

**O MARANHÃO SERÁ TERRA EM TRANSE?
HISTÓRIA, POLÍTICA E FICÇÃO NUM DOCUMENTÁRIO
DE GLAUBER ROCHA***

*Wagner Cabral da Costa***

Resumo

Análise do documentário *Maranhão 66*, de Glauber Rocha, criador da *Eztetyka da Fome*. Ao registrar a posse de José Sarney como governador, o cineasta produziu um curta-metragem de forte impacto, provocando uma intensa polêmica e permitindo um amplo espectro de interpretações, em função das estratégias de agressão e do grotesco alegórico. O diretor do *Cinema Novo* realizou uma experimentação estética com a linguagem do documentário (entendido como *cinema-verdade*), possibilitando discutir as conexões entre *Maranhão 66* e o filme *Terra em transe* (1967), em que se percebe uma singular imbricação entre história, política e ficção.

Palavras-chave

Cinema e história; cinema-documentário; *Eztetyka da Fome*; política – Brasil.

Abstract

Analysis of the documentary Maranhão 66, of Glauber Rocha, creator of the Aesthetics of Hunger. In recording the sworn in as governor of José Sarney, the cinematographer has produced a short-feature movie of strong impact, which has provoked an intense polemics and allowed a wide spectrum of interpretations, employing strategies of aggression and the allegorical grotesque. The moviemaker of Cinema Novo has made an aesthetical experimentation with the language of the documentary (conceived as truth-movie), permitting to discuss the connections between Maranhão 66 and the movie Terra em Transe (1967), where it is perceived a singular liaison between history, politics and fiction.

Key-words

Cinema and history; documentary; Aesthetics of Hunger; politics – Brazil.

O “Dia da Independência do Maranhão”

A verdade que vos digo é que no Maranhão não há verdade.
(Padre Antônio Vieira)

São Luís, segunda feira, 31 de janeiro de 1966. A cidade acordou em festa com a posse do novo governador, José Sarney Costa, eleito pelas Oposições Coligadas (UDN/PSP/PR). A data foi entusiasticamente saudada pela imprensa oposicionista. Seria o “nosso 7 de setembro”, o “Dia da Queda da Bastilha”, a “Hora da Libertação”.¹ Eis o legado político da “Campanha de Libertação”: o resgate das tradições cívicas e culturais dos maranhenses. O novo governo prometia adotar um programa liberal de “moralização dos costumes políticos” e de “progresso com justiça social”, com o advento de um “Maranhão Novo”.

Panem et circenses. Ocorrendo em plena temporada pré-carnavalesca, a posse contou com uma programação bastante variada. Começando com uma salva de foguetes à zero hora, em frente à residência da família Sarney, significando que “a partir daquele instante uma nova era será contada para o Maranhão”.² A queima de fogos deu início ao “*Carnaval popular*”, com a multidão a cantar o *jingle* de campanha, “Meu voto é minha lei, para governador José Sarney”, em ritmo de samba.³ Os eventos da festa “cívico-popular” foram minuciosamente planejados pela Comissão Central dos Festejos, composta por comitês de bairro, sindicatos, governo estadual, prefeitura de São Luís, delegações do interior. Visando a assegurar uma maciça participação, foram utilizados vários artifícios: ponto facultativo nas repartições estaduais e feriado municipal. Em nota oficial, a Associação Comercial do Maranhão conclamou as “classes produtoras” (o comércio, a indústria e os bancos) a suspender suas atividades no dia 31. Ademais, os bondes, principal meio de transporte coletivo, circularam de graça durante todo o “Dia da Independência”.⁴

Feriado, futebol, Carnaval. O espetáculo político-carnavalesco desenrolou-se por todo o dia, com Missa em Ação de Graças na Catedral; jogo de futebol com portões abertos no Estádio Santa Izabel, o “clássico” Seleção de Ribamar x Ícaro Sport Club. E, ainda, “cinema para o povo”, com sessões gratuitas em todas as salas; visita pública do Palácio dos Leões (sede do governo); churrasco de confraternização, oferecido pela diretoria do Clube Jaguarema. À tarde, houve o compromisso de posse perante a Assembléia Legislativa, seguido de revista e desfile das tropas da Polícia Militar. A comemoração prolongou-se noite adentro, com a realização de inúmeros bailes, o principal dos quais para os “visitantes”, nos salões do prestigiado Grêmio Littero-Português (onde se reunia a fina flor da elite local).

Encontro de um líder com o povo. O ponto culminante das festividades foi a solenidade de transmissão do cargo, no Palácio dos Leões, seguida de comício na Avenida Pedro II, em que, durante cerca de 30 minutos, o governador discursou em rede de rádio e TV, “debaixo de verdadeiro bombardeio de foguetes e ao som de tambores, das Escolas de Samba, e das palmas da multidão incalculável, que lotava a referida avenida”. Segundo um comentarista, o espetáculo foi “indescritível”, com “mais de 100 faixas e cartazes, com dísticos, sintetizando as esperanças do povo no seu novo governante”. Povo, que, “em delírio”, ouviu o pronunciamento, “registrando-se empurrões, gritos, requebros dos integrantes das escolas de samba, charangadas etc.”.⁵ O jornalista José Oliveira assinalou que “segunda-feira foi um dia de muita pagodeira (...). Foi realmente um dia infernal para a turma que gosta da pagodeira de Momo”. Os “clubes populares” – Urussanga, Saravá, Carcará, Estrela Dalva, Tricampeão, Nosso Clube do Anil – abriram as suas portas para “receberem gratuitamente os foliões (...). Escolas de samba e blocos carnavalescos também estiveram dando as suas voltas pelo centro da cidade. A enchente nem se conta”.⁶ Um show de cidadania, pois, uma “incalculável massa humana, numa concentração cívica inédita na história do Maranhão, ocupou literalmente toda a vasta extensão da Praça Pedro II”, transformando o evento “em verdadeiro Carnaval, tão grande era a alegria do povo”.⁷

Segundo a visão dos próprios protagonistas, o significado do acontecimento estaria dado no calor da hora: a ascensão de Sarney ao poder representaria “a mudança radical numa estrutura político-administrativa marcada por 20 anos ininterruptos de corrupção”, sob a tutela política do senador pernambucano Victorino Freire (PSD); seria, ainda, “um protesto contra o abandono a que foi relegada a nossa terra, tão imponente em sua tradição cultural, tão bela em sua fisionomia histórica, (...) tão frágil, como um brinquedo, nas mãos dos governos irresponsáveis”.⁸ Em outro artigo, o jornalista Lago Burnett complementa que o Maranhão “conseguiu se libertar sozinho, depois de 20 anos consecutivos de submissão ao regime de opressão e injustiça social”, “conseguiu emergir da longa noite de dominação vitorinista, de incompetência administrativa, de descalabro econômico, de mediocridade política”.⁹ Interpretação histórica ainda hoje repetida em círculos palacianos, sua idéia central é: com a posse de Sarney, “o vitorinismo, como sistema de prática política e administrativa [dominante entre 1945 e 1965], estava definitivamente aniquilado no Maranhão inteiro”.¹⁰

O processo político, contudo, não foi tão simples assim. A vitória de José Sarney no pleito de outubro de 1965 esteve intimamente associada aos rearranjos promovidos pelo regime militar nas estruturas de poder da federação. Este é um aspecto muitas vezes negligenciado nas análises do autoritarismo militar: seu impacto quanto à reorganização

dos sistemas de poder nos estados, pois, paralelamente à brutal repressão, o regime buscou liquidar os alicerces de sustentação dos partidos dominantes no período “populista” (PSD e PTB), fortalecendo os setores confiáveis da ala civil do golpe, a UDN. Foram inúmeras as intervenções, diretas e indiretas, visando a garantir a dominância de seus subordinados civis, num complexo processo de reengenharia política que objetivava “sanear”, segundo uma ótica elitista e conservadora, o sistema político brasileiro.

Esquemáticamente, podemos dizer que o golpe produziu efeitos em três direções na política maranhense. Em primeiro lugar, o regime militar buscou reprimir as diversas iniciativas de mobilização social que haviam florescido no pré-1964. No campo, com destaque para o Vale do Pindaré, os trabalhadores rurais organizavam-se na luta contra a grilagem e a invasão das lavouras pelo gado, defendendo a reforma agrária. Foram criados inúmeros sindicatos de lavradores, bem como a Associação dos Trabalhadores Agrícolas do Maranhão (Atam), sob a influência do PCB. Além disso, já se esboçava a existência de um setor progressista da Igreja Católica, precursor da Teologia da Libertação, caso do padre Alípio de Freitas (defensor da palavra de ordem das Ligas Camponesas – “Reforma Agrária na lei ou na marra”), do Movimento de Educação de Base (MEB) e da catequese avançada conduzida por Dom Antônio Fragoso (bispo auxiliar de São Luís).¹¹ Em São Luís, cresciam as mobilizações de estudantes, trabalhadores e intelectuais, as quais culminaram na fundação, em fins de 1963, da Frente de Mobilização Popular (FMP), órgão de coordenação da luta pelas Reformas de Base e pela constituição de um governo nacionalista. A FMP teve uma composição bastante diversificada, congregando entidades estudantis (União Maranhense de Estudantes), lavradores (Atam), trabalhadores urbanos (sindicatos, Pacto de Unidade Sindical, CGT), associações de bairro e o Grupo Parlamentar Nacionalista.

A forte repressão atingiu em cheio todos estes setores. Passeatas e manifestações públicas foram proibidas. O *Jornal do Povo* (porta-voz do nacionalismo reformista) e a *Tribuna do Povo* (do PCB) foram fechados. Dirigentes comunistas, líderes sindicais e outros considerados “subversivos” foram presos (a médica Maria Aragão e o poeta Bandeira Tribuzi, dentre outros). Com a edição do Ato Institucional nº 1 (AI-1), o deputado federal Neiva Moreira (PSP) perdeu o mandato, bem como os direitos políticos. O parlamentar ainda foi preso, partindo para o exílio (julho de 1964) e somente retornando após a anistia, em 1979. Mais realista que o rei, a Assembléia Legislativa aprovou uma resolução declarando a perda dos mandatos de alguns deputados estaduais e suplentes, em razão do “exercício de atividades comunistas” e da “prática de atos subversivos”.¹² Por conseguinte, os setores mais radicais das Oposições Coligadas foram expurgados e depurados.

Em segundo lugar, o golpe provocou o acirramento dos conflitos internos do PSD maranhense, aprofundando a crise do vitorinismo. Ainda em 1962, um grupo de seis deputados federais abandonou o PSD e ingressou no PTB, na esperança de obter apoio do presidente João Goulart para suas pretensões de conquista do governo estadual (projeto abortado com o golpe). Mas a principal disputa opôs o governador Newton Bello ao senador Victorino Freire, cada qual buscando controlar o Partido e obter do regime militar o beneplácito necessário para eleger o novo governador. Em meio a intrincadas intrigas palacianas, verificou-se a ruptura entre os dois. Assim, Newton Bello lançou a candidatura do prefeito nomeado de São Luiz, Costa Rodrigues (PDC/PL), enquanto a “raposa” apoiou o deputado federal Renato Archer (PTB/PSD), cujo nome havia sido vetado pelo regime. O vitorinismo estava cindido, o que aumentou as chances de vitória das Oposições, possibilitando a diversos coronéis e chefes políticos do interior mudar de lado.

