma ponta a outra do livro; mas o macaco distingue-se de Zaratustra como a vingança e o ressentimento se distinguem da própria crítica. Confundir-se com seu macaco constituiu o que Zaratustra sente como uma das piores tentações que lhe são oferecidas. A crítica não é uma reação do *re-sentimento*, mas a expressão ativa de um modo de existência ativo: o ataque e não a vingança, a agressividade natural de uma maneira de ser, a maldade divina sem a qual não se poderia imaginar a perfeição (Deleuze, s/d, p.7 e 8).

Glauber propõe uma nova dinâmica entre sagrado e profano, entre filme e espectador, entre colonizado e colonizador, na qual os dois lados são afetados em relações não-estáticas, o que em nenhum momento trata-se de os povos terceiro-mundistas se tornarem semelhantes aos colonizadores nem imitá-los, muito menos assumirem o lugar deles. Há no filme “anti-literário e metateatral” de Glauber Rocha uma dissolução de dicotomias e uma proposta de mudar o olhar sobre as coisas do mundo, sem fechá-las em conceitos imutáveis, mas levando em conta as circunstâncias – processo este que dialoga com a concepção de “dinamismos espaço-temporais” trabalhada por Deleuze em “O método da dramatização” (2006, p.134)⁹. Em *A idade da Terra*, Glauber promove “agitações de espaço, buracos de tempo, puras sínteses de velocidades, de direções e de ritmos” (p.132). Na dramatização entre colonizador e colonizado, na qual opera uma dissolução das formas, relançando-as no plano das forças, contam mais as questões do tipo: quem?, quanto?, como?, onde?, quando?, do que a questão “nobre do platonismo ‘o que é?’”, como define Deleuze (p. 131).

No documentário *Anabazys* (2007), de Paloma Rocha e Joel Pizzini, Glauber fala da “necessidade da ruptura das formas, de acabar com esse drama e construir outro”, que o levou a fazer *A idade da Terra*. Nesse mesmo filme, o

Manifestação gaulista no Champs-Élysées (1 milhão de pessoas)

31/5

Pompidou compõe um governo de transição. O objetivo é esvaziar o movimento.

Du 1er au 25 juin

Contrariados, os operários voltam ao trabalho.

assistente de direção Carlos Caetano afirma: “O Glauber ficava dizendo o tempo inteiro que estava construindo um filme onde queria romper com o discurso tradicional da estrutura do cinema, que era a discussão do tempo e do espaço”.

Uma das estratégias usadas por Glauber para traduzir em linguagem cinematográfica o “desreinado” delirante do sonho, em *A idade da Terra*, foi a utilização do improviso, como já citado no início deste texto. “Ritmo e poesia é o que ele pedia o tempo todo no *set*. Ele não queria uma situação armada ou um ator se comportando de uma maneira pré-concebida”, contou o produtor executivo Cacá Diniz, em *Anabazys*. Para isso, não eram entregues roteiros aos atores, no sentido tradicional que se entende por roteiro: texto que resulta do desenvolvimento do argumento de filme, dividido em planos, sequências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos. Eles recebiam apenas “frases de estímulo” para que improvisassem.

Um exemplo, entre muitos, é a cena nº. 27, já citada acima, em que Norma Bengell como a Rainha das Amazonas sai por ruas de Salvador acompanhada por freiras que dançam enquanto a atriz grita: “Liberdade! Liberdade! Liberdade! Miséria! Miséria! Miséria! Miséria!”. “O Glauber me pediu apenas para gritar *liberdade* e *miséria*. Eu comecei a dançar e a gritar e, quando percebi, o povo estava me acompanhando e gritando. Aquela multidão que aparece no filme não é figuração paga, é gente que estava na rua”, disse a atriz.

A cena nº. 30, já citada, em que Brahms, o Cristo Militar e a Rainha Aurora Madalena dialogam em vários pontos do Rio, também foi realizada na base do improviso. “O Glauber nos colocou sentados na Cinelândia e as pessoas começaram a se juntar e participar das conversas. Eu dizia para Brahms, por exemplo: ‘Não vá ao Senado amanhã’”, contou Tarcisio Meira, intérprete do Cristo Militar.

Vários confrontos com a polícia. Em Flins, Gilles Tatin, um estudante de um grupo maoísta que fora reforçar o movimento dos operários, se afogou tentando escapar de policiais. Na fábrica da Peugeot a Sochaux, dois trabalhadores foram mortos à bala.

23 et 30 juin

Eleições legislativas. A câmara dos deputados é “bleu horizon”¹⁰: a esmagadora maioria de direita (79% do assentos, dos quais 59% para os gaulistas).

