

6. Considerações finais

Do homem-criança à maquinaria da *Recherche* muita coisa se passou. Do escritor que se lança para fora convocado pela curiosidade, faculdade que o coloca numa posição passiva visto que aquilo que o move já não é mais a sua vontade, mas uma atração fatal que o faz ser atravessado pelas variações involuntárias da circulação cosmopolita (isto que não se deixa ler), ao escritor-inventor de uma máquina de lembrar, que faz da escrita uma memória maquínica, através da arte experimentamos a impessoalidade da multidão, o eterno passar do presente e seus passageiros eternos, as reminiscências de uma máquina literária e imagens instantâneas do acaso. Experiências de um corpo que corta suas profundas raízes com a terra e se espalha pela superfície terrestre, que rompe com os ciclos astrais para tornar-se um corpo cósmico. Corpo este que Walt Whitman criou e anunciou no seu poema-grito *Canção de mim mesmo*:

Walt Whitman, um Cosmos, de Manhattan o filho,
Turbulento, corpulento, sensual, comendo, bebendo e reproduzindo,
Sem sentimentalismo, sem estar acima dos homens e mulheres ou separado deles,
Desatai as fechaduras das portas!
Desatai mesmo as portas de seus batentes!

Este corpo fabricante que fez de sua linha inorgânica um linha artista, uma linha de pensamento e começou então a fabricar máquinas fantásticas com as quais não só atravessamos os mares em direções a outros mundos e cortamos os ares na busca de outros planetas, mas viajamos aos confins do mundo e aí nos deparamos com nosso próprio limite, limite para além do qual já não há mundo possível. E foi isso que encontramos: a própria linha inorgânica que nos atravessa e que faz de nós corpos sem mundo.

E aí ficamos, estatelados, abismados experimentando este limite e forçando o corpo às posturas e às atitudes as mais bizarras que pudemos produzir. Fizemos o corpo experimentar o limite de sua própria inorganicidade.

Mas eis que uma nova máquina aparece entre nós e com ela aprendemos a dar cambalhotas. O corpo pôde então curvar a linha operando, assim, uma

segunda dobra. Dobra inorgânica através da qual nos lembramos que mais do que corpos sem mundo, somos corpos fabricantes de mundo.

Mas como isso foi possível? Como nos ensinou Bergson, o corpo não é já ele uma primeira dobra, uma imagem que ao se dobrar ganhou consistência e assim mais do que uma imagem ele tornou-se também uma imagem produtora de imagens? Não é essa a função desta imagem especial que é o corpo: absorver e se misturar às imagens do mundo produzindo assim novas imagens?

No entanto, por mais que estas imagens especiais produzam novas imagens, esta produção respeita um ritmo, uma variação determinada que se repete indefinidamente, até que por uma causa externa já não é mais possível repeti-la e esta imagem se transforma dando início a uma nova série de repetições rítmicas.

Mas eis que surge uma estranha imagem. A princípio uma imagem frágil e débil ela torna-se uma potente imagem. E isto porque ao invés de apenas fazer variar as imagens do mundo segundo seu ritmo interno ela faz variar a ela própria. Não age apenas sobre mundo, mas também sobre si mesma.

Como nos fez ver Bergson o homem surge desta exteriorização que permitiu exatamente que esta imagem que é o homem se tornasse uma imagem fabricante de imagens, de imagens inorgânicas às quais ele se mistura. Com isso ela quebrou a sua relação rítmica com o universo das imagens, fazendo do ritmo também uma variação.

Mas Bergson descobriu também uma outra faceta desta imagem: ela não criava apenas imagens através das quais agia sobre o mundo, mas imagens através das quais fazia do mundo uma estranha imagem.

Inteligência e fabulação são inseparáveis. E isto Bergson soube ver: “O *Homo sapiens*, único ser dotado de razão, é o único também que possa prender sua existência de coisas insensatas”²⁵⁴. Mas o que ele não entendeu é que a fabulação não é um instinto virtual, uma memória que a natureza aciona para nos proteger de nós mesmos. A fabulação nada tem a ver com o instinto e tal como a inteligência é também fabricante de instrumentos, de imagens inorgânicas.