A terceira e decisiva reorientação foi o apoio proporcionado pelo governo do general Castelo Branco à candidatura de José Sarney, segundo a lógica já explicitada de garantir a vitória de grupos favoráveis ao regime. Para concretizar este apoio, foram adotadas medidas como a “intervenção branca” na Justiça Eleitoral e a convocação de tropas para garantir as eleições. Porém, a medida mais significativa, por seu valor simbólico e prático, foi a revisão do eleitorado, quebrando a “Universidade da Fraude” vitorinista. O resultado: a eliminação de mais de 200 mil “fantasmas”, num universo de 497 mil eleitores (um expurgo de cerca de 40% do eleitorado).

Tantas e tão profundas intervenções surtiram os efeitos desejados, propiciando a vitória udenista em 1965: Sarney obteve 121.062 votos (49%), Costa Rodrigues ficou com 68.560 votos (27,7%), Renato Archer obteve 36.103 (14,6%), e houve ainda 21.431 votos em branco ou nulos (8,7%). Dava-se mais um salto espetacular do “canguru” Sarney, transmutando-se de nacionalista e reformista no governo João Goulart a subordinado civil do regime autoritário. Em discurso agradecido, o governador recém-empossado enfatizou que “foi preciso que o governo federal iniciasse novos métodos para que a oligarquia do Maranhão ruísse, fosse abaixo, desmoronasse”. Complementando que a vitória das Oposições Coligadas teria sido impossível sem “a determinação do governo do marechal Castelo Branco, no sentido de que as eleições fossem livres e que fossem limpas”.¹³ Em outra oportunidade, José Sarney enumerou algumas das “vitórias da Revolução de 31 de março”, destacando a extinção dos partidos políticos. A conclusão foi cartesianamente cristalina: com tais medidas, “as oligarquias começaram a ruir em todos os quadrantes do Brasil”.¹⁴

Dessa forma, a “Revolução” (leia-se, a ditadura) seria um “antídoto” eficaz ao autoritarismo político dominante no Maranhão (da *Ocupação* de Victorino Freire), conformando e produzindo uma singular “democratização pela via autoritária”. A bandeira da “moralização dos costumes políticos” foi empunhada pela ditadura, que, “do alto”, determinou a mudança das regras do jogo, reestruturando o sistema de dominação e provocando a alternância de grupos no poder estadual. Uma “vitória outorgada”, nas palavras de José de Ribamar Caldeira, para quem a eleição de Sarney representou “apenas o *referendum* da sociedade civil do Estado para a consecução dos objetivos do governo central”, quais sejam, a “necessidade de inserção do Maranhão dentro do projeto político estabelecido pela Revolução de 1964”, através do “afastamento dos centros de decisão política de alguns Estados, de alguns coronéis tradicionais do PSD”.¹⁵ Portanto, vitória eleitoral e consagração popular sob tutela militar, num paradoxal processo de “libertação pelo alto”, em que o desejo oposicionista de uma intervenção federal “saneadora” finalmente se concretizou, mas ao custo de reestruturar (e não romper) o sistema oligárquico e patrimonial de dominação (com o que discordamos frontalmente de todos aqueles que apontam uma descontinuidade na política maranhense, com uma suposta ruptura das estruturas políticas básicas no pós-64).

O sucesso da *estratégia periférica* das Oposições Coligadas produziu uma inusitada combinação entre populismo e autoritarismo. De um lado, a condição de “herdeiro” do legado simbólico das Oposições Coligadas transformou Sarney em uma liderança populista, capaz de canalizar as energias e esperanças de significativa parcela da população em torno da promessa de “Redenção” do Maranhão. Mas, por outro lado, a articulação com o centro político nacional foi essencial para sua ascensão, consolidação e perpetuação no poder – processo ocorrido sob a égide de relações íntimas estabelecidas com o regime militar e seu partido, a Arena.¹⁶ Sob este aspecto, Sarney seguia uma trajetória de “preposto civil do poder central” bastante similar à de Victorino Freire 20 anos antes – pois ambos tornaram-se chefes da oligarquia em conjunturas críticas de transição, em que interesses dominantes na política nacional forçaram uma reestruturação do sistema de poder no Maranhão em favor de novos personagens.¹⁷ Assim, através de um jogo de espelhos, de imagens sobrepostas, o “canguru” sobrepujou a “raposa”, preparando-se para os novos saltos que viriam.¹⁸

TV Eldorado apresenta: Maranhão 66

E vencemos! As coisas que vi naquela campanha! Uma tragédia muito maior que nossas próprias forças... eu, agora a teu lado, pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava como responderia o governador eleito às promessas do candidato (Paulo Martins).

Em meio às batalhas de confete e serpentina, deve ter passado despercebida a muitos a presença em São Luís do cineasta Glauber Rocha, que viajara, juntamente com o produtor Luís Carlos Barreto e a equipe da Mapa Filmes, para a cobertura da posse. Apesar disso, as atividades do grupo foram intensas. Poucos dias depois, houve a “*avant-première* mundial” do filme *A hora e a vez de Augusto Matraga*, do diretor Roberto Santos, vindo de uma premiação no Festival de Brasília. Produzida e distribuída por Luís Carlos Barreto (Difilm, a distribuidora do Cinema Novo), a película teve uma sessão especial no Cine Éden (o mais antigo e luxuoso da cidade), a qual foi anunciada com estrépito: “Cinema nacional homenageia Sarney”.¹⁹ O evento mexeu com a vaidade local, pois o filme, já premiado em Brasília e candidato do Brasil em Cannes, seria “exibido pela segunda vez no país e no mundo, o que muito representa para a cultura maranhense”.²⁰ O anúncio foi acompanhado de críticas bastante elogiosas ao chamado “Novo Cinema brasileiro”, o qual “ganhou uma maturidade surpreendente, lançando para o mercado nacional e internacional filmes de uma qualidade artística superior a qualquer expectativa e que mostram facetas ainda desconhecidas do talento de uma nova geração ativa e cheia de idéias”. Foram acertados, ainda, contratos com a Empresa Roxy (proprietária de vários cinemas) para a exibição de “uma série de lançamentos nacionais da nova linha”, inclusive *Deus e o Diabo na terra do Sol* (de Glauber Rocha) e *Menino de engenho* (de Walter Lima Júnior).²¹

Sobretudo, porém, a semana foi utilizada para a realização das filmagens do documentário para cuja realização foram contratados, um curta-metragem denominado *Maranhão 66: posse do governador José Sarney*. Nessa época, Glauber Rocha já ascendia à condição de mito devido ao vertiginoso sucesso internacional de *Deus e o Diabo na terra do Sol*, lançado em 1964, às vésperas do golpe militar. O sucesso, contudo, não era suficiente para bancar a produção de seus filmes. Por conta disso, em 1965 e 1966, fez dois “trabalhos de encomenda”, os documentários *Amazonas*, *Amazonas* e *Maranhão 66*. Em texto comentando o período (no sugestivo tópico “em busca do ouro”), o próprio Glauber relata que, num determinado momento de 1965, “as propostas em volta, eu fugi do Festival [Internacional do Cinema, na Guanabara]”, tendo ido “para o Amazonas fazer um

documentário de encomenda para sobreviver, voltei ao Maranhão para fazer outro documentário e quando pude ter o mínimo de dinheiro para organizar meu tempo”, o cineasta começou a reescrever o roteiro de *Terra em transe* (lançado em 1967).²²

Por ocasião da fundação do Tempo Glauber (responsável pela preservação da memória do cineasta), Sarney narrou seu convite nos seguintes termos: “com humildade, aceitou. Quando o filme foi apresentado ao público, em um cinema de arte, há quase 20 anos, a reação inicial de desconfiança transformou-se em aplausos. Por quê? Porque ao invés de filmar minha posse, filmou o Maranhão, seus casebres, suas ruas, sua miséria e sua esperança”.²³ De concreto, da relação de amizade então iniciada entre o cineasta e o político, resultou, ainda, segundo Sylvie Pierre, “a ajuda particular de José Sarney para o financiamento de *Terra em transe*”.²⁴ Na verdade, a ajuda não foi tão “particular” assim, conforme pode ser visto nos créditos do filme, nos quais consta o Banco do Estado do Maranhão (BEM) como um dos patrocinadores.

As relações entre o curta-metragem e o filme foram, contudo, além dos aspectos mencionados, residindo na própria escritura fílmica. Em uma de suas poucas referências, Glauber comenta que *Maranhão 66* foi importante, sendo “uma experiência muito útil” para o longa-metragem, porque “pela primeira vez filmei com som direto e porque participei das etapas de uma campanha eleitoral”.²⁵ O cineasta exercitou a linguagem do documentário, dialogando com as técnicas do *cinema-verdade* europeu, cujas idéias vinham sendo discutidas desde fins dos anos 1950 pelos cineastas brasileiros, dada a sua proximidade com o discurso cinema-novista (tomadas em som direto, entrevistas a populares, câmera na mão).²⁶ Por outro lado, ao acompanhar os bastidores da política, Glauber pôde reverter sua experiência “para a ficção exuberante de *Terra em transe*, o melhor estudo cinematográfico sobre populismo, messianismo e burguesia nacional”.²⁷

Sons e imagens de *Maranhão 66* foram inseridos no longa-metragem, precisamente na seqüência da campanha, eleição e posse do carismático Felipe Vieira como governador da província de Alecrim, país atlântico de Eldorado. Segundo Rossini Corrêa, a proximidade entre ambos seria ainda maior. Baseando-se em entrevista com o político Edson Vidigal, o sociólogo sinaliza a idéia de que a matéria-prima do filme foi retirada da trama política maranhense, com a correspondência inclusive entre atores reais e ficcionais: José Sarney seria o líder populista *Dom Felipe Vieira* (lembremos José Lewgoy de bigode); o poeta Bandeira Tribuzi, o amargurado intelectual de esquerda *Paulo Martins* (interpretado por Jardel Filho); já Victorino Freire corresponderia ao líder reacionário e conservador *Dom Porfírio Diaz* (vivido por Paulo Autran).²⁸ Apesar de insustentável, uma vez conhecida e analisada toda a complexa trama do longa-metragem, esta afirmação remete à necessidade de uma investigação mais elaborada das interfaces entre as duas películas glauberianas.