“Foi uma comunicação com o público muito rara. As pessoas não contracenavam faziam parte da história”. A inclusão de acontecimentos de bastidores entremeadando cenas protagonizadas pelos atores foi outra estratégia utilizada por Glauber para romper com o discurso tradicional do cinema. Num deles, Maurício do Valle, o Brahms, tropeça em uma pedra, sente dor e interrompe a cena. Ele é socorrido por Ana Maria Magalhães, intérprete de Aurora Madalena, e por outras pessoas da equipe.

MURÍCIO DO VALLE: Ai, meu Deus!... Puta que o pariu! Eu ia pedir pra ver se há pedra com inscrição... Puta que o pariu!... Está passando, está passando, está passando...

ANA MARIA MAGALHÃES: Meus anéis não machucaram teu rosto?

MURÍCIO DO VALLE: Eu bati com a ponta do pé. Mas que negócio incrível! Parece até frescura, caralho! Puta que o pariu! Me dá um pouquinho de água aí, por favor... É bom sujo assim. Não é?... Ok, Glauber, desculpa.

GLAUBER ROCHA (*off*): Se abaixa aí, Ana.

(A ENCENAÇÃO RECOMEÇA.) (Rocha, 1985, p. 460).

No desenrolar do filme, Glauber aparece muitas vezes, falando com os atores ou caracterizando-os e, outras vezes, pode-se ouvir sua voz em *off*. “A performance do diretor dentro do filme é absolutamente contemporânea. Era uma necessidade de ele estar com o corpo dele e com a voz dele no filme, desestruturando a ideia desse narrador invisível do cinema clássico”, afirma Ivana Bentes, em *Anabazys*.

Décembre

Criação do Centro Universitário experimental de Vincennes, futura “Universidade de Vincennes”, que tinha em seu quadro de professores François Châtelet, Gilles Deleuze, Alain Badiou, Michel Foucault, Michel Serres.

03/12

Jacques Lacan vai à universidade de Vincennes.

A trilha sonora de *A idade da Terra* foi realizada ao vivo como dito acima, com som direto, e os músicos também improvisavam durante a cena. A intenção de Glauber com isso era que o som não fosse apenas complementar, mas parte fundamental do filme. “No início das cenas a palavra de ordem de Glauber era ‘luz, câmera, orquestra e ação’”, conta Sylvia de Alencar, responsável pelo som.

A montagem do filme foi determinante nesse processo. Segundo o técnico Ricardo Miranda, Glauber pediu que o filme fosse montado “como uma batida de tamborim”. “A montagem é um ritmo, não tem leis para isso, é território da aventura sensorial através do qual você pode penetrar naquilo que está além do real, do palpável”, afirmou o cineasta.

A intenção de Glauber era de que os rolos de filmes não fossem numerados a fim de que a cada exibição as cenas aparecessem ordenadas de forma diferente, não haveria letreiros indicando o começo e o fim, como tradicionalmente acontece na maioria dos filmes. Porém, a Embrafilme (estatal brasileira produtora e distribuidora cinematográfica) não aceitou a proposta:

O filme tem outro tempo, outro espaço de montagem, o barato é outro, os caras não podem entrar nele, então ficam absolutamente revoltados. É isso que eles chamam de experimentalismo, mas não é experimentalismo, é o fluxo das imagens e a montagem que vai por caminhos incontroláveis, como um rio que corre atrás de outros baratos¹¹.

Com isso, o cineasta pretendia levar para o cinema a estética do sonho como a mediação possível para um futuro que necessariamente teria muitas possibilidades, devires múltiplos, e cuja essência era uma revolução mística, a explosão religiosa e a quebra de paradigmas.

1970 -

09/11

Morte do general De Gaulle.

1971 -

Janvier- février

Greve de fome nas prisões.

“A pessoa tinha que estar mergulhada por inteiro nesse processo criativo. O processo era tão importante como a obra. Quem trabalhou nesse projeto (...) nunca mais foi o mesmo”, afirmou Paula Gaitán, que, além de atuar, foi cenógrafa e figurinista.

E Glauber ainda soltou seu último grito em forma de manifesto, escrito na cama do hospital em Lisboa, em intervalos de consciência, às vésperas de sua morte, em 22 agosto de 1981.

Manifesto do Catarro¹²

Glauber, Manifesto -----> CATARRO

" Kareta" libertação" Cahieur du Cinéma" e etcs -----> Acabaram o velho jornalismo

---> o foto jornalismo----> Novela Jornalística ---> Tudo que começou em 1900 desaparece em 1981.

Ai vai, caro Tarzo, uma reportagem NOVA sôbre minha Pneumonia, TuberKuloze e Kanzer. Mas Kanzer não MATA.

