

GLAUBER-EXÚ IMPLODE

Houve uma implosão no centro da tela, seremos todos tragados para regiões abissais.

Caindo como um meteoro sobre a Terra, o último filme de Glauber Rocha provoca ódios, paixões, resistências. Entre o êxtase e a agonia, como na foto que anunciou o filme pelos jornais estão a mulher e o homem, o lado feminino e o lado masculino, os desejos e as paixões de Manoel e Rosa em Monte Santo em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, filme que detonou um processo consciente-inconsciente na cultura brasileira. Nos cartazes, a força de Xangô e das nações indígenas subvertem as leis da gravidade com armas que têm luzes fulgurantes nas pontas, como o sol na alvorada de Brasília. A luz explode na imagem e o som tem várias camadas geológicas superpostas, evocando sons de várias idades. O Brasil tem predominantemente 500 anos de civilização portuguesa, européia, cristã, mas como diz Glauber: “qui losa o que mais?”

É detonada a experiência sensorial (visual-auditiva) em busca da memória e da experiência perdidas, imersas no inconsciente e no sonho.

O medo de voltar-se contra os clichês impostos à memória e à experiência provoca em alguns ódio ou resistência. Nem a razão nem o coração consentem na busca dessa civilização e de sua tragédia colonial.

Primeiro plano: síntese e coerência: é a terra do nascer do sol, da vida, e a água para fertilizá-la — a grande fazenda, a casa grande / o palácio da Alvorada, sons dos negros e índios, tambores e sinos e gritos. Como num número de magia, roda diante de nossos olhos uma bola prateada, brilhante, hipnotizando e induzindo ao sonho, caminhando a partir daquela paisagem para entrar em outro tempo.

Glauber destrói e reconstrói o tempo, e lida com a permanência, com a herança trágica da humanidade de culpabilidade pelo desejo e sua proibição, pelo desejo da morte do pai, que representa a lei e o poder, pela ânsia do poder. A tragédia de Édipo, a tragédia da triangularidade num roteiro de inicial inspiração shakespeariana, em um filme de reflexão filosófica: a tragédia do ser ou não ser do homem do terceiro mundo. Mas neste filme há um avanço. A culpabilidade não é aceita numa primeira hora hipnótica de filme, onde se operam várias transformações. O discurso das relações entre sexo e poder político, retoma, em *A Idade da Terra*, a discussão sobre a origem da moralidade, o totemismo, o monoteísmo, a endogamia e a exogamia — bases e matrizes da profunda discussão sobre identidade cultural brasileira, detonada por Glauber com sua “obrakynematographyka”, moderna antropologia audiovisual.

A bola prateada gira no centro da tela como um brilho hipnótico de um mágico para balançar a cabeça e não temer a loucura e o canto da morte — o canto das sereias. Corte para Brahm / Maurício do Valle (“o ymperialismo polyvalente”). Primeiríssimo primeiro plano de uma boca suada, pintada de batom rei coroado e enxovalhado, anti-Krysto, poder que grita: “Minha missão é destruir a Terra”. corte para Jece Valadão / Krysto / Adão no paraíso descobrindo a natureza, flores, folhas, ovos. Ele diz: “O pássaro da eternidade não existe. . . Meu pai me traiu. . . Só o real é eterno.” As luzes acendem e apagam, Glauber ofusca e ilumina, a câmera vai e vem, há vida e proposta existencial. Jece avança. A bola gira. Tem incenso, bênção, luz que estoura e ruídos tribais, gritos de guerra, tambores, índios, luz intensa, vermelho, enquadramento de braços e pernas e corpos, intenso movimento horizontal no plano.

NA IDADE DA TERRA

Temos uma proposta de envolvimento sensorial com uma realidade de tipo fantasmagórico: o mundo das Amazonas, onde se recupera, como num sonho, uma dimensão de tempo ancestral: o passado, o presente e o futuro sem qualquer contradição. E com Exu abrindo caminhos, adentramos o mundo dos mortos, dos ancestrais, o mundo dos egun. Exu representa o passado, o presente e o futuro sem contradição, resumindo morfologias dos ancestrais masculinos e femininos, e, em homenagem estética a José Mojica, Zé do Caixão, a liberação do instinto de morte, a liberação da destrutividade como parte do homem e a liberação da sexualidade numa outra moralidade. E aí temos, com Krysto / Monoteísta / Jece / Cafajeste / Sedutor / Eros, a sedução de Norma / Rainha das Amazonas / Panteísta / Matriarca. Instala-se o patriarcado em meio a búzios, chifres, pemba de candomblé e palha da Costa. Nesse episódio, temos uma alegoria da força do sincretismo religioso no Brasil, tema que percorrerá o filme. Na frase final do roteiro de trabalho, Glauber escreve: “Os Amarás prendem, escravizam as mulheres Nagô Katanga.”