Ao que parece, havia, porém, ainda outras pretensões na associação entre o cineasta e o político: o Maranhão seria *Terra em transe*, num sentido mais concreto. Em 1º de abril de 1966, um matutino noticiava que “São Luís do Maranhão será incluída no roteiro de filmagens do cineasta Glauber Rocha, que estará aqui em meados de maio próximo acertando as necessárias providências para as tomadas das cenas que integrarão *Terra em transe*”. O cineasta foi apontado como um dos mais ativos colaboradores do “chamado Cinema Novo, fugindo à chanchada (...) e utilizando o cinema como instrumento de cultura para o povo”. Dessa forma, a esperada “segunda experiência cinematográfica” do diretor baiano em terras timbiras se seguiria ao “documentário de 15 minutos, que está concluído, [retratando] o imenso potencial econômico do nosso Estado”.²⁹ Apesar de publicada no tradicional dia da mentira, a matéria gerou expectativas e, no dia seguinte, um colunista social informava que “possivelmente no próximo mês de maio, Fernanda Montenegro e Orlando Vilar estarão filmando em São Luís, sob direção de Glauber Rocha”.³⁰ Nenhuma previsão se confirmou, entretanto. Por razões várias, o longa-metragem foi rodado em apenas um mês, no Rio de Janeiro, com Glauce Rocha e Jardel Filho em lugar dos atores mencionados. Já a presunção de que o documentário mostraria “o nosso imenso potencial econômico”, convertendo-se em peça de propaganda, logo foi dissipada. *Maranhão 66* foi uma arma de propaganda política e econômica, sim, mas em sentido diametralmente oposto, como veremos.

“*O Diabo na terra onde até o Sol mente*”

Os vícios da língua são tantos, que fez Drexélio um Abecedário inteiro, e muito copioso deles. E se as letras deste Abecedário se repartissem pelos Estados de Portugal; que letra tocaria ao nosso Maranhão? Não há dúvida, que o M. M – Maranhão, M – murmurar, M – motejar, M – maldizer, M – malsinar, M – mexericar, e, sobretudo, M – mentir: mentir com as palavras, mentir com as obras, mentir com os pensamentos, que de todos e por todos os modos aqui se mente (*Sermão da Quinta Domingo da Quaresma*, Padre Antônio Vieira).

Até então, ao que parece, apenas um círculo restrito de pessoas com acesso ao governador e ao cineasta tinha noção do roteiro e da narrativa de *Maranhão 66*. Segredo bem guardado, apenas entrevisto nas palavras de Lago Burnett, ao comentar que o cineasta baiano estava “fazendo um documentário para o governador das condições em que o Estado foi deixado por seus antigos donatários”, seguido da lembrança de que, daí a cinco anos, seria necessário compará-lo com os resultados da administração Sarney.³¹

Assim, num domingo, três de abril, dois meses após as filmagens, *Maranhão 66: a posse do governador José Sarney* estreou nas telas do luxuoso Cine-Teatro Éden, caindo como uma bomba na pacata capital maranhense. Na véspera, o *Jornal do Dia*, em sua coluna dedicada à programação dos cinemas, anunciava sua apresentação extra, como cine-jornal, precedendo a exibição de *O Rolls-Royce amarelo*, filme em cores com um “elenco internacional de famosas estrelas: Ingrid Bergman, Alain Delon, Rex Harrison, Jeanne Moreau, Shirley MacLaine”. Com produção de Luís Carlos Barreto, o documentário continha “uma visão impressionante editada por Glauber Rocha sobre o grande acontecimento político”.³²

No domingo, já preparando os ânimos para o que se veria nas telas, a manchete de primeira página do mesmo jornal assinalava que “São Luís, seus azulejos e contrastes, o interior maranhense, a sua miséria e a grande festa que o povo fez no dia em que levou José Sarney ao governo do Estado – constituem os temas principais do filme”. Em breves palavras, a nota orientava o “olhar” do espectador, a “leitura” do filme, indicando a direção em que se deveria pensá-lo: “O documentário mostra o Maranhão que José Sarney encontrou”. Qual seria este Maranhão? Aquele de “hospitais abandonados, o homem desprovido dos seus direitos, ‘os mais sagrados da pessoa humana’, ‘obras’ [fantasmas] como a ponte de São Francisco, o nosso potencial econômico simbolizado no babaçu, ‘flashes’ impressionantes do ‘dia da libertação’”. Segundo o matutino, “o trabalho de Glauber Rocha e sua equipe sintetiza o grito do Maranhão ao resto do Brasil, precisando de ajuda para não ficar sozinho, depois de vitoriosa luta árdua que durou 20 anos”.³³

Apesar do esforço didático-político do jornal, contudo, a exibição de *Maranhão 66* gerou uma intensa polêmica na cidade, que se estendeu por semanas. As “estratégias de agressão” adotadas, bem como a montagem vertical (imagem e som independentes entre si) nas seqüências que acompanham o discurso de posse, acabaram surtindo o efeito desejado: estranhamento, problematização, paralisia. Em lugar de “aplausos-unânicos-a-exaltar-a-genialidade-de-Glauber-Rocha” (conforme sugerido pela supracitada entrevista de Sarney), as reações do público à *Eztetyka da Fome* foram bem mais complexas e diversificadas.

“– Chocante! – é em geral o lacônico comentário de quantos assistiram ao curta-metragem *Maranhão 66*”, resumiu o colunista social de “Passarela”.³⁴ Outro articulista publicou que foi “*muito comentado o ‘complemento’ cinematográfico que está sendo projetado no Éden, mostrando apenas o lado podre do Maranhão. As opiniões se entrecrocaram com favoráveis e contrárias à produção*”.³⁵ Estas assertivas, vindas de jornalistas francamente favoráveis ao governo Sarney, foram até comedidas diante de outras opiniões. “Nem pretendo descobrir quem financiou, e por que o fez, o filme criminoso que

apresenta a nossa tão decantada, bela e atraente capital na imagem mais grotesca, irreal e tendenciosa”, exclamou, indignado, monsenhor Ladislau Papp, professor da Faculdade de Filosofia.³⁶

Representações estéticas da cidade em jogo, gerando uma polêmica cujos contornos não foram definidos nem demarcados pelos alinhamentos políticos então vigentes, sendo aberto um processo de acirrada competição em torno das representações sociais e idéias-imagens acerca do Maranhão e sua identidade. O documentário propiciou, em um curto espaço de tempo, uma verdadeira explosão vulcânica, em que o magma constitutivo dos imaginários sociais sobre o Maranhão se revolveu, expandiu, liquefez, volatilizou, com a (des)construção de novas e antigas significações. Nas palavras de Bronislaw Baczko, “o imaginário social é uma peça efetiva e eficaz do dispositivo de controle da vida coletiva, e, em especial, do exercício do poder. Simultaneamente, ele é o *lugar* dos conflitos sociais e um dos *objetos em disputa* nesses conflitos”.³⁷

Dessa forma, o cronista José Chagas, preocupado com a imagem externa do estado, reconheceu alguma validade na argumentação dos críticos do documentário, afinal, “a impressão de nossa capital lá fora é de espantar o turista mais afeito. Pois ninguém há de querer passar uma temporada no inferno” [como Dante e Rimbaud]. A título de exemplo, o jornalista menciona, bastante ressentido, a expressão usada pelo colonista carioca Ibrahim Sued para se referir a São Luís: “uma cidade onde só há carroças de burro”. Logo, a contratação de Glauber Rocha não foi aleatória, pois “o filme foi feito com o objetivo de provocar um impacto tremendo no espectador”, sendo “chocante para muitos maranhenses”. Tendo dirigido *Deus e o Diabo na terra do Sol*, o cineasta foi escolhido pelo governador “para filmar, desta vez, somente o Diabo na terra onde até o Sol mente, como exclamava o padre Antônio Vieira”.³⁸

O colonista Jámenes procurou manter uma atitude “imparcial”, mostrando as razões de cada lado, tanto dos que “estão envergonhados com o filme, que poderia receber o nome de *O embaixador da miséria*” quanto daqueles que o defendem, afirmando que “aquilo é a mais pura das realidades, misturada com a melhor técnica desmoralizante em matéria de destruir uma administração política que passou” (no caso, o governo Newton Bello – 1961-65). Uns, querendo que “aquelas verdades não fossem levadas para fora do Estado”; outros, desejando o contrário, “para que as autoridades da República olhassem e vissem o Maranhão verdadeiro”. Então, com ambigüidade salomônica, o jornalista sentenciou: “que aquilo é verdade não se pode negar, que não deveria ser levado para fora do Maranhão também não se pode contestar”.³⁹

A polêmica ainda repercutia quando, em 11 de abril, José Sarney Costa foi empossado na presidência da Academia Maranhense de Letras, em concorrida cerimônia.⁴⁰ Acos-

sado pelas críticas ao documentário, respondeu indiretamente, afirmando que “falar de Maranhão” é falar de tradição, de poetas, de riqueza, de passado. “Mas, o que devemos afirmar, hoje, é que somos um Estado pobre, miserável, de estatísticas terríveis. Não envergonha mostrar e é crime encobrir”. Citando os historiadores Mário Meireles e Jerônimo de Viveiros, o acadêmico estabeleceu a identidade entre “a fase de prosperidade da economia maranhense” e “a época áurea de nossas letras” (o Grupo Romântico, de Sotero dos Reis, Odorico Mendes, Gonçalves Dias e João Francisco Lisboa). Por isso, firmava seu compromisso de “restaurar as nossas letras e artes” juntamente com a “restauração” da economia. Pois “a fome é bom tema para obras de ficção, não para o criador da obra de arte e a tuberculose deixou de ser a fonte inspiradora dos poetas”.⁴¹

Não sabemos se havia, nesta questão, divergências estéticas entre o novo ocupante dos Leões e seu colaborador Leucipo Teixeira (pseudônimo de Bandeira Tribuzi). Porquanto o jornalista destacou precisamente a “genialidade” de Glauber, ao realizar uma “pequena obra-prima”, pois se tratava de “um filme-impacto em expressiva linguagem cinematográfica e num estilo renovador do documentário”. Além da “qualidade artística”, o “povo” teria aplaudido no filme o seu “valor histórico”, seu “exemplo da decisão dos maranhenses ao condenar erros graves e crônicos e preferir o Progresso e a Liberdade”.

Composição polissêmica de um retrato do Maranhão. O poeta Leucipo apresentou uma interessante proposta de leitura do documentário a partir de sua estrutura narrativa. De um lado, “expressivos flashes da realidade maranhense: a miséria, os signos da violência, as evidências da omissão do poder público, mas também, as belezas tradicionais e as riquezas potenciais”. Tecia-se, desta forma, a narrativa grotesca da *Ocupação* (o domínio do pernambucano Victorino Freire). Esboço de uma geopolítica do torrão maranhense: configuração imagética do espaço estadual como uma ilha de atraso, microcosmos do subdesenvolvimento, mas também espaço mítico e edênico de natureza exuberante e bela (com sua promessa permanente de pomos de ouro, de rios de leite e mel, incitando desejos fáuticos de desenvolvimento).

