

Érico Olivera de Araújo Lima

Universidade Federal Fluminense
Universidade Federal do Ceará, Brasil

Algumas proposições anacrônicas para os encontros entre cinema e história

Some anachronistic propositions regarding encounters between film and history

Resumen

Este artículo se propone abordar la intersección entre el cine y la experiencia histórica, desde un enfoque teórico y metodológico referido a los anacronismos, inspirado principalmente en contribuciones recientes de Didi-Huberman y en las teorías de la historia de Walter Benjamin. Tomamos el cine de Glauber Rocha, especialmente las películas *Claro* (1975) y *A Idade da Terra* (1980), para discutir en qué medida en ellas se inventan formas de tiempo y regímenes singulares de historicidad, más allá de la mera reproducción de una historia ya dada o de una serie de eventos existentes fuera de las imágenes. En este sentido, investigamos la relación entre la imagen, el tiempo y la historia, con apoyo en un pensamiento filosófico y estético que señala la ruptura de un continuo espacio-tiempo y propone otra manera de establecer intersecciones entre las figuras de cine y la experiencia histórica.

Abstract

This article intends to address the intersection of cinema and historical experience, from a theoretical and methodological approach to anachronisms, inspired mainly by recent contributions from Didi-Huberman and Walter Benjamin's theories regarding history. We consider Glauber Rocha's cinema, in particular the films *Claro* (1975) and *A Idade da Terra* (1980), to discuss to what extent they invent forms of time and historicity, beyond the mere reproduction of a given story or of a series of events existing outside of the images. In this sense, we investigated the relationship between image, time and history, with support in a philosophical and aesthetical thought that emphasizes the rupture of a space-time continuum and proposes new intersections between the figures in the films and historical experience.

Palabras Clave

Anacronismos
Contemporáneo
Cinema
Historia
Glauber Rocha.

Keywords

Anachronisms
Contemporary
Cinema
History
Glauber Rocha.

Introdução

O cinema de Glauber Rocha coloca em jogo um regime de historicidade singular que não pode ser subsumido, simplesmente, à noção de representação de uma história anterior aos filmes, mas precisa ser colocado como um problema das formas fílmicas e de como elas fundam experiências de tempo e novos enlaces entre passado, presente e futuro, para além de uma sucessão cronológica. Nossa escolha aqui, ao focar os trânsitos entre cinema e história, se dá no sentido de acompanhar as escrituras de dois filmes que nos parecem bastante radicais nesse trabalho de explosão dos tempos e de disjunção de uma linearidade. Ao tomarmos *Claro* (1975) e *A Idade da Terra* (1980), buscamos tornar visível uma inflexão no pensamento glauberiano e no que propomos chamar de um desejo de história.

Se de fato, ao longo de sua filmografia, a experiência histórica, a cristalização de um futuro das revoluções e os impasses quanto ao presente são constantemente pesquisados e postos em questão, parece-nos que há algo ainda por se observar nos modos pelos quais as escolhas estéticas de suas obras finais complicam uma relação imediata entre filme e contexto sócio-histórico. Eles apontam para a emergência de uma experiência sensível que, sem perder historicidade, passa a ser de tal modo disruptiva, que uma imediata determinação de mundo vivido sobre forma fílmica precisaria ser colocada sob muita suspeita. Dizendo de outro modo, parece-nos fundamental investigar a modulação que a pesquisa cinematográfica de Glauber adquire ao se colocar em contato com o seu tempo e com outros tempos. De partida, diríamos que, nesses filmes, não se trata de uma adesão automática entre imagem e conjuntura histórica, mas de um curto-circuito entre as matérias expressivas dos filmes e aquilo que estaria no mundo vivido. Nos indagamos a respeito da experiência histórica que é possível conceber, em meio ao caleidoscópio trabalhado por esses filmes tão fragmentados nas suas estruturas, especialmente *A Idade da Terra*.

Este artigo propõe, então, uma aproximação entre cinema e experiência histórica, a partir de uma postura teórico-metodológica de anacronismos, inspirada, sobretudo, nas contribuições recentes de Didi-Huberman e nas teorias sobre história de Walter Benjamin. Esse horizonte teórico da análise ganha relevo aqui, não como uma aplicação de conceitos, mas como matriz de pensamento de partida. A abordagem anacrônica, como veremos, pressupõe tanto uma teoria quanto um método de aproximação das imagens, para tomá-las a contrapelo. Investigamos o cinema de Glauber Rocha, para discutir em que medida esses filmes fundam formas de tempo e regimes de historicidade singulares, para além de simplesmente reproduzirem uma história já dada ou uma sucessão de eventos que lhes seriam exteriores. Nesse sentido, percorremos as relações entre imagem, tempo e história, tendo em vista um pensamento filosófico e estético que enfatiza a quebra de um contínuo espaço-temporal e ainda outra maneira de costurar as interseções entre as figuras dos filmes e a experiência histórica.

Um método anacrônico

Que jogo temporal as imagens nos colocam? Elas estabelecem relações com a história de diversas maneiras. Elas aceleram e desaceleram a percepção sensível do mundo. Elas se conectam ao próprio tempo e também escapam das condições que as rodeiam, para inventar possíveis. A imagem pode fundar uma nova experiência de tempo, fazer a tensão com um corte linear e evolutivo e proliferar caminhos de aderência ou de disjunção. A experiência imagética pode estar ligada a uma apreensão dos emaranhados, passagens e modulações da história. Compendo com Didi-Huberman (2000), vale dizer que diante da imagem, nos colocamos também diante do tempo.

Mas que tempo seria esse? E que implicações metodológicas podemos tirar daí, sobretudo se vamos analisar visualidades? É preciso aqui buscar uma maneira de estar com as imagens no decurso do tempo, de pensar a dimensão mesma do acontecimento como um processo, uma experiência de multiplicação de possíveis para as temporalidades, cruzadas e montadas de vários modos. As imagens se movimentam em processos de policronia, heterocronia e anacronia. Não é da ordem de um tempo único, irremediável e contínuo que se trata aqui. Dentro da pers-

pectiva que nos mobiliza, os filmes de Glauber Rocha que pretendemos tomar podem ser colocados numa relação anacrônica com o tempo, seguindo as discussões de Didi-Huberman (2000). Pensar o anacronismo implica uma postura que não tenta se colocar na época de produção das imagens, mas que enfatiza o cruzamento dos tempos. Trata-se de saber como essas imagens nos afetam, espectadores do presente, convocados a percorrer as formas de tempo e os regimes de historicidade inscritos nas obras. Nesse sentido, tomamos *Claro* (1975) e *A Idade da Terra* (1980) na intercessão com a experiência histórica, para investigar que figuras de história esses filmes inventam. E nossa metodologia de analisar essas imagens seguirá de perto um ponto de vista anacrônico.