E por isso, como a inteligência, ela é voltada para o futuro, esta temporalidade inorgânica e impessoal. No entanto, se a inteligência busca no

²⁵⁴ BERGSON, H. *As duas fontes da moral e da religião*, p. 85-86

passado formas de prever o futuro e de fazer variar o presente segundo as necessidades orgânicas do corpo, a fabulação falsifica a memória criando imagens que tal como o futuro fazem o passado tremer.

É esta potência fabricadora de mundos e de mundos que habitamos que o cinema nos revelou por trás da ficção. E isto porque esta máquina repetiu no interior do interstício inorgânico o mesmo movimento que deu origem ao corpo: fazendo com que o corpo experimentasse uma segunda dobra. Somente uma percepção maquínica podia nos revelar o caráter maquínico de nossa percepção.

De certa forma Bergson tem razão em dizer que a fabulação é uma memória. Mas uma memória do futuro que ao invés de nos remeter a um passado orgânico e instintivo nos lembra a cada nova máquina que inventa que somos corpos imperfeitos, incompletos e inacabados. E que por isso mesmo podemos fazer de nossos corpos possantes máquinas fabricadoras de corpos.

Talvez tenha sido isso que Deleuze percebeu quando escreveu o capítulo sobre a arte em seu livro *O que é a filosofia*. A fabulação não é apenas um procedimento próprio ao cinema documentário, mas a potência artista que nos atravessa e com a qual criamos perceptos e afectos, visões e audições puras, que mais do que nos remeterem para um além-mundo, espaço imaginário que se descolou da materialidade do mundo, como o queria Proust, nos religa à vida e nos força a criar, a criar novos mundos. Daí a sua frase que soa quase como uma advertência: “Arte é fabulação”.

Mas esta lição, creio que Deleuze a tenha aprendido não com o cinema, mas com esses escritores que escrevem em inglês e em americano e que souberam tão bem fazer da arte uma potente máquina vivificadora “Thomas Hardy, Melville, Stevenson, Virginia Woolf, Thomas Wolfe, Lawrence, Fitzgerald, Miller, Kerouac. Neles tudo é fuga, devir, salto, demônio, relação com o exterior”²⁵⁵. Pois traçar uma linha de fuga não se confunde com fugir do mundo: “O grande erro, o único erro, seria acreditar que uma linha de fuga consiste em fugir da vida, evadir-se no imaginário ou na arte. Ao contrário, fugir é produzir o real, criar vida, encontrar uma arma”²⁵⁶. É isso que com Lawrence Deleuze reprova aos escritores franceses, serem mais críticos da vida do que criadores de vida.

²⁵⁵ DELEUZE, G. *De la superioridad de la literatura angloamericana*, p. 45

²⁵⁶ DELEUZE, G. *De la superioridad de la literatura angloamericana*, p. 58

Ao dobrar a ficção mais do que nos revelar a sua origem fabuladora esses cineastas e escritores nos mostraram que a ficção não é um espaço apartado da vida e como a vida precisa ela também abrir-se ao fora. Criamos não para construir um paraíso artificial no qual possamos encontrar um abrigo seguro, criamos para re-encontrar a vida, que não é senão fluxo, devir, incessante criação e re-criação de modos de vida. É preciso fazer passar. E por isso foi preciso rasgar a ficção, a tela, a partitura, para fazer deste espaço de novo um espaço respirável e habitável.

No âmbito do cinema creio que um dos exemplos mais fortes deste dilaceramento se encontra no filme *A Idade da Terra* de Glauber Rocha. Aqui, diferentemente dos filmes documentários fabuladores não vemos a ficção re-encontrar a vida, mas a vida invadir, adentrar a ficção impedindo-a, assim, de se fechar sobre si mesma.