O filme toca na história das repressões, das cisões, negações e desejo do falo. Mas traz um Édipo não castrado, um Édipo que não se cega: “Só o real é eterno”. Glauber — Exu permite todas as transgressões. Como divindade do panteon africano, o Exu contém nele mesmo o princípio da dinâmica social e da individualização. Expressando a preservação do pensamento africano — ser força — o Exu introduz a desordem para trazer o equilíbrio. Viola, transgride. Exu possibilita a transgressão. Sua moral está ligada a uma moral real, não a uma moral social. Exu circula livre entre todos os elementos do sistema nagô: é o princípio da comunicação, liga o aiyé (a terra) ao céu (orun), como os movimentos de câmera de *A Idade da Terra*, sendo intérprete e lingüista. A relação entre Exu e o sistema do oráculo é indiscutível. O desejo segue sempre, ele não pára. Glauber profeta, mais pro diabo do que pro Deus, Glauber Exu das estradas, Glaburu abre caminhos. Godard traz Glauber em papel simbólico em *Vent d'Est* com os braços abertos como um Cristo erguido na encruzilhada do cinema político. Uma moça grávida que passa com uma câmera pergunta-lhe qual é o caminho que conduz ao cinema da liberação.

Godard estava convencido de que existem paralelos entre a repressão das estruturas políticas tradicionais e a repressão das estruturas fílmicas tradicionais.

Para Glauber, a verdadeira força das massas sul-americanas está no misticismo e no comportamento emocional “dionisíaco”, que ele vê como resultado da mistura entre o catolicismo e as religiões africanas. Glauber quer tocar essa energia emocional. Busca isso na construção de um novo discurso, documental-ficcional, cujas contravenções vão do rompimento com a narrativa clássica linear à ausência da letra escrita; não há nenhum letreiro no filme, nem ficha técnica, o que, para muitos, é uma contravenção suprema. Ruptura radical com o teatro realista, superação do impasse da épica brechtiana, causado, para Glauber, por sua estrutura e eficácia ainda ligadas ao espírito grego-clássico-realista. Mas Glauber prega o desvio da

decadência do teatro do absurdo. Trata-se para ele de impedir a sobrevivência do realismo. Ele escreve: "Arte do século XIX, o realismo e suas formas várias como o realismo crítico, é a arte burguesa que começa a cair com a queda do Palácio de Inverno. Na Rússia, a moral burguesa só fortaleceu na tirania burocrática, que chegou a influenciar os próprios surrealistas que eram a vanguarda estética do Ocidente." Para Glauber a revolução é uma estética. A arte realista será sempre uma resistência burguesa ao sonho que pode revelar-lhe o seu verdadeiro rosto.

Qual é o rosto de Brahms? Já é a decadência, ele está gordo, doente, tem alucinações como Diaz II, o caudilho de *Cabeças Cortadas*. O imperialismo tem câncer, presente a morte, erige um túmulo-pirâmide onde patrões e empregados são prisioneiros do moderno concreto armado – Brasília. Usa poderes e seus gestos debochadamente: "I love coffee. . . América I love you uma merda. . . quero mulheres putas, desfilando com um carro modelo americano pela espacialidade arquitetônica de Brasília, símbolo do desenvolvimento tecnológico e do Brasil Moderno".

Glauber, profeta do apocalipse, que inventa o personagem Felipe dos Santos, Tarcísio Meira, mistura de Diaz com Vieira, de erudito e populareco, gritando que fomos invadidos, que nos tornamos a cloaca do mundo, que nossa ecologia está sendo subvertida. Glauber fala do tempo moderno experimentando a linguagem do cinema até as últimas consequências. É quando Danusa, personagem moderníssimo, amante de Brahms, entra em cena, num estilo Jodorowsky linha *panic*. Geraldo del Rey/ Karloz aparece guerrilheiro terceiomundista, saído de *Terra em Transe* (1968), mas multinacionalizado, de camisa americana e estilo *punk*. Mas Geraldo também é Exu em cena erótica com Danusa e Brahms. Nesse momento voltamos ao tempo ancestral do domínio absoluto do pai, sua força simbolizada no poder de seu falo. Mas Geraldo usa na cabeça a faca de Exu, forma-símbolo de deslocamento fálico. Exu proprietário da faca é responsável pelo desprendimento de porções do útero mítico fecundado. Danusa lhe diz: "Porque você não mata Brahms?" Geraldo: "Eu não quero te matar pai amado." No universo mítico de um moderno apartamento, Glauber nos fala de incesto, sexo e poder: "O poder é Brahms. A cama é o jogo do poder." A liberação do desejo. A câmera descobre novos espaços, angulações, aproximações envolvendo-nos com seus personagens. Geraldo, bissexual, dança com dois revólveres nas mãos como seios buscando a bondade da mãe. Mas está excluído do ato do amor de Danusa com Brahms. O tempo se dilata, a câmera foca e desfoca, tensos brilhaos, espelhos, oscilações, o religioso se confunde com o profano no tempo do rito. Glauber ilumina e apaga, dá ordens aos atores: "Geraldo e Danusa, rebolem mais." Geraldo resiste às tentações de luxúria e pecado, como mais tarde Aurora Madalena / Ana Maria Magalhães / Xangô / Deusa da Guerra / Anúnciação do poder feminino / Descendência / Realeza / Fogo, resistirá ao assédio de Brahms, falo do capitalismo multinacional.