Façamos um breve recuo conceitual, para situar um pouco mais em que consiste essa perspectiva teórico-metodológica que orientará nossa análise mais adiante. Cabe dizer, primeiramente, que ao modelo epistemológico e metodológico que discute o artista e seu tempo, a obra e seu contexto, é possível apresentar uma alternativa, uma posição que coloca o artista *contra* o seu tempo, ou tomando de empréstimo dizeres de Benjamin (1994), diríamos que a arte pode escovar a história a contrapelo. Essa tensão já foi também explicitada por Didi-Huberman nos termos de um embate entre a eucronia, a postura historiográfica demandada sempre como suposta necessidade de pensar a imagem dentro das condições de sua época, e a anacronia, que aposta na manipulação dos tempos e na multiplicidade de direções que uma imagem pode apontar, em sua heterogeneidade e na sua riqueza de diferenças. É um campo aberto de possibilidades, então, essa proposta de seguir aqui a hipótese levantada por Didi-Huberman de que não há história que não seja de anacronismos. “Quero dizer, pelo menos, que o objeto cronológico não é, ele mesmo, pensável que no seu contra-ritmo anacrônico” (Didi-Huberman, 2000: 39).

A imagem e a história não cessam de reenviar uma à outra forças desordenantes, no contramovimento da evolução e da harmonia de uma perspectiva historicista, que no limite é fundamentalmente consensual e apaziguadora dos gestos potentes em constituir as políticas do visível. Investir-se de um olhar anacrônico, apostar nas anacronias de um artista: uma aposta política, uma proposição de que as obras podem fundar políticas dos tempos. Tomamos Glauber Rocha nessa chave, a de um realizador que investigava um cinema em tensão com modos majoritários de fabricação filmica e de uma configuração hegemônica de história, para se apropriar também das partes desviantes, aquilo que é fugidio, ruína dos vencidos e fissura nas narrativas hierarquizantes sobre os fatos históricos.

Desse modo, não se volta aos filmes de Glauber para extrair, por exemplo, informações a respeito dos anos 1970, no que dialoga mesmo com preocupações de alguns historiadores que se voltam para o estudo das imagens, como Manoel Guimarães (2007) e Ulpiano Meneses (2003). Eles investem, a partir do campo de saber da História, em outras modalidades de investigação das visualidades, na articulação com os tempos. A imagem não é pensada como ilustração de fatos exteriores. Ela é já um acontecimento. Ela não reproduz um mundo antes dela, mas fabrica esse próprio mundo a se inscrever como experiência histórica. Como nos diz Rancière, “não se trata de mostrar que o cinema fala do seu tempo. Trata-se de estabelecer que o cinema faz o mundo, que ele deveria fazer o mundo. A história do cinema é a história da potência de fazer histórias”, (Rancière, 2012b: 65). Deslocam-se, então, as imagens “do campo das fontes visuais para o da visualidade como objeto detentor, ele também, de historicidade e como plataforma estratégica de elevado interesse cognitivo” (Meneses, 2003: 11). A discussão sobre regimes de historicidade está, assim, imbricada à questão dos regimes de visualidade. Quando se trata daquilo que o visível pesquisado por Glauber inventa como historicidade, a questão é interrogar quais forças de tempo ele põe em movimento nas próprias obras. É um gesto que vai do cinema à história, não para inseri-lo simplesmente num recorte de tempo dado, mas para pensar um filme como inventor de tempos, fazedor de várias histórias, no que ele pode se tornar potente em contrariar percursos homogêneos da grande História. Como nos ensina Benjamin (1994), é urgente fazer uma crítica do progresso, que pressupõe um tempo vazio e feito de etapas. “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’” (Benjamin, 1994: 229). O autor defende que é preciso fazer explodir o *continuum*, tarefa própria às classes revolucionárias. No que se refere aos filmes de

Glauber, a tentativa aqui será de considerá-los *no olho da história*, retomando outra expressão de Didi-Huberman (2012a):

Diria que a imagem é aqui *o olho da história*: a sua tenaz vocação para tornar visível. Mas também que ela está *no olho da história*: numa zona muito local, num momento de suspensão visual, no sentido que falamos do olho de um ciclone (essa zona central da tempestade, onde por vezes há uma calma absoluta, “não deixa de ter nuvens que tornam difícil a sua interpretação”). (Didi-Huberman, 2012: 60).

No olho da história, as imagens promovem uma experiência de turbilhão, desestabilizadora das coordenadas de espaço e tempo. Elas escapam a uma colocação em um momento específico e podem espalhar-se pelos tempos, movimentando olhares. “Olhar o passado e interessar-se por ele sem o sentido do presente parece significar a atividade do dileitante, daquele que tem na atividade intelectual apenas o remédio para o ócio” (Guimarães, 2007: 24). Passado, presente e futuro comunicam-se e se interpelam. Manoel Guimarães enfatiza essa dimensão mesma do trabalho do historiador na pesquisa e na relação com o passado. Aqui a tentativa de pensar as imagens glauberianas se dá, sobretudo, como busca das condições que permitem experimentar os filmes como matérias plásticas e sonoras que afetam o corpo e engajam no mundo. Trata-se, então, menos de um cinema do passado ou um cinema do presente que de cinemas que se bifurcam no tempo, se torcem e retorcem. Essa perspectiva que todos esses autores nos oferecem é tributária diretamente de uma noção mais anterior, a de um intempestivo inatual, que podemos remontar a Nietzsche e a seu modo de conceber a história. Em Nietzsche, trata-se exatamente de afirmar a vida, quando ele fala dessas relações com os tempos. Há uma necessidade da história “para a vida e para a ação, não para nos afastarmos preguiçosamente da vida e da ação, nem, muito menos, para embelezar esta vida egoísta e a nossa atividade branda e inútil” (Nietzsche, 1976: 102). A história e os tempos não são regiões às quais se volta para contar uma experiência em uma perspectiva de contemplação ou de representação. O empenho se dá no sentido de invenções, de trazer novas intensidades e modos de agir. Eis uma figura do intempestivo, eis também uma argumentação da qual fazemos uso para reivindicar uma inatualidade do cinema glauberiano. Trata-se de como fazer pontes nas temporalidades, de quais traçados são arrancados como possíveis. Diante dos tempos que as imagens de Glauber nos apresentam, cabe interrogar o que ainda se pode inventar para a experiência histórica. O que se experimenta nos filmes como experiências de tempos?

A Idade da Terra é uma obra que explode os limites do tempo. É um filme que se conecta a memórias múltiplas, a forças produzidas em cada encontro captado na inscrição da cena e também às questões de embate que Glauber se interessava em movimentar, sobretudo nas resistências do Terceiro Mundo. O impulso às condensações de grandes questões em personagens, em lugares, em ações, é embaralhado pelo caminho que a obra mesma vai desenhando, com a predominância de uma deriva que tornou inviável um tempo condensado. A imagem não se faz como globalidade, reunião total dos problemas de um mundo. Ela oferece outro regime de temporalidade, muito mais labiríntico e descontínuo, menos total que estilizado. Existe um “desejo de história”, para retomar expressão que Ismail Xavier (2001) já propôs, mas ele já não unifica uma experiência nem pode mais totalizar. É uma modulação dos tempos e da história, uma maneira de dobra, para tornar sensível uma parte maldita. Trata-se de abrir a história, de fazer nela buracos, dançar com ela, colocá-la em descontinuidade. Nesse sentido, vale dizer que aqui retomamos algumas das considerações de Xavier, mas ao mesmo tempo nos distanciamos de outras. Ele fala que Glauber se situa nesse desejo de história, a partir da elaboração de uma dramaturgia, procurada “através da cristalização do movimento do mundo em metáforas capazes de fornecer a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social” (Xavier, 2001: 128). Tendemos a pensar também nas potências da dramaturgia constituída por Glauber, dramaturgia dos tempos expressos nos corpos e nos espaços, mas indicáramos esse gesto menos na perspectiva do filme como reflexão sobre o País, a vida social, as lutas dos povos, do que numa visada que considera a vida *produzida pela obra mesma*, e então nosso caminho seria inversa: é o filme que inventa países, mundos, lutas e povos. É uma aposta em outra imagem de pensamento, já não tanto da reflexão *sobre*, da história como horizonte de onde se parte em sobrevoo, mas de uma abordagem mais imanente, uma história se fazendo e se revolvendo no filme, uma obra se produzindo no atravessamento com o mundo.