Esta a moldura do acontecimento mais relevante: “a comemoração do reencontro do Estado com suas tradições”. A narrativa épica da *Libertação* (a eleição de José Sarney), com o restabelecimento dos mecanismos de controle sobre o tempo regional. Ansiado reencontro em praça pública, “onde massa popular de dezenas de milhares de pessoas aplaudiam a libertação do Estado dos vícios políticos, da mesquinha, da falta de grandeza para respeitar o passado e encarar o futuro”. O articulista conclui afirmando que “insulto ao Maranhão” foi feito por aqueles cuja “conduta no Poder” condenou “nossa terra ao atraso”, transformando-a “no campo de concentração da democracia brasileira”.⁴²

Signos da morte *versus* tradições de liberdade – um titânico e celestial combate travado num decadente *Maranhão 66*. Dois eixos narrativos, portanto, combinados e contrapostos a conformar e cumprir uma função político-pedagógica. A estrutura narrativa foi composta conforme uma lógica dualista, operando a partir da elaboração de pares antitéticos. Assim, o enredo possui um caráter bifronte, sendo organizado para expor a evolução simultânea de duas linhas de pensamento: o discurso de posse de José Sarney e o discurso fílmico de Glauber Rocha (segundo a *Eztetyka da Fome*). Complexa operação de enredamento com base em duas matrizes discursivas, que guardam diferenças e afinidades entre si, que dialogam e disputam a produção de sentido, mas que, em função dessa mesma duplicidade, ampliam as possibilidades de outras leituras e outros olhares. Verifica-se uma convivência tensa entre estas diferentes escrituras, revelando ambigüidades e contradições, constituindo um documento-monumento para a história. Contudo, as duas matrizes narrativas são convergentes em um ponto essencial: sua visão teleológica da história, enquanto duelo entre o épico e o grotesco, entre o moderno e o arcaico.⁴³ Dualismo alegórico em seu sentido teológico, o qual, conforme assinala Angus Fletcher, “implica a oposição radical entre duas substâncias independentes, mutuamente irreduzíveis e mutuamente antagônicas: em suma, a oposição entre o Bem Absoluto e o Mal Absoluto, que pode ser encontrada numa variedade de doutrinas maniqueístas”.⁴⁴ Deus e o Diabo na terra onde até o Sol mente.

O curta-metragem, portanto, permite uma variedade de olhares e interpretações, gerando a complexificação da rede discursiva. As querelas que gerou possibilitam vislumbrar as estratégias adotadas pelos diversos grupos políticos, suas ofensivas e contra-ofensivas. Assim, devido ao clima generalizado de brutal e sangrenta repressão às esquerdas (inspirado na Doutrina de Segurança Nacional, que identificava no “inimigo interno” o alvo a combater), os atores políticos ligados a Victorino Freire e ao ex-governador Newton Bello desenvolveram ampla campanha contra o novo governo, acusando Sarney e seus assessores de “vermelhos”, “subversivos” e “bolchevistas”, com o objetivo de produzir *manu militari* uma “virada de mesa” na política estadual (via uma intervenção federal). As relações anteriores do deputado Sarney com a ala “progressista” da UDN (a “Bossa Nova”), com as “posições nacionalistas” e com os comunistas foram constantemente denunciadas, assim como o seu “oportunismo” político, quando aderiu à “Revolução Redentora”.⁴⁵ Boatos e mexericos eram freqüentes, boa parte dos quais envolvendo um possível veto militar à candidatura de Sarney, em 1965, ou mesmo a cassação de seus direitos políticos.

No decorrer da campanha anticomunista, um caso de bastante repercussão foi o do poeta e economista Bandeira Tribuzi (diretor do reformista *Jornal do Povo* e presidente

da Frente de Mobilização Popular no Maranhão). O jornalista foi preso no quartel do 24º BC (abril de 1964), sendo demitido do DNER, além de ter seus direitos políticos cassados. Considerado pelos órgãos de segurança um reconhecido “adepto do credo vermelho”, respondeu a Inquérito Policial-Militar na Auditoria da 10ª Região Militar (CE), junto “com outros elementos considerados subversivos”.⁴⁶ No IPM (nº 5/65), era acusado de ser “um dos chefes do PC em São Luís”, juntamente com Maria José Aragão, atuando na campanha de legalização do Partidão e na realização de “cursos básicos” em que “manifestou aulas da Doutrina Comunista, nas quais eram pregadas a Subversão da Ordem Política e Social, com a finalidade de estabelecer uma ditadura da classe proletária”.⁴⁷ Após sua soltura, não seguiu o caminho do exílio, como tantos outros, permanecendo no estado, onde veio a se tornar uma figura-chave (e controversa) do governo Sarney, na área de assessoria e planejamento econômico.

A exibição do polêmico *Maranhão 66*, por conseguinte, forneceu novos argumentos para fortalecer a cruzada anticomunista, atingindo em cheio o “camarada Glauco”. Aproveitando-se da reviravolta autoritária na conjuntura após o AI-2, o *Diário da Manhã* criticou acerbamente o documentário, apontando-o como “obra-prima” realizada por “bolcheviques” e idealizada pelo “camarada governador Caos”. Ao apresentar apenas “a parte negativa da cidade”, o cineasta “esqueceu-se” de que “São Luís é ponto turístico do Brasil”. O Estado não seria “essa caricatura grotesca, deprimente e vergonhosa (...) em que pontificam egressos dos cárceres que a Revolução instituiu para punir os traidores da Pátria”. Assim, *Maranhão 66* seria uma “subversão criminosa”, uma “película-chantagem, rodada e exibida por conta do erário público estadual”. O matutino argumentava que o filme poderia ter sido rodado nos mocambos de Recife e Olinda, nas favelas da Cidade Maravilhosa ou na periferia de qualquer metrópole. O curta-metragem só não poderia representar a “infeliz Moscou”, onde a miséria dos bairros suburbanos ficava escondida por trás de “muros artísticos”, os “celebrados painéis-murais, dissimulando as terríveis zonas proibidas, que são as delícias do Paraíso Vermelho”.⁴⁸ Moscou eles não mostravam...

Assim, o *Diário da Manhã* construiu de maneira explícita a necessidade de mobilização do aparato policial-militar para combater o subversivo cinema-verdade. O jornal explorou politicamente a prisão do diretor baiano, lembrando que o “chefe da ‘cinematografia oficial’, ‘camarada’ Glauber Rocha” foi o “‘intelectual’ que participou daquela ‘manifestação’ ao presidente Castelo Branco, à entrada do Hotel Glória, façanha que lhe valeu algumas horas de ‘repouso’ numa ‘gaiola’ do Dops da Guanabara”.⁴⁹ Essa manifestação ocorreu por ocasião da Conferência Interamericana Extraordinária da Organização dos Estados Americanos (OEA) no Rio de Janeiro (novembro de 1965), quando foi orga-

nizado um protesto contra a ditadura e contra a intervenção dos Estados Unidos na República Dominicana.⁵⁰ Na ocasião foram detidos, além do “camarada Glauco”, Joaquim Pedro de Andrade, Mário Carneiro, Flávio Rangel, Antonio Callado, Carlos Heitor Cony, Márcio Moreira Alves e Jaime Rodrigues.⁵¹ O episódio teve repercussão internacional. Da Europa, intelectuais se solidarizaram (Francois Truffaut, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Abel Gance, Joris Ivens, dentre outros), enviando telegrama de protesto ao governo do general-presidente no qual consideravam a prisão um atentado flagrante à liberdade de expressão. Através da agitação política, Glauber Rocha marcava pontos na construção do seu mito. Numa mensagem pessoal, o cineasta Gianni Amico comemorava: “Vecchia puttana adorata. Então conseguistes ir para a prisão. *L’Avanti* já tinha previsto há um ano. Tinhas vocação”.⁵²

Obviamente, a campanha anticomunista teve outro alvo em mira: José Sarney, denominado por seus opositores, durante este episódio, de “insuflador vermelho”, “comunista” e “subversivo”, “gastador”, “corrupto” e “incompetente”, “prestidigitador de auditórios de subúrbio”, dotado de “altas virtudes políticas demagógicas”. Assim, segundo o *Diário da Manhã*, Maranhão 66 serviria “apenas como tema político de Zé Meu Filho”, cuja “idéia fixa” e “labor insano” seria “denegrir a reputação e obscurecer a obra administrativa de seu antecessor, julgando, com isso, engrandecer-se aos olhos do Brasil”. Para tanto, manteve uma postura de “candidato em campanha” e orquestrou uma “dispendiosa propaganda” através da “imprensa oficiosa, do rádio e da cinegrafia subversiva”. Desta maneira, o filme de “propaganda das misérias de nossa terra” serviria para demonstrar “os baixos propósitos demagógicos de um governante” e atestaria ser “o Sr. Sarney (...) peça fundamental no sistema de desmoralizar, lá fora, o conceito de evolução do Estado e o caráter dos maranhenses”.⁵³ Em cáustico editorial, o matutino construiu uma fórmula estilística de impacto para pensar o futuro, afirmando que, “das cinzas fumegantes” do solo arrasado [profecia ou simples amargura de derrotado?]:

O carrasco do Maranhão

surgirá uma esplendorosa Sarneylândia – símbolo nortista de um renascentismo lunático, fruto dourado do sonho hipnótico de um turco ou beduíno caviloso, que jurou implantar, aqui, as virtudes calculistas e absorventes do orientalismo nababesco... – Ave Sarney, os que te elegeram, hoje sacrificados e desiludidos, tristemente te saúdam e te contemplam a face convulsa de ilusionista impiedoso, encarnação de carrasco da tua própria terra sacrificada aos teus caprichos e à tua vaidade desmedida.⁵⁴

Tal rede discursiva produziu uma demonização de sua imagem pública, segundo uma lógica maniqueísta, através da sobreposição de imagens metafóricas, compondo uma

figura grotesca e terrível, maquiavélica, ameaçadora – a personificação alegórica do próprio Mal (tal como, anteriormente, as Oposições Coligadas haviam feito com Victorino Freire). O agenciamento de imagens e representações coaduna-se com o ideário ultraconservador da Doutrina de Segurança Nacional, buscando construir fontes alternativas de legitimação política capazes de mobilizar a opinião pública (leia-se, a opinião militar, da “linha-dura”) contra o “camarada governador Caos”, “carrasco de sua própria terra”, provocando a sua cassação.

Alegorias da Eztetyka da Fome

Feriam-me o nervo óptico e a retina
Aponevroses e tendões de Aquiles,
Restos repugnantíssimos de bñlis,
Vômitos impregnados de ptialina
(*Os Doentes*, Augusto dos Anjos).