A Idade da Terra é o último e mais polêmico filme de Glauber Rocha. Apresentado pela primeira vez em setembro de 1980 no festival de Veneza, este filme provocou fortes reações entre a crítica e o público. De um lado, havia aqueles que não viam no filme senão um experimentalismo vazio, e de outro, aqueles que o consideraram como um dos mais importantes filmes da história do cinema, entre estes Michelangelo Antonioni o qual chegou a dizer que o filme é uma lição de cinema moderno ou ainda Renzo Rossellini que viu em *A Idade da Terra* “o maior desafio filosófico e formal que o Ocidente poderia receber no campo do cinema”.

Vinte e sete anos depois, o filme retorna ao Festival de Veneza com uma cópia restaurada e digitalizada, o que permitiu realizar a vontade do diretor que pensou *A Idade da Terra* não como um filme com início meio e fim, mas como um conjunto de capítulos onde o espectador poderia escolher a ordem livremente.

No entanto, o que é preciso marcar é que a ordem escolhida não muda o sentido do filme (não se trata aqui de um jogo). E esta é a verdadeira novidade do filme, sua singularidade face à produção moderna. Pois, se o cinema moderno, como mostramos, se caracteriza pela quebra da estrutura cronológica da narrativa clássica permitindo-nos experimentar as mais diversas ordens e desordens temporais, o tempo é ainda a instância através da qual se articula as imagens, ou seja, instância doadora de sentido. Se em *A Idade da Terra* podemos escolher a

ordem dos capítulos sem interferir no sentido da narrativa, é porque, justamente, o tempo não é mais uma instância ordenadora, articuladora, um entre-imagens, mas uma presença: o extra-campo, o fora é internalizado e torna-se uma presença bruta (Só o real é eterno! Grita uma das personagens). Se no documentário moderno a separação entre ficção e realidade é ultrapassada em favor de uma indiscernibilidade entre as ficções do cineasta e das personagens reais que ele intercede, podemos dizer que em *A Idade da Terra* os personagens ficcionalizam sobre o real, da mesma maneira que o real se faz presente na ficção. E é justamente esta presença da vida no espaço da ficção e da ficção no espaço real que torna possível ao filme não ter nem início nem fim. Porque o sentido do filme não é dado pela relação entre os planos, a ordenação e a relação entre os capítulos, mas pela relação no interior mesmo do filme entre ficção e vida.

Mas como Glauber Rocha opera esta abertura, fazendo ficção e vida se atravessarem no interior mesmo do espaço ficcional?

Detenhamo-nos sobre o tema de *A Idade da terra*. Menos para que possamos conhecer a história do filme e mais para que possamos compreender de que maneira os procedimentos narrativos do filme impedem o tema de se tornar ficção, mito ou ainda alegoria.

Como explica Glauber Rocha, este filme que conta a história do Cristo no Terceiro-mundo se apresenta ele próprio como um terceiro testamento: e isto porque seremos apresentados não ao Cristo crucificado, mas ao Cristo reencarnado. E este Cristo vivo é múltiplo. O cineasta nos o apresenta através quatro figuras: um Cristo-pescador; um Cristo-negro; um Cristo-português, Dom Sebastião e um Cristo-guerreiro-Ogum de Lampião. No entanto, como vamos procurar mostrar, estes quatro Cristos não representam as origens, o mito de fundação do Brasil, mas, ao contrário, é justamente esta proliferação do personagem bíblico que vai impedir o mito de se realizar, de se repetir. Podemos dizer que o filme é a narrativa deste impedimento.

Como declara o cineasta durante um longo discurso no interior do próprio filme (Glauber aparece diversas vezes): “Pasolini filmou o Cristo na mesma época em que João 23 quebrava o imobilismo ideológico da Igreja Católica em relação ao problema dos povos subdesenvolvidos e também em relação à classe operária européia. Foi a ressurreição de um Cristo que já não era mais adorado na cruz mais de um Cristo que foi venerado, revolucionado no êxtase da ressurreição”.