A experiência fílmica passa a ser, então, lugar de fundação de temporalidades. Existe uma trama temporal singular que se processa na constituição do espaço cênico do filme. A cena não se ordena por curvas dramáticas, que iriam de um lançamento de problema a posterior resolução. Os elementos vão sempre se espalhando e se acumulando. Predomina a dimensão gestual no trabalho dramaturgico de Glauber, gestos singulares de cada corpo na cena, projetando uma voz, expondo um rosto, percorrendo o espaço. Gestos de cinema, constituindo um modo de a luz banhar os corpos, um tempo para a presença de uma imagem, um corte que se torna interrupção repentina de ações, um antecampo que se projeta para o campo pela voz do realizador. O tempo se torna rede, entrelaçamento de várias linhas que o filme abre e que não se deixam cair nem no Uno nem no Todo. É um tempo rizomático, sem início e sem fim, sem *telos*, um tempo que renunciou à chegada a um ponto final que resolveria as tensões e estabilizaria o processo histórico. Não é um tempo circular, como em certa medida era a marcação de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Rocha, 1964), no anseio de apontar para o futuro, de projetar a revolução. “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, *intermezzo*” (Deleuze & Guattari, 1995: 37). É a lógica do *e*, que procura anular fim e começo. Estamos sempre no meio. O ponto de partida é o meio, é onde se entra e de onde se sai. Não se formam então essências, mas devires, rajadas de visualidades atirando umas contra as outras, lampejos de visível que instauram outros ritmos, outras velocidades e novos espaços-tempos.

Se já não existem fim nem começo, *A Idade da Terra* cria um tempo de coexistências. Isso quer dizer que o filme é multiplicidade de direções, um *intermezzo*, que corre *entre*, interrompe o fluxo e abre a história à sensação do intervalo. É o tempo do salto, o fôlego que se toma entre um estado e outro de um pulo. A imagem vira respiração em variação de compasso, uma operadora de volteios, de contrações e relaxamentos. Glauber intervém com falas que apontam para uma discussão da experiência no mundo, dos embates com o capitalismo, como também desenvolve em *Claro*, mas a imagem não se investe de uma forma discursiva. Ela segue a experimentação de outro tempo, dissonante e disjuntivo. Não existe inteireza ou uma forma de totalidade. A experiência histórica deixa rastros e vestígios, para retomar termos benjaminianos, mas estamos diante de questões de cinema e de problemas cinematográficos, não da historiografia. Então o que uma imagem pensa ao fazer tempo? Poderíamos dizer que imagem e história têm um ponto de encontro fundamental na comum preocupação em inventar uma figura material do tempo.

Rancièr (2012a) aponta para a constituição de uma outra história, em uma discussão que muito se aproxima também das de Benjamin. À história dos documentos e dos grandes personagens, feita com os traços que os homens de memória escolheram deixar, opõe-se “uma história feita com traços que ninguém havia escolhido como tais, com os testemunhos mudos da vida ordinária” (Rancièr, 2012a: 26). A luz torna-se um objeto de partilha, ela mesma, uma luz que só passa a ser comum, a partir de uma condição conflitual. “A história é o tempo em que aqueles que não têm o direito de ocupar o mesmo lugar podem ocupar a mesma imagem [...]. Trata-se do duplo controle ao qual a objetiva obedece, aquela do operador e aquela de seu ‘sujeito’. Trata-se de certa partilha da luz” (Rancièr, 2012a: 19). Rancièr está interessado em investigar como se constitui um princípio de igualdade, como se dão as partilhas tanto em torno da história quanto da imagem, para verificar sob quais condições a igualdade se apresenta no sensível. É fundamental pensar, então, como uma luz cinematográfica instaura uma ficção que pode tornar sensíveis os testemunhos mudos da vida ordinária. E também vale colocar em relevo a potência de o cinema produzir um espaço-tempo de caráter igualitário, já que “o cinema não registra simplesmente o acontecimento histórico, mas cria esse acontecimento” (Rancièr, 2012a: 32).

Desejos de história

Passemos, então, a tocar um pouco mais nas imagens de *A Idade da Terra*. Em Brasília, Maurício do Valle e Antonio Pitanga criam as situações dos seus personagens, misturam-se a trabalhadores de uma obra, performam com eles, inventam uma outra experiência temporal em meio às vidas dos homens. Os trabalhadores são interpelados por Brahms em tom de brincadeira, ele beija alguns deles e faz piadas. Surge um plano em que se vê uma pirâmide, a câmera não

a mostra em conjunto, mas um pedaço dela. Os trabalhadores estão ali reunidos, com os dois atores também. Sem estabelecer uma centralidade na construção do quadro, a câmera percorre a extensão da construção, encontra mais três operários que estão no alto do prédio. Filma-se o bloco de pedra que tem no fundo uma porção recortada do céu. Pitanga profere, então, um discurso: “Brahms, chegou a hora de você ouvir a voz do Terceiro Mundo. Você representa a pirâmide. Nós somos os prisioneiros dessa pirâmide! Eu, meus irmãos, nós, os escravos. Brahms, chegou a hora de você ouvir o povo da América Latina, da Ásia, da África, este povo oprimido. A humanidade caminha para a Terceira Guerra Mundial. O mundo será destruído pela bomba atômica!”. E Glauber fala em *off*, logo em seguida: “No final do século XX, a situação é a seguinte: existem os países capitalistas ricos e os países capitalistas pobres. E existem os países socialistas ricos e os países socialistas pobres. Na verdade, o que existe é o mundo rico e o mundo pobre”.

Um procedimento parecido acontece em outra sequência, também encenada em Brasília. É um só plano longo, que não define de antemão o que vai ser enquadrado. Um lago aparece sozinho, sem nenhum corpo ainda em cena. Mas aos poucos surgem o Cristo negro e uma mulher que o acompanha. O foco da câmera está em um ponto mais afastado ao fundo, o que faz dos corpos em movimentação fragmentos que ora entram, ora saem do quadro, ainda por definir que partes desses corpos serão vistas. Há, sobretudo, uma paisagem ampla, com nuvens, o verde da vegetação, o azul da água. A câmera sobe e desce, vacila, investiga. Pitanga segura um grande mural que tem a pintura do Cristo crucificado. No início, o som é preenchido por um samba que canta as glórias de Getúlio Vargas: é o samba-enredo da Mangueira, de 1956, que se chamava *O grande presidente*, uma elegia de caráter biográfico a Vargas. “E do ano de 1930 pra cá / Foi ele o presidente mais popular / Sempre em contato com o povo / Construindo um Brasil novo / Trabalhando sem cessar”, entoava o sambista. A faixa sonora vai cedendo lugar a lances de som direto e a uma longa fala em *off* de Glauber, que expõe aqui quase a motivação do próprio filme. Ele explicita toda a relação de *A Idade da Terra* com o cinema de Pasolini, com a preocupação em pensar um Cristo do Terceiro Mundo, na aproximação com *O Evangelho segundo São Mateus* (Pasolini, 1964). O assassinato do diretor italiano tinha sido o mote gerador para Glauber inventar também uma figura de Cristo. Ele situa o debate lançado pela própria Igreja Católica, a partir do Papa João XXIII, que defendia uma aproximação maior com os povos. “Sobre o cadáver de Pasolini eu pensava que o Cristo era um fenômeno novo, primitivo, numa civilização muito primitiva, muito nova”.