Possivelmente o leitor que ainda não teve a oportunidade de assistir a *Maranhão 66* esteja se perguntando: “Mas como se desenrola o documentário? O que ele mostra de tão terrível? Como se aplicam os postulados da estética glauberiana?”. Visando a satisfazer a estas questões, passaremos a evidenciar a estrutura de enredamento do curta-metragem, a peculiar combinação de tipos de montagem, a utilização do som direto, de ângulos e movimentos de câmera – ou seja, os mecanismos de construção de um retrato 3x4 do Maranhão através da imagem em movimento.

De início, a agradável sensação de estar em casa, pois tudo é familiar a um maranhense, do batuque carnavalesco aos azulejos e casarões coloniais. A maltratada fonte do Ribeirão, com suas carrancas e lendas – de serpentes, tesouros e galerias subterrâneas. A seqüência reforça os efeitos de similaridade, não destoando de outros rituais do poder. A marchinha executada pela Banda da Polícia Militar pontua os primeiros momentos da cerimônia. Vemos Sarney caminhando. Um batalhão (com armas em prontidão) está prestes a ser revistado. A Banda e o batalhão, consoante a escritura fílmica, compõem a moldura da cena por onde o líder transita, com desenvoltura de mestre-sala. Assim, de modo sutil, a montagem sinaliza para a existência de relações (íntimas? perigosas?) entre o governador e a ditadura militar (a qual se constitui, sob vários ângulos, em uma ausência onipresente no documentário, pois nunca é nomeada, mesmo sendo o pressuposto do próprio acontecimento, como já apontamos).

Sinos dobram na Igreja da Sé. É a missa em Ação de Graças. O governador entra num carro oficial, cercado pela massa, seguindo até o palanque em frente ao Palácio dos Leões. Imagens da população em festa, as faixas de comitês de bairro e de sindicatos. Som direto: palmas, fogos, gritos – “*Sarney, Sarney, Sarney*”. A escalada do governador até ocupar a tribuna de honra. Um “papagaio de pirata”, nos ombros de Sarney, oferece ao espectador a visão do próprio líder. A montagem designa os atores sociais em cena e suas relações espaciais e políticas. *Câmera alta*: uma panorâmica da avenida Pedro II, totalmente ocupada. *Câmera baixa*: Sarney na tribuna, acenando para o povo. Um “chicote” em diagonal: de Sarney (no alto) à multidão (embaixo).⁵⁵

Súbito, o estouro de um rojão. Os movimentos de *zoom* dificultam a percepção das imagens. Produz-se uma ruptura no ritmo da narrativa, provocando efeitos de estranhamento. Montagem vertical. Ouve-se, então, Sarney exclamando (voz *off*): “Recebo na praça pública o direito de governar o Maranhão, direito que me foi dado pela vontade soberana do povo”. As imagens, contudo, conduzem o espectador a outro lugar: às fábricas têxteis de São Luís, falidas e abandonadas nos últimos anos. O lento vagar da câmera desvendando ruínas e decadência. Uma parede de fábrica vê-se transformada em parede de barro. Palafitas, periferia urbana. Desemprego, miséria. A câmera revela as péssimas condições de moradia, enquanto as pessoas permanecem paradas. Palavras soltas ao vento (ainda em voz *off*): “O Maranhão não suportava mais, nem queria, o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais, com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero”.

Verifica-se uma primeira convergência de sentido entre som e imagem na montagem vertical. O enredo acompanha o “diagnóstico” do Maranhão que Sarney encontrou, seu “repúdio” à herança do vitorinismo, compondo um mapa dos “campos de concentração da democracia”. O documentário é um libelo acusatório contra a *Ocupação* de Victorino Freire e Newton Bello, a partir de um inventário previamente estabelecido. Pois, segundo entrevista de Zelito Viana (produtor do documentário), foi “o próprio Sarney [quem] pautou as locações onde nós gravávamos as cenas de miséria”, numa escolha pessoal dos cenários e elementos de pronúncia dos crimes de lesa-democracia.⁵⁶ O novo governador teria mesmo declarado à imprensa carioca que, já no primeiro dia de mandato, apresentaria “obras”, pois seriam “fechados todos os campos de concentração mantidos pelo seu antecessor” no interior e na capital.⁵⁷

A câmera focaliza um imenso buraco num canto de teto. A voz *off* prossegue: “um estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso” (aplausos). As primeiras cenas deixam dúvidas: seria um hospital, um colégio, o leprosário do Bonfim? Aos poucos, consegue-se identificar a Penitenciária de Pedrinhas. A câmera perscruta, lenta e

inquisidoramente, os ambientes (sujos e destruídos) e os “vegetais de carne e osso” (os presos). Ainda o “repúdio” do novo governador: corrupção, violência, impunidade, assassínios e delegados mancomunados (mais aplausos). Signos de morte da ocupação vitorinista.

Da prisão, o curta-metragem conduz o espectador a outro ponto no mapa da ilha: o Largo do Carmo, a histórica *Praça da Liberdade*. O *coração da cidade* está batendo cheio de vida e dinamismo. O moderno e o colonial. Carros, corre-corre e trilhos de bonde. Igreja, sobrados e casas comerciais. E o discurso prossegue: “O Maranhão não quer mais a Coletoria como uma caixa privada a angariar dízimos inexistentes, (...) se pode pronunciar os nomes dos beneficiários e identificá-los ao longo destes anos de corrupção” (aplausos). Largo do Carmo: verniz de modernidade em meio à caótica decomposição da cidade colonial. Coração vibrante de uma *cidade morta*. A câmera sente o (mínimo) pulsar de vida urbana, realizando um veloz giro de quase 180 graus e, depois, andando na contramão, atrapalhando o tráfego.

Corta! Outro ponto no mapa daquilo que o “Maranhão não quer mais”: Sanatório Getúlio Vargas (cujas péssimas condições foram criticadas durante a campanha eleitoral). Um menino tuberculoso em seu leito. A voz prossegue: “O Maranhão não quer a miséria, a fome e o analfabetismo, as mais altas taxas de mortalidade infantil, de tuberculose, de malária, de xistossoma, como um exercício do cotidiano”. A câmera registra os tristes hóspedes do nosocômio. Um lento movimento conduz a um jovem tuberculoso, deitado sob a aura do *Leito Luz do Oriente*. Neste instante, crucial à estrutura de enredo, a sincronia da montagem som/imagem é perfeita: “O Maranhão não quer e não quis morrer sem gritar. Não quis morrer estático e de olhos parados e ficar caudatário marginal do progresso, olhando o Brasil e o Nordeste progredir”. Personificação alegórica, o rapaz estático e de olhos parados é o próprio Maranhão, condensado numa imagem emblemática. Um signo da morte, porquanto marginal de toda forma de progresso, condenado pelo simples desejo de querer viver. *Maranhão 66*, uma alegoria da *Ocupação* vitorinista – a onipresença da doença, do grotesco e da morte.

O jovem maranhanguara fala com a cabeça baixa, chorando. A montagem horizontal produz um corte inesperado na narrativa, compondo um quadro expressionista, tendo a *peste branca* como inspiração. Microfone a postos: uma entrevista no sanatório geral. Eis o grito de morte de uma “outra voz” a dizer coisas do Maranhão. “Há ano o doutor (...) me deu alta como curado. Então, agora, próximo a seis meses, derramei quase a minha última gota de sangue, e, como prova, ontem, também, todos os meus colegas viram, eu derramar até a última gota do meu sangue”. É uma voz periférica a confrontar o respeitável público com imagens grotescas: sangue, pele, ossos, olhos e lágrimas. O depoimento

aflora “sem uma esperança, sem... sem nada, só esperando por Deus. Esperava uma operação, mas tô vendo que... que me acabo sem fazer essa operação. Como hoje, tô aqui trêmulo, sem ter um pingo de sangue na minha veia”. Logo, uma terceira voz – uma enfermeira reclamando do atraso no pagamento dos baixos salários. Rompe-se a primazia da fala concedida ao governador, sendo orquestrado um dueto e depois um trio, variando os ângulos de composição. A polifonia enquanto elemento da escrita fílmica. Técnica e política de “dar a palavra ao povo”, atitude inovadora, mas, por outro lado, uma quase exigência do populismo de Sarney e das concepções políticas e estéticas do cineasta. A escritura acompanha os postulados do *cinema-verdade*, movimento europeu que influenciou fortemente o Cinema Novo. Tomar a realidade “sem artifícios”, “câmera na mão” (sem tripé, *travellings* feitos à mão), “sem maquiagem”, sem ambientes que não sejam reais, “para mostrar o verdadeiro rosto e gesto do homem” – eis suas propostas. Segundo o próprio Glauber, a idéia seria fazer “um tipo de documentário em que se usa o som direto, entrevistando pessoas, (...) procurando captar o maior realismo possível, (...) [procurando] pelo som direto e pela imagem refletir uma verdade, uma realidade”.⁵⁸

Corta! Montagem vertical. Voz em *off*: “Como iremos abrir novas estradas? Como iremos formar os nossos técnicos? Como iremos construir os nossos portos? Como poderemos industrializar o Maranhão e criar novos empregos? Como iremos mudar a face do Maranhão 100% pobre quanto a habitação, vestiário e alimentação?”. Uma macérrima mulher de imensos olhos se esconde por trás de um lençol. Um homem negro sofre uma convulsão e escarra sangue num urinol (a hemoptise, estágio terminal da tuberculose). Panorâmica: uma nuvem de urubus levanta vôo, compartilhando sua rapinagem com homens e meninos no lixão de São Luís. Ao fundo, as águas mansas do Rio Bacanga, o mangue, a maré baixa. Estômagos mais sensíveis ficam embrulhados. Revolta na platéia. “– Chocante! – é em geral o lacônico comentário de quantos assistiram ao curta-metragem *Maranhão 66*”, resumiu um colunista.

Dessa forma, *Maranhão 66* abalou a “ilusão de verdade” do cinema documentário. Pois, até então, a maioria das pessoas partilhava da convicção de que ele seria uma expressão (reprodução) legítima do real. Afinal, havia no país uma cultura documentarista que, via de regra, girava em torno de duas temáticas: a exaltação ufanista do Brasil (a “visão do paraíso”) e os rituais do poder (acentuado desde o período Vargas). Eram documentários baseados numa concepção histórico-naturalista, que buscava oferecer ao espectador a ilusão de estar diante dos fatos narrados, propondo uma leitura única da história, sem questionamentos e contradições.⁵⁹ Contudo, a acesa polêmica logo evidenciou os limites desta concepção, pois foram colocados em xeque os procedimentos adotados: a escolha das locações (pautadas por Sarney), a manipulação de imagens, a seleção dos

entrevistados. Um questionamento que passava por uma problematização da linguagem cinematográfica, suas formas narrativas, seus impactos emocionais. Questionamento que apontava implicitamente na direção de pensar o documentário enquanto uma modalidade de discurso que tendia a construir e/ou interpretar a realidade (ou, em outros termos, elaborar e difundir representações sobre ela), e não simplesmente reproduzi-la especularmente.