É justamente a este Cristo ressuscitado que Glauber vai nos apresentar em *A Idade da Terra*. Mas de uma maneira mais radical, pois no cineasta brasileiro a ressurreição não se dará pela tomada de consciência em relação às condições sociais dos pobres e oprimidos. A ressurreição em *A Idade da Terra* se dará por uma colocação em transe que impede a todo o momento a ficção e o mito de se realizarem, de se fecharem sobre si mesmos. O transe é o mecanismo, o procedimento através do qual o cineasta quebra a máquina abstrata de ficção abrindo passagem para a vida.

Então, quais são os procedimentos empregados por Glauber para impedir esta ficção? Eles são dois: no âmbito da descrição e da narração ele o faz através da proliferação de signos; e no âmbito da narrativa através de dois procedimentos complementares, a repetição e a *encenação real* os quais impõem a presença do real ou da vida no interior da ficção. Esta presença, esta literalidade é o que lança o Cristo na vida e o impede de tornar-se mito. É o que permite ao Cristo tornar-se um fabulador.

É preciso que vejamos como isso se passa.

No âmbito da descrição e da narração há, como dissemos, uma proliferação de signos. Os personagens possuem um nome (Cristo-negro, Cristo-Ogum etc.), mas não uma identidade. É por isto que tanto ao nível do figurino quanto da ação e da fala das personagens nos é impossível delimitar uma identidade, encontrar uma coerência que nos permita compor uma imagem única delas. Como nota a crítica de cinema Ivana Bentes, o figurino do filme não é nem contemporâneo nem de época; um figurino totalmente atemporal, ele é uma colagem de elementos retirados de diferentes religiões.

A mesma coisa acontece no âmbito da fala e das ações. É por isso que é possível ver a mesma personagem, a exemplo do Cristo-Negro, fazendo um discurso revolucionário num certo momento e no outro ajudando Brahms, a personagem que simboliza o colonizador capitalista. E é por isso também que um dos Cristos pode ser um colonizador, o Cristo-português e um outro o filho do diabo, o Cristo-Ogum de Lampião. Eles são ao mesmo tempo profetas e bandidos; o que quebra a dicotomia, a oposição e a distinção na caracterização das personagens.

Mas será no âmbito da narrativa que iremos encontrar a ruptura a mais radical de Glauber Rocha em *A Idade da Terra*, tanto em relação à sua

cinematografia quanto em relação ao cinema moderno. E isto se dará a partir da articulação de dois procedimentos complementares que permitem a interiorização do extra-campo na cena.

1 – Através da repetição das cenas: estas se repetem exaustivamente tal qual num ensaio, como se elas não alcançassem jamais a perfeição para tornarem-se cenas de um filme. Ou seja, elas não se tornam fictícias, restando sempre um traço da realidade, uma falha.

2 – Através da encenação real: esta é construída de duas maneiras. Seja a partir da presença do diretor o qual vemos e ouvimos dirigir o filme, conversar com atores, gritar, pular, praticamente atuando junto com os atores e mesmo da presença dos atores que muitas vezes conversam com o diretor e entre eles, saindo e entrando na personagem. Seja ainda através da presença do povo nas cenas, pois muitas vezes as “personagens” contracenam com a população que se aglomera em torno. Numa entrevista, onde comenta sua participação no filme, Tarcisio Meira, que interpretou o papel do Cristo-português, comenta esta relação entre as personagens e o povo, dizendo que este não cumpria o papel de uma figuração passiva, mas era uma presença, porque estes homens e mulheres reagiam, eram afetados pelas palavras da personagem. Ora, é exatamente neste momento, em que o povo reage e contra-cena com a personagem que ela sai da ficção e entra na vida.

A ressurreição do Cristo operada por Glauber Rocha se dá através de procedimentos a partir dos quais ele abre passagem entre a ficção e a vida, permitindo que o mito torne-se fabulação, que o tempo da eternidade mítica torne-se presença bruta do tempo.