Glauber passa a verbalizar toda uma preocupação com eventos do passado. Perambula por uma série de episódios ao longo da história, do mercantilismo ao neocapitalismo. Cita a Revolução Soviética, traça um discurso que percorre uma infinidade de eventos históricos. Diz que temos um passado desmemoriado, ao tratar especificamente do Brasil. “São quinhentos anos de civilização branca, portuguesa, europeia, misturada com índios e negros. E são milênios além da medida dos tempos aritméticos ou da loucura matemática que não se sabe de onde veio nem mesmo a nebulosa do caos, do nada”. A fala parece se elaborar muitas vezes, como se ele também inventasse ali o que vai dizer, fazendo pausas para pensar. “Então, é muito rápida a história. É uma história de uma velocidade fantástica. É um desespero lisérgico”. Pitanga vai falando também, simultaneamente: “Guerra! Liberdade! Justiça! Precisamos salvar este povo”. E outra voz de Glauber vem, dessa vez a partir do antecampo. Ele passa a se direcionar à mulher: “Fale mais para a câmera”. Ele dirige a fala e os gestos da moça, gritando: “Ele [Pitanga] pergunta se você tem fome, você olha pra câmera e diz: ‘Tenho’. Vai!”. A cidade em que se encena não parece escolhida à toa, ela se torna matriz também para o desejo de história. “Brasília é o Eldorado”, diz Glauber, novamente na voz *off*. A discussão passa aos embates entre capitalismo e socialismo. “Existirá uma síntese dialética entre o capitalismo e o socialismo. Estou certo disso”. A democracia torna-se o ponto de debate, e o realizador enfatiza que ela não é capitalista, nem socialista, nem comunista, ela não tem adjetivos. “A de-mo-cra-cia é o desreinado do povo”, diz a voz *off*, em um compasso muito singular que desmembra cada sílaba da palavra “democracia”. Glauber fala da necessidade de uma revolução em diferentes campos da vida. “Temos que multinacionalizar e internacionalizar o mundo dentro de um regime interdemocrático”. E ao longo de todo o desenrolar da longa fala do diretor, uma escala de imagem segue sendo buscada, na procura de uma maneira de iluminar e enquadrar os dois corpos na cena,

com desvios da câmera, movimentos circulares, perdidos pelo campo visual. São encontrados no caminho algumas nuvens, regiões verdes, um lago, a cidade ao fundo, com vários prédios. Os seres, ao caminharem, variam constantemente as posições, a postura em relação ao outro, a distância em relação à câmera.

O desejo de história é aqui desejo de intervir em debates. O filme não surge como resultado do social ou como simples reação a um contexto cultural. Se há uma conexão com motivos recorrentes de um pensamento sobre a sociedade, não é o cinema que vem refletir ou registrar o que se passa, ele vem, na verdade, agarrar mundos e produzir sentidos de história, temporalidades de imagem, figuras de historicidades resistentes. Ismail Xavier (2007) já falou, a respeito de *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, em uma aposta no futuro da revolução, uma teleologia da história, que aponta para a salvação, para a esperança, sobretudo a partir da sequência final, com a corrida de Manoel rumo ao mar. Já em *Terra em Transe* (Rocha, 1967) e em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (Rocha, 1969), com as transformações da conjuntura do Brasil, Xavier (1993) defende uma crise e uma passagem para o que chamou de alegorias do desengano, com perdas de esperança e com a figuração do passado no presente, no tom de apropriação dos mitos, para pensar o contexto de uma sociedade que entrava em momento de maior repressão por parte da ditadura, acompanhado de um processo de modernização conservadora levada adiante pelo governo militar. O pós-64 marcaria, então, outro momento para as narrativas se constituírem, com a crise do tempo de promessa, que tinha dado o tom do início dos anos 1960.

Nos anos 60, a ordem do tempo se pensou, primeiro, como certeza da Revolução. A alegoria apresenta uma textura de imagem e som descontínua mas pensa a *história como teleologia*, assume o tempo como movimento dotado de razão e sentido, supõe o caminhar rumo a um *telos*. Refiro-me a *Deus e o Diabo*, filme onde o *telos* é salvação e o alçar a um mundo melhor é vocação da humanidade. O futuro – a Revolução – é o elemento que organiza e dá sentido ao processo vivido. Seu esquema da história afirma a esperança, buscando uma representação da consciência popular compatível com ela. O horizonte do discurso é o universal – a vocação do homem para a liberdade – mas o campo de atuação em que se manifesta esta história que cumpre fases rumo a um objetivo é a experiência nacional. [...] Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem projeto (Xavier, 1993: 12, 13).

Mas agora é outra ordem do tempo que está em jogo em *A Idade da Terra*. Diríamos mesmo que não há mais ordenação de tempo, mas uma variação intensiva. E o caminho poderia ser não o de identificar nas alterações dos contextos sociais as causas de modulações na textura do filme, mas uma via inversa, a de estar atento às possibilidades de vida que a obra acrescenta ao mundo. Coexistem o tempo dos corpos na cena, o tempo da fala em *off*, o tempo da voz no antecampo. Há uma experiência histórica mundial, nacional, territorial, mítica e uma experiência de fabricação de um plano cinematográfico. A vida do Cristo no Terceiro Mundo, objetivo anunciado por Glauber para a obra dele, só pode se materializar em dispersão, tanto se consideramos a escolha em multiplicar personagens e facetas do Cristo, quanto se percebermos que nem sempre os próprios atores estão ali marcando uma presença única para seus corpos, mas seguem proliferando apresentações deles mesmos. Se a fala de Glauber tenta marcar conjunturas, de algum modo, da relação de forças entre países ricos e pobres às discussões sobre a democracia, passando pela morte de Pasolini e pelas mudanças introduzidas na Igreja Católica, ele nunca tenta representar na imagem o elemento que estivesse, eventualmente, na ordem do dia. O diretor coloca com a voz um impulso de enunciar desejos, de propagar apostas a respeito dos tempos, dos primórdios do capitalismo até as tensões com o socialismo. Ele arrisca falar de uma síntese dialética entre capitalismo e socialismo, num gesto que projeta para o futuro. Essa projeção temporal, no entanto, entra logo em tensão com os próprios movimentos de cena, que seguem inquietos, improváveis, imprevisíveis. É então um cruzamento de tempos que vai se instalando, a fala voltada para o futuro e para o passado, a imagem torcendo todos os tempos de uma só vez, passado, presente e futuro, desencadeados de uma linha. O passado é lampejo. O marxismo dialético de Glauber, atravessado por todo um conjunto de outras re-

ferências, como o próprio cristianismo, tenta apontar para uma dimensão de tempo, que possa chegar a uma síntese final. Mas apostando em olhar essas imagens de uma perspectiva anacrônica, diríamos que esse tempo do futuro não pode se dar senão como incerteza, desejo sem projeto, inquietação com o presente, mas sem resolução ou apaziguamento possíveis.