Experimentalista, Glauber Rocha testava (e rompia) os pressupostos da concepção histórico-naturalista e mesmo do *cinema-verdade*. Realizava uma crítica interna da forma, através da explicitação da importância do processo de montagem na produção de significados e efeitos-conhecimento. A montagem dialética como elemento de dinamização da expressividade e de provocação. Um jogo com fragmentos da realidade, a serem combinados e recombinaados pelo olhar estético. Um jogo com a descontinuidade, com a “interrupção da ordem lógica das seqüências, criando blocos autônomos de imagens”, causando estranhamento.⁶⁰ Rapidamente, o espectador se confronta e espanta diante dos mecanismos de construção, da seleção e manipulação de imagens inerente à narrativa fílmica (inerente a qualquer narrativa...). Um distanciamento que, por sua vez, foi ainda motivado pelas estratégias de agressão utilizadas. O cineasta buscava atingir o gosto do público, consoante a lógica enunciada pelo alucinado poeta: “Esse povo precisa da morte mais do que se possa supor. / O sangue que estimula no irmão a dor. / O sentimento do nada que gera o amor. / A morte como fé e não como temor” (Paulo Martins). A estética glauberiana propunha uma pedagogia da dor, revelando ambigüidades, contradições, colonizações.

No *Manifesto da Eztetyka da Fome*, o cineasta apresentou suas armas: “a fome latina é o nervo de sua própria sociedade”. Esta “a trágica originalidade do Cinema Novo: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida”. Dirigindo-se ao outro, civilizado e colonizador, acrescentava que a fome “para o europeu é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro é uma vergonha nacional”.⁶¹ Em sua *Eztetyka*, a violência ocupava um papel primordial, sendo “a mais nobre manifestação cultural da fome”. A violência simbólica como ataque sensorial, estabelecendo o confronto da sensibilidade do público com o grotesco, o mórbido, o terrível, o repulsivo, o imundo – ataque que provoca ambivalência de sentimentos e alimenta as paixões políticas e estéticas.⁶² O *Manifesto* propunha um cinema-guerrilha, capaz de pensar esteticamente a diferença brasilgira/latino-americana e de, em conseqüência, promover a descolonização política e cultural.

Sob este prisma, a aplicação dos postulados da *Eztetyka da Fome* à forma do documentário em *Maranhão 66* conduzia à problematização da cena e ao distanciamento

crítico, buscando a paralisia e agitação dos sentidos como efeitos estéticos. Nas telas foi projetado um “filme feio e triste”, sem complacências, um espelho em negativo da sociedade maranhense, composto a partir daquilo considerado intolerável: o outro, o marginal, o feio, o doente, o pobre, o lixo. O filme circunscreve uma geografia da fome, fábrica alegoricamente um microcosmos em branco e preto da miséria no Terceiro Mundo, com a onipresença da peste, do grotesco e da morte em terras timbiras. Um Maranhão de azulejos, casarões, babaçuais, promessas e contrastes. “Terra das palmeiras onde canta o sabiá”, mas também de fábricas arruinadas, de mangues e palafitas, de miseráveis, ladrões e tuberculosos – uma terra de poesia, decadência e subdesenvolvimento.

Corta! Montagem vertical. O mapa da miséria se completa com imagens do campo. Lavradores riem. Casas de taipa à beira de uma estrada de terra. A lentidão dos movimentos de câmera potencia a situação de apatia e atraso no meio rural: close numa mulher acendendo um cachimbo, uma criança barriguda toma água numa lata, uma família de camponeses, o perfil de um velho lavrador. Voz *off*: “Palmeiras... no Maranhão está a maior reserva do mundo de gordura vegetal: nos 150 mil km² cobertos de babaçu e que cada vez mais iremos exportar, valorizar, industrializar e mostrar ao Brasil que ele pode ser, em vez de um problema, uma grande solução para todos nós!”. Depois do repúdio, ouvese a promessa de um *Maranhão Novo*: usina hidrelétrica, porto, riquezas minerais, petróleo. Palmeiras. Uma panorâmica da mata dos cocais. Um casal quebra o coco babaçu, coquilhos espalhados, um homem caminha na floresta. Um contraponto entre o arcaico e o moderno, entre o “diagnóstico” e as “soluções” projetadas pelo governador, que pretende reviver a *Idade de Ouro* da economia provincial (um período de *prosperidade* surgido a partir das reformas do marquês de Pombal, da criação da Companhia de Comércio do Grão-Pará e Maranhão e da implantação do sistema agroexportador escravista). Sarney propõe um “milagre maranhense” – coevo do “milagre brasileiro” (1968-73), um filho dileto e bastardo do processo de modernização e de expansão do capital monopolista para a Amazônia, patrocinado pela ditadura militar, com a colaboração ativa das elites políticas regionais. O discurso reitera uma concepção cíclica da história estadual, postulando o *progresso* como forma de superação de uma situação de *decadência* historicamente herdada. Produz uma fusão imaginária do mito maranhense da *Idade de Ouro* com a mística nacional-desenvolvimentista, elaborada e difundida em suas diferentes tendências desde Vargas e Juscelino Kubitschek, desde Volta Redonda e Brasília, retroalimentada com a ascensão dos militares ao poder através da mitologia do *Brasil – Grande Potência*.

Corta! Montagem horizontal. Espacialização dos atores em jogo. *Câmera baixa*: o governador fala ao povo, as mãos seguram o discurso, gestos firmes e enérgicos. *Câmera alta*: as massas populares da *Ilha Rebelde* ouvindo, silenciosas. “Vamos (...) viver a pai-

xão deste governo novo (...). Paixão que hoje é alegria e é sorriso, e amanhã, trabalho e perseverança, para construir o Maranhão da liberdade e do progresso, da grandeza e da felicidade. Muito obrigado, meus amigos” (aplausos, fogos). “Sarney, Sarney, Sarney.” A montagem e a angulação de câmera explicitam e constroem a teatralidade que preside os rituais do poder. As relações no espaço funcionam como modos de constituição do real: a um espaço assim hierarquizado pela câmera correspondem relações entre forças sociais também hierarquizadas – a relação direta, mas desigual, entre líder e povo. *Câmera baixa*: o político faz o V da vitória, braços erguidos, acena para a multidão. *Câmera alta*: a avenida explodindo em festa. Delírio coletivo da multidão, a grande coadjuvante do teatro maranhense – ora aplaudindo e ovacionando ora ouvindo, hipnotizada, ora caindo no abismo infernal da pagodeira de Momo. “Sarney, Sarney, Sarney.” Os tambores de São Luís cadenciam uma panorâmica do centro histórico: rios, cais, barcos, telhados, igrejas e ruas. E assim o documentário se encerra, com o apoteótico desfile pela avenida do GRES “Sarneylândia”.

Nesse ponto, já temos melhores condições de voltar à questão desde sempre formulada: *o Maranhão será Terra em transe?* A partir da análise efetuada, podemos afirmar que diversas técnicas e elementos narrativos utilizados em *Maranhão 66* foram retomados em *Terra em transe*, momento em que o cineasta pôde dispensar-lhes um melhor tratamento do ponto de vista estético, produzindo uma peça alegórica e didática de crítica ao populismo e à política brasileira em geral.⁶³ Nesse sentido, pensar as interfaces entre ambos não significa simplesmente atribuir correspondências entre personagens reais e de ficção, mas sim pensar estas interfaces ao nível da escritura fílmica, da linguagem cinematográfica e suas formas narrativas. Perspectiva que, em sua radicalidade, implica lançar um olhar sobre as nebulosas e instáveis fronteiras entre *verdade* e *ficção*, através dessa singular imbricação entre história, política e cinema.

Eldorado, país atlântico e imaginário. O filme acompanha a trajetória de ascensão ao poder de um líder populista, Dom Felipe Vieira, na província de Alecrim.⁶⁴ Com uma narrativa sintética e linear, a seqüência identifica as etapas de um processo eleitoral: a campanha, a eleição e a posse. Marchinhas emprestam às cenas um elemento cômico e circense: representação da política de massas como festa e espetáculo. A teatralidade é reforçada pelos movimentos, gestos e falas do *candidato popular* em seu contato corpo-a-corpo com o eleitorado: abraços, beijos, apertos de mão, discursos, a fingida atenção às falas do povo – enfim, manipulação satírica e burlesca dos clichês do “demagogo populista”. Dessa forma, Felipe Vieira não possui propriamente uma personalidade ou “vida interior”, seus traços remetem a uma condição mais geral de personificação de forças sociais, no caso, a imagem (caricatural) do líder carismático, “progressista” e “reformis-

ta”.⁶⁵ O “mundo”, a multidão e a câmera parecem girar ao seu redor. Por isso, o ritmo da montagem é dinâmico e vertiginoso, acompanhando o frenesi e a agitação que cercam o candidato.

Luz, Ação! *Câmera alta*: uma ladeira numa comunidade do interior, lá embaixo está Dom Felipe discursando: “Melhores dias para os pobres e vida nova para todos, minha gente! Pois é! É assim que vai ser!”. A câmera desce o morro e se aproxima, a multidão grita: “Vieira, Vieira, Vieira”. A bandinha marca o compasso, alternando momentos da campanha, no campo e na cidade: “Vieira, Vieira, Vieira”. Uma mulher se aproxima do candidato, que a abraça e diz: “Fala, minha velha! Pode falar, não tenha medo não!”. Técnica e política de “dar a palavra ao Povo”, numa aparente polifonia. Surge Felício (líder camponês), que apresenta de maneira hesitante e subserviente suas demandas: “água para nossas terras melhorar (...) se o senhor quiser também, o senhor podia, pode...”. Paternalmente, Dom Felipe exclama “Fala, meu filho!” e pede que um assessor “tome nota de tudo”. *Câmera alta*: Vieira sobe a ladeira carregando no colo uma criança, ao seu lado um padre. *Câmera baixa*: numa tribuna improvisada, o candidato discursa, dedo em riste, cercado de assessores e repórteres. Sua fala é alucinada e obsessiva: “Legítimos representantes do povo!... povo!... povo!”. As relações no espaço, definidas pelo trabalho de câmera e pela montagem, constroem paulatinamente o movimento ascensional do líder.

Eldorado, uma tarde tropical. A capital de Alecrim acordou em festa com a posse do novo governador, Dom Felipe Vieira. *Câmera alta*: uma grande massa popular ocupa as escadarias da igreja matriz e acompanha o carro oficial em passeata. Palmas e gritos, altofalantes, o repicar dos sinos. [Som e imagem de *Maranhão 66* foram inseridos na ficção, para marcar a festa e o delírio popular. A redenção das massas pelo Messias esperado.]⁶⁶ *Câmera baixa*: numa sacada, bem no alto, está Felipe Vieira acenando. O som *off* da multidão, que grita repetidamente: “Vieira, Vieira, Vieira”. Devagar, entra em cena um conjunto de forró com os característicos chapéus de couro. Oba! Daqui a pouco deve começar o arrasta-pé, animado pelo baião *Meu voto é flecha certa, pra governador Felipe Vieira*. Assim, a ascensão ao poder, com a separação nítida dos atores sociais, está inscrita na própria escritura fílmica, em que Felipe Vieira sai de baixo, de junto ao povo, e vai subindo aos poucos, até atingir o topo, solitário.