Kareta, com Raul Cortez na capa é genial, e devemos seguir por aí...Publique ao mundo meu diagnóstico FELIZ!!

GLAUBER -----

(Neste trecho do Manifesto, Glauber, em vários momentos fala de si mesmo na terceira pessoa)

SIEGFRIED - 1924

VAMPYRO - 1931

09/4

Criação por Jean-Marie Domenach, Michel Foucault e Pierre Vidal-Naquet do GIP (Groupe d'information sur les prisons.

Criação do Front Homosexuel d'action révolutionnaire (Fhar) por Guy Hocquenghem, Anne-Marie Grélois e François d'Eaubonne.

Dois filmes de FRITZ LANG

..... SAÚDE , DOENÇA, ARTE.

ROMANTYSMO - PAIXÃO - SEXO - PRAZER DA MORTE

CÂNCER - ESPERMA - GLORYA

SANGUE - DESESPERO E FÉ NA DOENÇA.

DILACERADO, GLAUBER RECEBE OS DEUSES DO VENENO QUE LHE
ENSINAM OS

CAMINHOS DA MÁGICA FLORESTA NEGRA.

GLAUBER POSSUI A DEUSA DO VENENO KURARYA E DESTE AMOR,
NASCEM AS
CACHOEIRAS DA SAÚDE.

GLAUBER ATRAVESSA O ESPELHO ROMÂNTICO DA FLORESTA NE-
GRA E ENCONTRA SUA WALKYRYA PAOLA QUE SOPRA FOGO
... NOS SEUS PULMÕES.....

No final das contas, toda a obra cinematográfica de Glauber é um “com-
bate” que resiste à limitação da linguagem cinematográfica, a ineficiência dela e a
necessidade de utilizá-la por mais que a subverta para se expressar:

Cheguei à catedral, rezei uma missa bárbara e o pessoal se assustou. Se entras-
sem no meu barato, teriam que ajoelhar e rezar. Eu disse para eles: (...) vocês
romanos, italianos, estão me acusando porque têm o costume de jogar os cris-
tãos no parque dos leões, mas eu não tenho medo de leão, como o profeta
Daniel, que dominará os leões na arena.

05/4

Lançamento no Nouvel Observateur de um manifesto de 343 mulheres que declaram já
ter abortado.

1972 –

25/2

Morte de Pierre Overney, militante da esquerda proletária, assassinado por um vigia da
Renault.

NOTAS

¹ Este depoimento de Glauber Rocha aparece no site do Tempo Glauber: <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm>

² Idem.

³ Tradução minha dos textos de Évelyne Grossman.

⁴ <http://www.meuebook.com.br/review/product/list/id/1416/category/130/>

⁵ A expressão latina *ite, missa est* era usada para informar que a assembléia chegara ao fim. Seu significado literal é “Vão, [esta] é [a] dispensa”, ou seja, “Vão, estão dispensados”.

Na Idade Média, por incompreensão do significado original da expressão, passou-se a entender a frase como sendo *Ite, missa est [finita]*, ou seja, “Vão [a] Missa é [finda]”, de modo que a palavra para “dispensa” (missa) acabou se transformando no nome da celebração como um todo. Algumas traduções modernas traduzem a expressão como “Ide em paz”.

Fonte: http://pt.wiktionary.org/wiki/Ite,_missa_est

⁶ <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm>

⁷ As nomeações dos Cristos que aparecem entre parênteses são as que constam no roteiro do filme: ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceyro Mundo*. Org.: Orlando Senna. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1985. Os outros nomes são citados pelo cineasta em entrevista que está no filme *Anabazys*, de Paloma Rocha e Joel Pizzini.

⁸ <http://www.tempoglauber.com.br/glauber/Filmografia/idade.htm>

⁹ Este texto é resultado do debate realizado com Deleuze na Sorbonne, a 28 de janeiro de 1967, e publicado inicialmente no *Bulletin de la Société Française de Philosophie*, 61º ano, nº 3, julho-setembro de 1967, pp.89-118

¹⁰ Refere-se à cor do uniforme dos velhos combatentes franceses, a maioria de direita e centro-direita.

¹¹ Esta fala aparece em entrevista de Glauber no filme *Anabazys*.

¹² "O Manifesto do Catarro" foi literalmente, o último texto escrito por Glauber Rocha. Escrito na cama do hospital em Lisboa, em intervalos de consciência; a transcrição a seguir é parte deste manifesto, que fora editado, em 28 de Agosto do ano de sua morte, na revista "Careta", ano LIII - 2740 e enviado nominalmente ao editor Tarso de Castro.