A vida de Cristo não pode, então, apontar para nenhum projeto de redenção, nem o anseio de síntese entre capitalismo e socialismo pode parar o movimento. Aqui é a potência do cinema em constituir mundos abertos que se coloca. As sequências são encerradas de modo repentino, porque no fundo elas não finalizam nada, é preciso apenas seguir a outro ponto. E o filme mesmo terminará de repente, de modo tão súbito quanto começou, não apontando para nenhuma solução, não confirmando nenhuma tese. Porque se Glauber, efetivamente, ainda tem pontos que deseja desenvolver como defesas, ele não toma o cinema como simples lugar para reproduzir as próprias angústias ou um jogo histórico estabelecido previamente. Ele se deixa transformar no mergulho, a imagem mesma é ato de criação de um passado, de um engajamento no presente e de um porvir imponderável. São as histórias dos corpos que se inscreveram ali, diante da própria câmera, dos encontros com os trabalhadores em Brasília, do gesto cômico que há no beijo de Brahms em cada um e nas brincadeiras que faz, no esforço de Pitanga em carregar o mural com a pintura do Cristo crucificado, circulando pelo espaço cênico, sob a luz solar intensa, na relação que Glauber estabelece com a palavra. Não existe uma só história nem uma história toda, não existe um só tempo, nem um tempo por inteiro. Várias idades da terra, várias arqueologias precisam ser traçadas, escavações em superfície. *A Idade da Terra* é, de uma só vez, geografia e história, terra e idade, travessia no espaço e no tempo.

Em *Claro*, Juliet Berto conversa com um homem sobre os percursos de Júlio César na história, as conquistas de territórios que ele empreendeu, os encontros dele com Cleópatra. Marco Antonio, Brutus, Otávio Augusto, os personagens proliferam na fala, as intrigas, os jogos de seduções. São contadas histórias, e Berto as escuta com um olhar distante, mas insistindo para que o interlocutor continue. Existe uma música ao fundo, vozes que cantam. O plano é cortado, mas por um momento a fala ainda se prolonga sobre o plano seguinte, quando Berto adentra uma sala e encontra Carmelo Bene, na participação que o realizador e dramaturgo faz nesse filme de Glauber. Ele está vestido de mulher e também fala de acontecimentos históricos, a respeito das legiões de Septímio Severo. Aqui é mais forte ainda a quebra dessa palavra que é enunciada a partir de um estado de certo desnordeio, uma fala que trava e não segue um percurso único. Uma maneira de enunciar a história dos grandes personagens de modo tortuoso e cômico, com um gesto que desmonta qualquer grandeza. “Depois será preciso séculos para que venha um Duce”, diz Bene em um momento mais adiante.

Eis um trabalho da ficção: trata-se aqui das potências dela em forjar mundos. É uma questão de inventar uma maneira para o corpo e para a dramaturgia, com um tom bastante provocador, sobretudo a partir de Bene, que toma um sorvete, bebe e fuma. Ele parece ter uma autonomia aqui para criar uma cena própria. Existem espelhos ao fundo que refletem partes dos corpos na cena, e Berto segue se movimentando, enquanto carrega uma estátua dourada de um anjo. “Só com a polícia, fazemos avançar a história”, diz Bene. Ele repete a palavra “polícia” várias vezes, gaguejando, fazendo a língua se desarranjar. Fala de um Ministério do Interior, modulando do italiano para o francês e tentando explicar a Berto algumas distinções: interior, exterior, anterior. Pouco a pouco, o caos torna-se ainda maior na sequência, quando Bene abandona a narração e passa a gritar, a ajoelhar-se, a beber de modo ainda mais descontrolado, a deitar em um sofá com as pernas abertas, enquanto Berto segue com a estátua dourada nas mãos, movimentando-a para cima e para baixo, para a frente e para trás. “A Itália para mim, a Itália para mim!”, grita Bene. Uma encenação delirante, que tem a singularidade agora de derrubar a história de um curso contínuo, de brincar com ela. É uma experiência dissipativa de energias, que carrega a cena de um tempo, para fazê-lo explodir para todos os lados. Não se encena a História, essa que parece ser enunciada na medida em que se fala de Septímio Severo, mas a maneira de os corpos jogarem com ela a partir do acúmulo dos gestos de provocação e das palavras que se desarrumam.

Contemporaneidade de um cinema

Da percepção do tempo da imagem, quando o sol nasce em meio à paisagem do Planalto Central, em Brasília, para a súbita inserção de entrevista com o jornalista Carlos Castello Branco a respeito do golpe civil-militar de 1964, os procedimentos de escritura se atravessam, derramando um sobre o outro a perturbação estética e política que instauram. No curso da obra, o movimento é de constante irrupção de uma nova pesquisa, e cada situação investe em uma nova investigação do espaço e do tempo, com a encenação posta em variação, o quadro se desfazendo de uma unidade e proliferando camadas. Há uma exposição da própria busca do filme em torno de uma experiência estética, de formas cinematográficas que tornem possível experimentar a luz, a cor, os movimentos, as sonoridades de outra maneira. E essa pesquisa não se dá como caminho formalista, mas como apropriação do cinema na própria dinâmica do ir e vir do pensamento, das tensões que a vida cria, do risco que é estar no mundo. Poderia dizer que existe uma contemporaneidade da relação entre arte e política aqui, que tende a se deslocar do nível de dominância de um campo sobre o outro ou de uma separação que estabeleceria a elaboração de discursos políticos em um momento anterior a uma suposta formalização na dimensão estética. Fazer a arte, realizar um filme, isso é já uma política. Com todas as crises internas que essas apostas podem implicar, *A Idade da Terra* tem na busca por um outro cinema a própria invenção de uma política.