Os sons diminuem até o completo silêncio. Vemos Paulo e Sara abraçados, a câmera se aproxima lentamente, girando. Os dois assessores escrevem e trabalham, fazendo planos para o novo governo. O fluxo da narrativa é interrompido para introduzir um comentário externo: as reflexões de Paulo Martins, seu amargurado e impotente monólogo interior. O ritmo é lento para demarcar a consciência dilacerada do intelectual progressista ante os paradoxos da política populista (voz *off*):

E vencemos! As coisas que vi naquela campanha! Uma tragédia muito maior que nossas próprias forças (...) eu, agora a teu lado, pensava nos problemas que surgiriam e me perguntava como responderia o governador eleito às promessas do candidato. Sobretudo, eu perguntava a mim e aos outros: como reagiríamos nós?

Um silêncio total segue-se às dúvidas e angústias do poeta. Vemos outra cena de *Maranhão 66*, desta vez uma lenta panorâmica do comício na Avenida Pedro II: o palanque vazio, a tribuna de honra vazia, bandeiras, a multidão atenta, faixas de saudação ao novo governador da província de Alecrim. Silêncio e imobilidade que buscam provocar a reflexão sobre a experiência política, seus limites, contradições e perplexidades. Um silêncio revelador da crise vivenciada pelas esquerdas após o fracasso de suas propostas de uma “Revolução Brasileira”.

Passemos a outra seqüência particularmente significativa para nossa discussão das interfaces entre história, política e ficção. Com o objetivo de lançar a candidatura de Dom Felipe Vieira à presidência, Paulo Martins celebra uma aliança com o magnata Júlio Fuentes, recebendo deste uma carta branca para dirigir o jornal e a televisão de seu império empresarial. O jornalista prepara então uma ofensiva midiática, visando a desmoralizar a imagem pública de Dom Porfírio Diaz, candidato dos setores conservadores de Eldorado.⁶⁷ Para tanto, Paulo realiza um documentário, um filme dentro do filme, tecendo uma narrativa tensa e plural.

Montagem vertical. Várias imagens de Dom Porfírio Diaz, envolto em densa simbologia relacionada à tríade Religião, Poder e Violência – desfilando em carro aberto com um crucifixo e uma bandeira negra, andando pelos jardins e sacadas de seu palácio barroco, empunhando um revólver. Sempre sozinho (pois avesso à multidão), o personagem vai adquirindo progressivamente ares de louco, esquizofrênico, um obcecado pela idéia fixa de transformar, a todo custo, até pela “harmonia universal dos infernos”, seu Eldorado natal em uma “civilização”. Nessa passagem, a teatralidade da política se desloca para os espaços da direita conservadora, com sua particular *mise-en-scène*. “O transe e a decadência estão presentes tanto na direita quanto na esquerda”, diria Glauber em entrevista. Simultaneamente, a voz *off* de Paulo Martins narra:

O carrasco de Eldorado

E atenção, senhoras e senhores. Vejam como se faz um político... Em 1937 recebia dinheiro alemão e fazia campanha pró-nazista. Em 1939 passou a receber dinheiro americano e fez campanha para levar o país à guerra. Em 1945 entrou para o Partido Comunista e combateu os americanos. Em 1947 traiu o Partido e se aliou aos grupos da extrema-direita, elegendando-se deputado. Pulou da Câmara para o Senado e depois conspirou para derrubar três presidentes. De fascista a revolucionário, da corrupção ao suborno e do suborno ao crime, sempre com o nome de Deus na boca, enganando o povo e seus próprios sócios na quadrilha que assalta o poder.

Na história e na ficção, o repúdio e a denúncia são dispostos através da *montagem vertical*, imagem e som como elementos dialeticamente convergentes e contrastantes. Em *Terra em transe*, a voz *off* reconstrói a trajetória de Dom Porfírio Diaz, em tom forte e incisivo, enquanto as imagens compõem um perfil grotesco, oportunista e maquiavélico, num crescendo que atinge seu clímax nas cenas finais de sua coroação como imperador de Eldorado (após a vitória do golpe). Em *Maranhão 66*, as imagens constituem as provas dos crimes de lesa-democracia perpetrados pela *Ocupação* vitorinista, enquanto a voz *off* combina a negação do passado com promessas de redenção econômica e social. Em ambos, o cineasta pretende *ferir o nervo óptico e a retina*, provocar a reflexão e o distanciamento crítico, estabelecendo uma representação do documentário como arma político-ideológica nos conflitos contemporâneos, em aguda percepção do poder estratégico dos meios de comunicação de massa. Dessa forma, pôde afirmar que a *Eztetyka da Fome* havia produzido um “*Cidadão Kane de esquerda*”.⁶⁸

O Maranhão será Terra em transe. As experimentações políticas, estéticas e financeiras em torno de *Maranhão 66* – a campanha eleitoral, *cinema-verdade*, som direto, imagens da multidão, estética da agressão, o patrocínio do BEM (*em busca do ouro*), os efeitos de montagem, o questionamento do papel do documentário – sendo revertidas para a ficção tropicalista que expõe sem retoques, num retrato em branco e preto, a crise política brasileira (ou mesmo latino-americana), desconstruindo ideologias e mitos fundadores de Eldorado, relativizando todas as verdades, todas as certezas. O cinema-guerrilha, qual metralhadora giratória, monta uma alegoria do Brasil como um caos delirante em que se justapõem o moderno e o arcaico, a esquerda e a direita, o crucifixo e o revólver, o babaçu e o azulejo, em que todas as coisas se misturam e se combinam sem levar a lugar nenhum, pois a *história do Brasil* seria “apenas um grande *Maranhão 66* sem a menor complacência com a situação colonial”.⁶⁹

Recebido em agosto/2004; aprovado em setembro/2004

Notas

* Artigo elaborado a partir da dissertação de mestrado: *Sob o signo da morte: decadência, violência e tradição em terras do Maranhão*, defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp, sob orientação do Prof. Dr. Ítalo Arnaldo Tronca.

** Professor do Departamento de História da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Doutorando em História na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE).

¹ Cf. os seguintes periódicos de São Luís: *Jornal Pequeno*, *Jornal do Dia* e *O Imparcial*, nos dias 28 a 31 jan. 1966.

² JÁMENES escreve: Diário da Cidade. *Jornal Pequeno*, São Luís, p. 4, 26 jan. 1966.

³ *Jornal Pequeno*, São Luís, p. 1, 1 fev. 1966. O *jingle-baião*, de autoria do poeta popular João do Vale, tornou-se marca registrada do político, que o utilizou sistematicamente em suas campanhas.

⁴ *O Imparcial*, São Luís, p. 1, 28 jan. 1966.

⁵ *Jornal Pequeno*, São Luís, p. 1, 1 fev. 1966.

⁶ *Diário da Manhã*, São Luís, p. 2, 2 fev. 1966.

⁷ *O Imparcial*, São Luís, pp. 1-2, 1 fev. 1966.

⁸ BURNETT, Lago. O significado da vitória. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 9, 30 jan. 1966.

⁹ Id. O Maranhão não pode ficar só depois da Libertação. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 5, 8 fev. 1966.

¹⁰ BUZAR, Benedito. *Vitorinismo: lutas políticas no Maranhão (1945 a 1965)*. São Luís, Lithograf, 1998, p. 499.

¹¹ ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno. *Autonomia e mobilização política dos camponeses no Maranhão*. São Luís, CPT/MA, 1981, p. 56. Cf., ainda, COSTA, Wagner Cabral. *O rosto rural da Igreja: a atuação da CPT no Maranhão (1976-81)*. 1994. Monografia (Graduação em História) – UFMA, São Luís.

¹² BUZAR, op. cit., pp. 441-454.

¹³ SARNEY, José. Discurso ao Maranhão Libertado. *Jornal do Dia*, São Luís, pp. 4-5, 1 fev. 1966.

¹⁴ SARNEY exalta a Revolução. *Jornal Pequeno*, São Luís, p. 1, 20 nov. 1965. Trata-se de um discurso pronunciado em cadeia nacional de rádio, poucos dias após a edição do Ato Institucional nº 2.

¹⁵ CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. Estabilidade social e crise política: o caso do Maranhão. *Revista Brasileira de Estudos Políticos*. Belo Horizonte, UFMG, separata n. 46, p. 66, 1978.

¹⁶ Cf. COSTA, Wagner Cabral. *Do Maranhão novo ao novo tempo: a trajetória da oligarquia Sarney no Maranhão*. São Luís, 1997 (mimeografado).

¹⁷ A ascensão de Victorino Freire na política maranhense esteve ligada às suas relações com o governo do general Eurico Gaspar Dutra (1946-51) e com a posição dominante do PSD na política nacional após a queda do Estado Novo. A expressão é de MICELI, Sérgio. “Carne e osso da elite política brasileira pós-1930”. In: FAUSTO, Boris (org.). *História geral da civilização brasileira*. 5. ed. São Paulo, Bertrand Brasil, 1991, t. III, v. 3, n. 10, pp. 578-579.

¹⁸ Victorino comenta (e lamenta) esta identidade fundamental em suas memórias, num capítulo sugestivamente intitulado “O trampolim de José Sarney ou O salto do canguru”, no qual relembra a carreira deste, desde o amparo inicial no PSD, passando pela mudança para a UDN, até sua “guinada de 180 graus”, para, “como por encanto”, cair “nos braços da Revolução”. Cf. FREIRE, Victorino. *A laje da raposa (memórias)*. Rio de Janeiro, Guavira, 1978, pp. 273-278.

¹⁹ *Jornal do Dia*, São Luís, 3 e 4 fev. 1966.

²⁰ *Diário da Manhã*, São Luís, p. 2, 2 fev. 1966.

²¹ PASSARELA. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 2, 4 fev. 1966.

²² ROCHA, Glauber. “A destruição dos mitos (ou o paraíso perdido)”. In: GERBER, Raquel. *O mito da civilização atlântica: Glauber Rocha, cinema, política e a estética do inconsciente*. Petrópolis, Vozes, 1982, p. 240.