Krysto pescador coroado, Aruan saído de *Barravento* encontra-se com o Diabo / Exu com uma caveira falando em frente a um televisor aceso contra o qual se consome um globo terrestre. O mundo oscila. Krysto fora sagrado com poderes mágicos índios e negros, mas é tentado pelo Exu em meio a coqueiros e mares da Bahia. Pitanga surge como um profeta negro que, por Omulu, Oxossi, Xangô e Ogun revive as forças dos mitos do povo como Sebastião ao vento, em Monte Santo, em *Deus e o Diabo*. Apesar de vender Pepsi-Cola, ele ainda busca a Terra Prometida como Manuel o Vaqueiro, mas agora é negro e latino e sua companheira, uma Princesa Oriental, tem o escudo de São Jorge.

Mas a beleza e a virilidade negras sobrevivem à beleza branca castradora. Antonio das Mortes não mais triunfa.

Glauber grita hoje que nossos alicerces foram destruídos, que as águas estão poluídas. Na paixão de Felipe dos Santos por Aurora Madalena, deusa da guerra e cortesã, antecipa o futuro que lhe pede: "Mate Brahms, mate Brahms!"

Mas Felipe dos Santos, político moderno, ficará com a platina Danusa em frente ao Teatro Municipal saindo de *Terra em Transe* e proclamando que mesmo quando exerce a violência defende os mais sagrados direitos humanos.

Mas Aurora Madalena prolonga o exorcismo de Brahms, anunciando que apareceu um profeta nas montanhas do Norte. Um novo líder – um Cristo unido ao mundo índio e africano "no êxtase da ressurreição."

Glauber fala de um novo Cristo que passa por todas as tentações e continua ao lado do povo – operário em construção. Transita do capitalismo ao anarco-construtivismo, construindo um painel gigante, que propõe, nas palavras de Glauber: "Uma revolução econômica, espiritual, social, sexual para que os povos possam viver o prazer."

Diz ele: "Precisamos do entendimento entre os políticos convertidos ao amor e os religiosos". Ao discurso do jornalista Castello Branco, Glauber opõe o esplendor e dissolução do capital. Surge Krysto e no som Ogun, deus africano da guerra, tá no ar, Ori. A contravenção em relação à imagem de Cristo. Ressurge o guerrilheiro de *Terra em Transe*, Danusa e Brahms celebram contratos. O guerrilheiro Karloz conclama o povo no Maracanã vazio "a tomar seu lugar, porque a guerra bacteriológica vai começar".

Jece / Krysto aparece saído de *O Amuleto de Ogum*, na frente de um barco, com o corpo fechado. O povo está nas praias, nas ruas, no carnaval e procissões. Diz Glauber: "o filme acaba com o povo triunfando na utopia." Que utopia? Uma utopia mística? O povo está fora do lugar? Mas, se o único que há é a realidade, se tudo mais é ilusão, por que o homem não pode chegar à realidade? Mas que realidade é essa em que insiste? Por que o homem é carência? Por que o pessimismo glauberiano? Por que os cortes epistemológicos são ora materialistas, ora idealistas românticos? Consegue Glauber esclarecer-se na utopia? Como estar, como ser na realidade que lhe cabe viver? Ele está dentro do filme e seus atores, como seres humanos, também numa compreensão vertical e horizontal. Glauber tenta iluminar-se. A luz tem momentos de clareza e obscuridade. Busca sua ontologia como um testemunho da história. Há um avanço do ser? A realidade torna a ser impenetrável, obscura? Como quer Glauber iluminá-la; com suas concepções esfuziantes de beleza, luzes, espelhos, diagrama corrigido na cara do ator que torna o cinema tridimensional?

Glauber é um pacifista? Não quer a luta armada apesar de todos os seus revólveres? A utopia é a harmonia? Propõe a volta para Jesus Cristo? Glauber maneja a historicidade: seus personagens tem uma continuidade histórica como formas de consciência em transformação. Em alguns momentos é como Parmênides: tudo é linear e contínuo, há uma continuidade temporal. Há contemporaneidade absoluta e em outros momentos cortes no tempo. É sincrônico e diacrônico. Há permanência e mudança. Há uma dialética entre um idealismo místico e uma crua realidade materialista quando a tecnologia devora o ser e impede o pensamento.

Qual é a mensagem? De opacidade, de ceticismo? De iluminação? Glauber está sempre em aberto, avança.

RAQUEL GERBER