A conversa com Carlos Castello Branco é bastante paradoxal nesse percurso. Ela surpreende, desde que surge, porque introduz outro registro, bastante estrangeiro ao universo do filme, uma disposição que poderia mesmo remeter ao jornalismo. Mas aos poucos, a desorganização desse caráter de uma entrevista torna-se mais pulsante. Pitanga é o ator que faz perguntas ao jornalista, os dois sentados em uma sala, numa disposição de corpos relativamente convencional. Castello Branco responde e conta a respeito do processo que culminou na instalação da ditadura militar no Brasil, explica as relações de forças envolvidas, o caráter conservador do movimento e os desdobramentos ao longo dos anos, inclusive com as inflexões de recrudescimento da repressão, com o Ato Institucional nº 5, de 1968, que restringia ainda mais os possíveis naquele regime. A sequência tem planos longos completamente focados na palavra do jornalista, que se torna quase um historiador a explicar a sucessão de eventos recentes no País. Não há praticamente nenhuma intervenção nos momentos iniciais, no máximo uma composição que gera uma leve assimetria do quadro, desequilibrado de um eixo. Existe um desejo muito forte de Glauber em guardar essa palavra por um momento, em destacá-la no filme, chamar a atenção para ela. De algum modo, ele quer se conectar ao tempo dele. Mas qual ordem de relação se estabelece aí? À medida que a conversa segue, essa conexão ganha modulações. Pitanga e Castello se levantam, caminham um pouco pela sala, a câmera começa a sair um pouco mais deles dois, para observar o espaço, um quadro na parede, os espelhos, elementos que começam a escapar ao controle. Membros da equipe chegam a ser vistos de relance, conforme a câmera passeia, e no reflexo de um espelho é possível ver que Glauber ajusta o volume de um aparelho de som, durante a cena. Esse talvez seja um dos grandes momentos da sequência, quando as interferências sonoras passam a levar Castello e Pitanga a interromperem a conversa ou mesmo a elevar um pouco a voz. Aqui Glauber opera uma tensão, desloca o foco da palavra que queria reter e, aos poucos, dá preferência a outra ordem de acontecimento, já distanciado da fala historiográfica para a intervenção direta na cena, gesto de perturbação ao vivo, de uma relação cindida com o presente.

Pouco a pouco, a tomada de posição de Glauber dentro do espaço fílmico torna mais intempestiva a conexão dele com um tempo. Como nos diz Agamben, aquele que é contemporâneo não deve coincidir perfeitamente com o seu tempo nem se adequar às pretensões dele, mas aderir por deslocamento e anacronismo, ser inatual (AGAMBEN, 2009, p.58). Justo por não estar completamente sincronizado com o próprio tempo, o homem contemporâneo pode ainda mais perceber o que se passa na sua época. Essa primeira definição de contemporaneidade, Agamben a resume, então, a partir dessa paradoxal condição de aderir e dissociar-se, de perceber o próprio tempo e estabelecer uma distância em relação a ele.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e de um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009: 59. Grifos do autor).

Quando pensamos nas experiências desencadeadas por Glauber, sentimos uma urgência do realizador em fazer a aproximação com o próprio tempo, mas para produzir um tempo fílmico singular e para traçar uma maneira de se posicionar diante do presente. Nessas relações que ele cria com a matéria fílmica, existe uma dissociação porque a imagem é uma operação de um tempo que interfere no presente, é um tempo que não é o mesmo do mundo, mas que se constitui como filme para intervir no campo de experiência do vivido. É esse movimento dissociativo do contemporâneo que o torna tão potente em fazer os tempos se comunicarem, porque não sendo parte de um território fixo de tempo, o contemporâneo realiza passagens, transita de um tempo a outro e suscita algo como uma inaturalidade plena de tempos. É essa uma possibilidade de agitar a vida e de continuar existindo. A potência de uma conversa a respeito dos passos de um regime militar brasileiro se dá quando Glauber abre a cena ao intempestivo de uma interferência sonora que gera ruído. É quebrando a própria estrutura arrumada no filme, é estabelecendo outro jeito de conversar, que esse momento de *A Idade da Terra* reverbera outras espessuras temporais para remontar a história e para viver.

A relação com a própria história do cinema passa em Glauber por essas torções que insistem em ativar novas forças de vida. Eis a força de um intempestivo glauberiano. Em *Claro*, Berto vai a uma exibição de filmes na rua, e o projetor explica que tem ali cinemanifestos. Os dois conversam e passam a falar os nomes de alguns realizadores: o cinemanifesto de “Sua Majestade” Eisenstein, de Jean-Marie Straub, de Jean-Luc Godard, de Visconti, de Antonioni, do “mestre” Rossellini, ao que Berto responde fazendo o sinal da cruz. Mas não entra Andy Warhol, enfatiza o responsável pelas projeções, porque o artista seria “muito de direita”. Glauber cria nesse pequeno fragmento a própria relação com os cinemas do mundo, sobretudo em um tom leve, disperso pela rua, em meio à multidão que também deseja cinema e política para ocupar a cidade. Em outro momento, imagens de jornais surgem, mas não vêm como simples informação a respeito do que se passa, elas aparecem emaranhadas com outras imagens, como uma das camadas nas superposições. Berto dança pelas ruas, em uma dessas camadas, enquanto vemos manchetes a respeito do fim da Guerra do Vietnã e sobre “um Amarcord soviético”. A experiência do que se passava durante o processo de feitura do filme não tem lugar estável e cristalizado, não é levada às imagens como aderência completa a um tempo. São como lençóis, para retomar uma figura de Deleuze (2007), uma relação com a atualidade da realização fílmica, no mesmo compasso em que se criam plasticidades desviantes de um tempo. A *performance* na rua vem intervir nessa dimensão de presente e introduzir o ritmo do corpo, fazer a relação com o mundo pela temporalidade do corpo que dança. Porque, no limite, são as próprias imagens que, ao se apresentarem em variações rítmicas, também executam um movimento de performance, uma desorganização visual e corpórea.

E assim, como falar de um Glauber contemporâneo? Ele não faz uma obra restrita a um tempo, mas inventa um presente repleto de virtualidades e também carregado de pontos de ancoragem no antigo. A conversa com Castello Branco inserida no caleidoscópio de imagens que é *A Idade da Terra* marca um momento de tentativa mais direta e explícita do filme em traçar uma ponte com eventos de uma conjuntura do seu presente. Mas se isso pode tornar a obra atual para o período, é o que a torna intempestiva e inatural que interessa aqui, justo o momento de desvio dos dados imediatos para a sensação de flutuação. O contemporâneo é o que conecta a obra com um cinema de Eisenstein, de Straub, de Godard, mas também com o vídeo, com as artes visuais, com o cinema de instalação, com as expansões do cinema pelo espaço. Ao falarmos desses diálogos com outras artes, sobretudo com o campo das instalações, partimos de uma consideração material a respeito da montagem de *A Idade da Terra*, que marcava um ponto de culminância naquilo que Glauber mesmo chamava de uma montagem nuclear. Tratava-se, efetivamente, de pelo menos duas questões aí: uma simultaneidade de atravessamentos na escritura do filme e uma explosão atômica (nuclear), o que se verifica em momentos nos quais os

planos se acumulam em tal intensidade que remetem quase ao efeito de *flicker*, e por vezes ao de sobreimpressão, tão caros à estética do vídeo e de alguns cinemas experimentais. A montagem nuclear é uma proposta fundamentalmente rítmica, de acúmulos e intensidades. Ela é também o recurso expressivo fundamental que, nessa obra, convida o espectador a entrar no filme a partir de vários pontos, fazer vários percursos diferentes, alterar o próprio corpo no contagiar-se pelas imagens.