- ²³ SARNEY, José. “Um presidente homenageia um artista”. In: PIERRE, Sylvie (org.). *Glauber Rocha: textos e entrevistas*. Campinas, Papyrus, 1996, p. 213. Segundo o depoimento de 1985, a primeira exibição teria ocorrido em um cinema de arte, na Rua Payssandu (Rio de Janeiro), para um público de cinéfilos que inicialmente vaiou o curta-metragem.
- ²⁴ PIERRE, op. cit., p. 211.
- ²⁵ Apud SIRKIS, Marcelo. Uma câmera e muitas idéias. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 14 mar. 1999, Caderno Alternativo, p. 3.
- ²⁶ O *cinema-verdade* foi possibilitado pelo avanço tecnológico (equipamentos mais leves de som e imagem), que estimulou um cinema feito nas ruas, no contato direto com a população, captando a “realidade imediata”. Cf. RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-70)”. In: RAMOS, Fernão (org.). *História do cinema brasileiro*. São Paulo, Art Editora, 1987, pp. 362-365.
- ²⁷ BENTES, Ivana. “O devorador de mitos”. In: BENTES, Ivana (org.). *Glauber Rocha: cartas ao mundo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997, p. 36.
- ²⁸ CORREA, Rossini. *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. São Luís, Sioge, 1993, p. 286.
- ²⁹ MARANHÃO será *Terra em Transe*: filme de Glauber. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 5, 1 abr. 1966.
- ³⁰ *Jornal do Dia*, São Luís, p. 2, 2 abr. 1966. O nome correto do ator é Leonardo Vilar, intérprete do obstinado Zé do Burro no filme *O pagador de promessas*, do diretor Anselmo Duarte (Palma de Ouro em Cannes, 1962).
- ³¹ BURNETT, Lago. Maranhão não pode ficar só depois da Libertação. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 5, 8 fev. 1966.
- ³² *Jornal do Dia*, São Luís, p. 2, 2 abr. 1966.
- ³³ *Ibid.*, p. 1, 3 abr. 1966.
- ³⁴ *Ibid.*, p. 2, 13 fev. 1966.
- ³⁵ *Jornal Pequeno*, São Luís, p. 4, 7 abr. 1966.
- ³⁶ MONSENHOR PAPP. Documentário. *Jornal Pequeno*, São Luís, p. 2, 7 abr. 1966.
- ³⁷ BACZKO, Bronislaw. *Les imaginaires sociaux: mémoires et espoirs collectifs*. Paris, Payot, 1984, p. 33.
- ³⁸ CHAGAS, José. Cinematografia governamental. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 3, 10 abr. 1966.
- ³⁹ JÁMENES escreve: Diário da Cidade. *Jornal Pequeno*, São Luís, 7 e 18 de abr. 1966.
- ⁴⁰ Incorporado à Academia Maranhense de Letras aos 22 anos (em 1952), José Sarney foi eleito presidente da Casa de Antônio Lobo (cognome da AML) em dezembro de 1965, logo após sua vitória no pleito para governador.
- ⁴¹ SARNEY, José. *Cultura e governo*. São Luís, Departamento de Cultura do Estado, 1966, pp. 6-8.
- ⁴² TEIXEIRA, Leucipo. Assim é... se lhe parece. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 3, 6 abr. 1966.
- ⁴³ Para uma discussão acerca das questões da narrativa e da teleologia na filmografia de Glauber, cf. XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo, Brasiliense, 1983. E ainda, do mesmo autor: *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- ⁴⁴ FLETCHER, Angus. *Allegory: the theory of a symbolic mode*. New York, Cornell University Press, 1990, p. 222.

⁴⁵ A título de exemplo: no Manifesto da Bossa Nova, apresentado à Convenção Nacional da UDN (abril de 1963) e assinado por 23 deputados (entre os quais, os maranhenses José Sarney e Pedro Braga), o grupo fechou posição a favor das reformas agrária, tributária, bancária e urbana; da política externa independente; da democratização do ensino; do monopólio estatal do petróleo e do Plano Trienal apresentado pelo governo João Goulart.

⁴⁶ Pedido de Busca nº 97 DSI/MJ (Confidencial), da Divisão de Segurança e Informações/Ministério da Justiça, de 10/2/1969. Os pedidos de busca eram utilizados, entre outras coisas, para obter informações e monitorar pessoas que ocupavam cargos públicos ou, nos termos da “lógica” repressiva, detectar “comunistas infiltrados na administração”.

⁴⁷ Pedido de Busca nº 41/77 (Confidencial) – PM-2/Polícia Militar do Maranhão, de 18/5/1977. O pedido contém um resumo das acusações formuladas no IPM. Cf. Arquivo Público do Estado do Maranhão. Acervo Dops/MA (arquivo 1/código 7: subversão/pasta 105).

⁴⁸ PERVERSIDADE de Sarney em filme de misérias. *Diário da Manhã*, São Luís, p. 1, 5 abril 1966. Cf., ainda, as edições de 6 e 16 de abril (o jornal era ligado ao ex-governador Newton Bello).

⁴⁹ O QUE se diz. *Diário da Manhã*, São Luís, p. 2, 13 abr. 1966.

⁵⁰ No Dossiê Glauber Rocha (Dops/RJ) consta o seguinte: “Foi um dos autores do *Manifesto dos Intelectuais*, protestando na porta do Hotel Glória, contra o que chamava de ‘DITADURA DO GOVERNO CASTELO BRANCO’. Foi um dos criadores do chamado ‘Comando Geral dos Trabalhadores Intelectuais’ (...). O marginalizado assinou manifesto dos intelectuais contra a intervenção dos EEUU no Caribe. Em 18/5/1965, foi apresentado com Ofício 341/65 ao Comandante do I Exército, juntamente com outros elementos, em virtude de estarem perturbando a ordem pública, com protestos e ameaças ostensivas à viva-voz e por cartazes, no momento da chegada do Sr. Presidente da República à Conferência da OEA”. O Dossiê aponta, ainda, que “o controle da indústria cinematográfica está nas mãos dos comunistas, a quem compete a seleção, indicação e distribuição de películas, coisa de maior importância. Os executores das diretivas partidárias do PC, no setor cinematográfico, são: Alex Viany, Joaquim Pedro de Andrade e Glauber Rocha, entre outros”. Cf. Arquivo Nacional. Acervo Dops/RJ – Divisão de Informações. SD/SAF nº 16846 – Atividades subversivas no Instituto Nacional de Cinema (INC), de 16/7/1970. Disponível para consulta no *site* da Fundação Tempo Glauber: <<http://www.tempoglauber.com.br>>.

⁵¹ De acordo com Tereza Ventura, a manifestação teria sido organizada pelo comitê cultural do PCB, que esperava contar com uma concentração (que não houve) de operários e estudantes. Cf. VENTURA, Tereza. *A poética política de Glauber Rocha*. Rio de Janeiro, Funarte, 2000, pp. 239-41.

⁵² Apud BENTES, op. cit., p. 35.

⁵³ Fizemos um mix das seguintes edições do *Diário da Manhã*, São Luís: 5, 6, 10, 14, 23 e 24 abr. 1966.

⁵⁴ O CARRASCO do Maranhão. *Diário da Manhã*, São Luís, p. 2, 17 abr. 1966.

⁵⁵ *Câmera alta*: que filma de cima para baixo. *Câmera baixa*: de baixo para cima. “Chicote”: movimento veloz em panorâmica. *Montagem horizontal*: imagem e som sincronizados. *Montagem vertical*: a imagem e o som são independentes entre si. *Voz in*: aquele que fala está em campo. *Voz off*: aquele que fala não aparece.

⁵⁶ Apud SANTOS, Ernildo. Maranhão em transe. *O Imparcial*, São Luís, 25 jun. 2000. Caderno Ímpar, pp. 5-6. Um dado assaz instigante da entrevista é o relato de uma segunda visita da Mapa Filmes ao Maranhão (sem Glauber), em novo convite do governador, “para registrar as benfeitorias realizadas por ele em seu primeiro ano de mandato”. Nas palavras de Zelito Viana, “o curioso é que não conseguimos fazer o documentário e o Sarney até brincou com a gente dizendo que nós éramos bons para fazer críticas e não para falar bem”.

⁵⁷ CHAGAS, José. Campos de concentração. *Jornal do Dia*, São Luís, p. 3, 15 fev. 1966.

⁵⁸ ROCHA, Glauber. “Revolução do Cinema Novo” apud GOMES, João Carlos Teixeira. *Glauber Rocha, esse vulcão*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997, p. 161.

⁵⁹ Cf. BRASIL, Umbelino. O filme documentário como documento da verdade. *Olho da História* (revista de história contemporânea). Salvador, UFBA, n. 1, 1995. Disponível em: <<http://www.ufba.br/~revistao>>.

⁶⁰ GOMES, op. cit., p. 390. O autor discute a questão da linguagem e do experimentalismo em Glauber, ressaltando sua singular concepção sobre a importância do processo de montagem.

⁶¹ ROCHA, Glauber. Uma Estética da Fome. *Revista Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro, n. 3, pp. 165-170, jul. 1965. O *Manifesto da Estética da Fome* foi apresentado durante a Resenha do Cinema Latino-Americano (Itália, 1965).

⁶² Sobre os efeitos temáticos da alegoria, cf. FLETCHER, op. cit., pp. 220-78.

⁶³ Para uma discussão sobre *Terra em transe* como desconstrução e crítica do populismo, sob perspectivas teóricas diversas, cf. BENTES (1997) e XAVIER (1993).

⁶⁴ Cf. ROCHA, Glauber. *Roteiros do Terceiro Mundo*. Rio de Janeiro, Alhambra/Embrafilme, 1985.

⁶⁵ A personificação alegórica é um elemento estrutural do filme. Assim, enquanto um “tipo social”, Felipe Vieira pode ser comparado a Sarney, como a JK, ou a Vargas, Jânio, Jango. Fica ao gosto do freguês...

⁶⁶ Na entrevista supracitada, o cineasta Zelito Viana afirma que Glauber já tinha intenção de usar parte do material do documentário em *Terra em transe*, o que se confirma nessa seqüência.

⁶⁷ Se pensarmos em termos de personificação de forças sociais, Júlio Fuentes representaria a “burguesia nacional”, com quem a “esquerda progressista” pretendia se aliar no processo da “Revolução Brasileira”. Já Dom Porfírio Diaz seria um líder cristão-conservador, com apoio das multinacionais, em suma, uma síntese das forças golpistas em 1964 – tanto que, no final do filme, Júlio Fuentes abandona a aliança populista, passando a apoiar Dom Porfírio.

⁶⁸ Apud BENTES, op. cit., pp. 36-7.

⁶⁹ ROCHA, Glauber. “Carta a Raquel Gerber, 1/9/1976”. In: BENTES, op. cit., p. 611. O comentário refere-se ao filme *História do Brasil*, lançado em 1974, no qual “os fatos principais da história do país são narrados em *off* em ordem cronológica dos acontecimentos. A montagem, no entanto, é dialética: as imagens não têm uma ligação direta com o que está sendo dito e cabe ao espectador tirar suas próprias conclusões a partir do que vê e ouve”. O filme foi realizado por Glauber e Marcos Medeiros no exílio (informações retiradas do *site* da Fundação Tempo Glauber).