Dizer que *A Idade da Terra* se transforma, já na sua escritura, em um filme instalativo implica que o corpo faz por ele um percurso, como quando se percorrem as salas de uma galeria, fazendo escolhas e, ao mesmo tempo, tendo algumas orientações pela montagem imaginada pelo exercício da curadoria. No filme de Glauber, não são atravessadas salas de um museu, mas blocos sensíveis, que são também formações de espaço e de tempo, de luz e de sombras. De uma sequência a outra, o filme faz uma curva, toma uma nova direção, tem outras cores, outro movimento de cena, toda uma nova percepção é demandada ao olhar, para se habituar às novas formas que se abrem. O espectador segue trabalhando. Esses trânsitos pela espacialidade inventada no filme, enquanto movimentos por blocos, são saltos descontínuos por experiências e por lugares. E no caso dessa obra em especial, os lugares são tanto fílmicos quanto geográficos mesmo, é a conexão atordoante e sem fio de sentido entre Salvador, Rio e Brasília.

É o que a faz permeada de histórias, que são tomadas para inventar um devir próprio das imagens, explodindo as bordas, tirando da moldura o cinema, quebrando o tempo em vários pedaços, fazendo a palavra daquele que conta eventos históricos sumir em virtude da interferência de uma música – montagem de sons ao vivo. É também uma obra contemporânea por ser feita em tensão com um esquema de produção industrial e inventar formas de cooperação, compartilhamentos no próprio processo de realização, o que é também notável em um filme como *Claro*, que mistura o fazer fílmico à própria vida, quando Glauber resolve fazer cinema nas ruas da cidade em que está exilado, ao lado da companheira Berto. Fazer cinema não como um momento separado, colocado à parte do viver, ele é mesmo acontecimento de experimentação de vidas. As artes, pensadas no contemporâneo, estão situadas na interpenetração com outros campos, produzindo trânsitos e tornando-se impuras. Um cinema glauberiano contemporâneo seria entendido na dimensão do impuro que impossibilita a fixação dentro de uma região estável. *A Idade da Terra* é completamente tomado por incrustações com o mundo, não é um filme de limpeza, mas de impurezas. Tempos impuros, imagens impuras. É por isso que a figura do moderno parece não ser tão mobilizadora aqui, porque ela poderia pressupor ainda uma busca pela especificidade, a pesquisa das potências dos próprios meios de cada arte, daquilo que seria próprio de cada linguagem.

Podemos analisar uma sequência específica, que na sua materialidade, faz sentir a invenção de um tempo bastante singular, um tempo saturado de agoras, para retomar a expressão benjaminiana que usávamos anteriormente. Trata-se ainda de um segmento do filme que pode elucidar o que estamos chamando de um acontecimento fundado pela própria escritura cinematográfica. Na celebração do carnaval no Rio de Janeiro, em um dos blocos sensíveis de *A Idade da Terra*, já se instala um toque do samba, na batida dos tamborins e no canto entoado. Um primeiro plano dá a dimensão do conjunto, ele é geral e aberto, e o movimento no quadro se faz ver pelos modos de cada um dançar na multidão. Há uma distância da câmera em relação aos sujeitos filmados, eles são inicialmente vários pontos espalhados pelo espaço, em agitação e dança. Os tons de azul e branco, vestidos por todos da escola de samba, criam uma primeira impressão de unidade, já que se trata de um corpo coletivo que se performa em determinada cadência organizada previamente, ensaiada várias vezes, para o desfile no sambódromo. Mas esse conjunto vai ser desmontado aos poucos, e o que se apresentava como um todo passa a ser isolado em partes, que uma vez dispersas, já não poderão mais ser reunidas.

A sucessão de cortes rápidos na sequência percorre os retalhos que foram feitos pela câmera. E esses fragmentos se seguem um ao outro, sem que estejam ligados segundo um princípio de identidade ou de narração, mas pela curva que podem criar na sensação, pela maneira como um atrai o outro e pode criar um campo de ressonância. O filme coloca seus personagens em meio ao acontecimento, podem ser reconhecidos Brahms, Aurora Madalena e o Cristo Militar,

também integrados à festa. Um plano mais longo se dedica, especialmente, ao rosto desse Cristo que surge nessa sequência, enquanto ele percorre o desfile, entre os integrantes da bateria, destacando-se em meio à multidão, tanto pela roupa quanto pelo outro ritmo que parece ter no corpo. Ele olha o entorno, acena, sorri. É com muita sutileza que começa a reverberar no rosto o batuque, com movimentos leves de cabeça e, aos poucos, também das mãos. A câmera chega mais perto, filma apenas a boca, desfoca a imagem nessa aproximação, e depois se distancia. Ora o personagem se perde em meio a todos, ora é reencontrado, no percurso simultâneo de quem filma e de quem é filmado.

O plano é cortado no desenrolar mesmo dos gestos do ator. Seguem-se mais imagens em meio às pessoas, no recorte de vários instantes dispersos do desfile, carros alegóricos, setores diferentes do espaço. É a composição de um mural, mas um mural repleto de figuras que não necessariamente se encaixam. O cortejo das pessoas parece ir e vir em diferentes sentidos, a montagem desfaz as coordenadas do espaço, ela cria uma outra possibilidade de percorrê-lo visualmente. De repente, surge um momento emblemático dessa rítmica singular criada pela associação livre entre os fragmentos. Uma música sinfônica passa a intervir e a se misturar ao som direto do samba, o tempo de cada fragmento é reduzido, até que tudo se transforma em *flashes* de sucessão acelerada, imagens de todos dançando, numa montagem que parece um piscar frenético de olhos. Aurora Madalena é a personagem do filme que agora está focada em meio aos muitos homens e mulheres que dançam as cores do carnaval, e o método de embaralhar a presença do corpo dela se dá por uma intensificação do batimento fílmico, quando o rodopio dos corpos no âmbito da cena vira rodopio de imagens. É uma vertigem, é uma deriva completa dos sentidos. O plano é implodido, a transição é salto. A imagem que se segue à outra não dá continuidade ao movimento iniciado antes nem tem função de sentido, como quando um fragmento pode ter o papel narrativo de tornar um detalhe mais visível no conjunto. O antes e o depois se perdem pelo meio, uma imagem pode ser repetida ou interrompida de súbito, ela pode ser um plano mais próximo ou mais distante, um quadro mais aberto ou mais fechado, mas o que a reunião de tudo em acelerada sucessão faz ver é a própria experiência de acúmulo, o próprio intervalo e o gesto da montagem mesma.

Tudo gira. São várias imagens num curto intervalo de tempo. A simultaneidade aqui não se dá por paralelismo de ações, mas por imagens que não se sustentam para o olhar. Não há também jogo de oposições nem a expressão de contradições. As partes são corpos libertos de uma linha significante, elas aparecem como intensidades que cortam um contínuo e excedem níveis. Existem, nesse espaço do sambódromo, várias ações simultâneas, diferentes corpos em movimento, cada um com seus gestos, com seu ritmo, construindo a dança no carnaval. No momento em que todos aparecem em sucessão, com a velocidade de um foguete contaminando as velocidades das imagens, eles criam um bloco de forças em que tudo se arremessa, tudo vive ao mesmo tempo, tudo dança. Cria-se uma espessura de imagem (estética do vídeo), mais do que uma sucessão ou uma linha sintagmática. Cada gesto é visto em um instante, um braço que se levanta, um rosto que se dirige à câmera, um corpo que se agita. E todos esses pequenos gestos, que não se prolongam nem se desdobram em uma ação final, são montados no compasso de festa. Cada um dos relances e dos lampejos que surgem não vira uma soma, todos criam a experiência de turbilhão. Não existe mais totalidade possível nem conclusão final. As formas montadas em *A Idade da Terra* crescem pelo meio.

A sequência do Carnaval é permeada pela dimensão explosiva da montagem nuclear, que concentra as energias em curtos intervalos de tempo e faz a passagem das imagens se acelerar em uma experiência de irrupção do filme para o mundo. É a obra mesma que se transforma num foguete que, ao se propagar, gera todo um efeito explosivo no seu entorno. As partes espalhadas se sustentam como partes, ressoando umas nas outras de formas variadas, podendo constituir sempre mais configurações e arranjos. E quando se reúnem, desencadeiam muito mais vibrações do que uma conclusão sintética que estaria no Uno ou no Todo. A arbitrariedade e a independência das escolhas dos pedaços, como na montagem de atrações em Eisenstein, se modulam em Glauber como radicalização de um pensamento: o arbitrário do encaixe pode ser tanto mais potente na media em que uma conclusão de síntese também for desorganizada. A

apreensão do filme se investe de uma virtualidade infinita de relações que podem ser desencadeadas no contato com o mundo e com o espectador.

Se ainda existe algum país como horizonte aqui, como era comum nos filmes de Glauber dos anos 1960, é um país completamente estilizado do ponto de vista espacial e temporal, formado senão por fragmentos incapazes de formar um todo. A obra se faz, se produz, nela mesma, como movimento randômico, e cada bloco não tem uma agregação necessária com o outro, do que resulta a possibilidade de associar e dissociar de infinitas maneiras, para que vários filmes sejam criados a partir do filme, vários desvios sejam traçados no percurso da relação, diferentes e singulares caminhos sejam inventados pelo trabalho do espectador. “É um filme que o espectador deverá assistir como se estivesse numa cama, numa festa, numa greve ou numa revolução”, dizia Glauber. Só há experiência histórica possível na própria experiência material da fruição. Cabe ao cinema inventar figuras materiais de tempo.

Considerações finais

Benjamin fala da “oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido” (1994: 231). Pitanga falava a Brahms, em Brasília, que chegava a hora de ouvir o povo oprimido. As outras histórias, em tensão com a grande história, dos imperadores, dos monumentos, de um Otávio Augusto no centro de Roma, de uma pirâmide erguida para os poderes na capital brasileira, insistem em afirmar uma luta. O cinema pode fazer histórias que partam dos testemunhos daqueles que não foram contados, das temporalidades lançadas pelas vidas ordinárias. E Agamben, na esteira do pensamento benjaminiano, propõe, decisivamente: “a tarefa original de uma autêntica revolução não é jamais simplesmente ‘mudar o mundo’, mas também e antes de mais nada ‘mudar o tempo’” (2005: 109). É preciso operar uma interrupção da cronologia. “Uma revolução da qual brotasse, não uma nova cronologia, mas uma mudança qualitativa do tempo (uma *cairologia*), seria a mais grávida de consequências e a única que não poderia ser absorvida no refluxo da restauração” (Agamben, 2005: 126). Para que não seja revolução apaziguadora, resultado de etapas, é preciso outro regime de temporalidades, uma postura que possa enfrentar o homogêneo e o vazio de um tempo de progresso.

Ao falar que *A Idade da Terra* precisa ser visto numa cama, numa greve, numa festa, numa revolução, Glauber Rocha reorienta, a nosso ver, a perspectiva de engajamento no presente que o cinema pode ter. Esse engajamento diz respeito agora a uma forma de experimentação da matéria do filme em contágio com o mundo. Não se trata, então, da representação do que estaria fora da imagem, mas de colocar o filme como um acontecimento em relação de imanência com os acontecimentos da vida. À indagação que fazíamos a respeito da experiência histórica possível em meio a esses filmes fraturados e estilizados, podemos agora indicar uma resposta, depois de atravessar, com os filmes e com os conceitos, um reviramento da própria concepção de história e de tempo. Diríamos, então, que esse cinema de Glauber tem desejo de história, mas de uma história que possa emergir para além da evolução e numa afirmação radical de um desenraizamento e de uma incerteza quanto ao porvir.

A Idade da Terra é um filme completamente aberto, que termina abruptamente, porque não tem mesmo nem começo nem fim, mas apenas meio. Inserir a experiência histórica nesse puro meio é conjurar dela qualquer possibilidade de teleologia ou de revolução como segurança quanto aos fins. Nesse sentido, a relação entre imagem e história que podemos extrair tanto de *Claro* quanto de *A Idade da Terra* passa por uma crise estabelecida pelos filmes na própria concepção de tempo. Em suas montagens, em suas texturas, em suas impurezas, essas obras nos colocam diante de um turbilhão de diferenças, de um conjunto irreconciliável de heterogêneos, incapazes de oferecer uma síntese definidora da experiência histórica. Ficamos na abertura do presente a uma multiplicidade de agoras, de gestos dos sujeitos históricos, de figuras do mundo vivido. Talvez sejam essas algumas lições de história via cinema: a política de um filme pode se constituir quando ele transforma o tempo.

Bibliografia

AGAMBEN, G. (2009), *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*, Argos, Chapecó.

AGAMBEN, G. (2005), *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*, Editora UFMG, Belo Horizonte.

BENJAMIN, W. (1994), *Obras Escolhidas I. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed.*, Brasiliense, São Paulo.

DELEUZE, Gilles (2007), *A imagem-tempo (Cinema 2)*, Brasiliense, São Paulo.

DELEUZE, G. & GUATTARI, F. (1995), *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia, vol. 1*, Ed. 34, São Paulo.

DIDI-HUBERMAN, G. (2000), *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, Les Éditions de Minuit, Paris.

DIDI-HUBERMAN, G. (2012), *Imagens apesar de tudo*, KKYM, Lisboa.

GUIMARÃES, M. L. S. (2007), *Vendo o passado: representação e escrita da história, Anais do Museu Paulista*, vol. 15, nº2, São Paulo.

MENESES, U. B. (2003), *Fontes visuais, cultura visual, História visual. Balanço provisório, propostas cautelares, Revista Brasileira de História* vol. 23, nº 45, ANPUH, São Paulo.

NIETZSCHE, F. W. (1976), *Considerações intempestivas*, Presença, Lisboa.

RANCIÈRE, J. (2012a), *Figures de l'histoire*, PUF, Paris.

RANCIÈRE, J. (2012b), *O destino das imagens*, Contraponto, Rio de Janeiro.

XAVIER, I. (1993), *Alegorias do subdesenvolvimento*, Brasiliense, São Paulo.

XAVIER, I. (2001), *O cinema brasileiro moderno*, Paz e Terra, São Paulo.

XAVIER, I. (2007), *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome*, Cosac Naify, São Paulo.

Filmografia

A Idade da Terra (1980), Glauber Rocha.

Câncer (1968-1972), Glauber Rocha.

Claro (1975), Glauber Rocha.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964), Glauber Rocha.

O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro (1969), Glauber Rocha.

O Evangelho segundo São Mateus (1964), Pier Paolo Pasolini.

Terra em Transe (1967), Glauber Rocha.

Érico Araújo Lima

Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Pesquisador no Laboratório de Estudos e Experimentações em Audiovisual da UFC.

Contato: ericooal@gmail.com

