



DOSSIÊ

3 *Memória, estética e política no documentário Maranhão 66, de Glauber Rocha*

(Memory, aesthetics and politics in the documentary Maranhão 66, by Glauber Rocha)

José Ferreira Junior¹

Milene Silveira Gusmão²

Euclides Santos Mendes³

Valério Amós dos Santos Silva⁴

1. José Ferreira Junior - Mestre e doutor em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), é professor titular da Graduação em Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), exercendo a função de docente permanente na linha de pesquisa Expressões e Processos Socioculturais. É também professor e coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação/Mestrado Profissional (PPGCOMPRO/UFMA). Email: jose.rfj@ufma.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7441-8173>.

2. Doutora em Ciências Sociais pela Universidade Federal da Bahia. Professora Titular do Departamento de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia

(UESB). Docente do quadro permanente do Programa de Pós-graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS) e do Bacharelado em Cinema e Audiovisual. Email: milene.gusmao@uesb.edu.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6170-9326>.

3. Euclides Santos Mendes - Doutor em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com pós-doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade (PPGMLS), da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), é mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (USP), especialista em História Social do Trabalho pela UESB e graduado em Comunicação Social/Jornalismo também pela UESB. Cursou, com bolsa de estudos do Programa Erasmus Mundus, o European Master of Arts in Media, Communication and Cultural Studies, nas universidades de Florença (Itália) e Roskilde (Dinamarca). Email: euskera21@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0684-279X>.

4. Valério Amós dos Santos Silva - Mestrando pelo Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), é graduado em Comunicação Social/Jornalismo pela Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). Email: valeriosoma@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2977-8647>.



Resumo – No curta-metragem Maranhão 66, o cineasta Glauber Rocha expõe de modo empírico os princípios basilares do conceito de “estética da fome”, em um ambiente regional de transição política vivenciado no Estado do Maranhão, no qual um coronelismo subsumia e um populismo com viés coronelista emergia. O objetivo deste artigo é retomar o legado de Maranhão 66 para compreender o seu significado na trajetória de Glauber Rocha e na construção de uma narrativa sobre a política maranhense e brasileira.

Palavras-chave: Estética da fome; Glauber Rocha; Maranhão 66; populismo; José Sarney.

Abstract – In the short film Maranhão 66, the filmmaker Glauber Rocha empirically exposes the basic principles of the concept of “aesthetics of hunger”, in a regional environment of political transition experienced in Maranhão, in which “coronelismo” subsumed and populism with coronelist bias emerged. The purpose of this article is to revisit the legacy of Maranhão 66 to understand its meaning in Glauber Rocha’s trajectory and in the construction of a narrative about Maranhão and Brazilian politics.

Keywords: Aesthetics of hunger; Glauber Rocha; Maranhão 66; populism; José Sarney.

5. “Uma fração importante da crítica francesa, no interior dos *Cahiers du Cinéma*, defendeu, na década de 1950, a ideia – bem paradoxal, na ocasião – de que a responsabilidade artística de um filme devia ser atribuída a seu diretor, ao menos em um certo número de casos em que este tinha uma personalidade reconhecida, um estilo, eventualmente uma temática, que lhe eram próprios. Essa linha crítica, e as escolhas que dela resultaram (...), foi chamada de ‘política dos autores’.” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 235)

Introdução

Considero que um dos principais papéis do cinema é gerar uma memória de nós mesmos. Eu não sei quantas pessoas viram “Vidas secas” [1963, de Nelson Pereira dos Santos], “Terra em transe” [1967, de Glauber Rocha], “São Paulo S.A.” [1965, de Luiz Sérgio Person] ou “Tracema – uma transa amazônica” [1974, de Jorge Bodanzky e Orlando Senna]. Mas sei que esses filmes nos explicam, dizem quem somos, de onde viemos. E mais: podem não terem sido vistos por multidões quando foram lançados, mas continuarão a serem vistos ao longo das décadas, porque são filmes essenciais à nossa compreensão enquanto sociedade (Walter Salles, 2008).

A afirmação de Walter Salles quanto ao papel memorialístico do cinema, destacando relevantes produções audiovisuais dos anos 1960 e 1970, remete à importância da ocorrência do cinema moderno no Brasil. Faz lembrar produções reflexivas e engajadas que se propuseram a pensar o país, bem como filmes realizados por diretores que assumiram posições de vanguarda ao evidenciarem imagens da miséria, da fome, da violência, da marginalização econômica, da opressão política, entre outras relevantes questões sociais.

Vale o registro de que o cinema moderno brasileiro, em sua variedade de estilos e inspirações, foi, segundo Ismail Xavier (2001), resultado da tradição cinéfila que inspirou jovens críticos e intelectuais a produzirem uma atualização estética que alterou o estatuto do cinema no âmbito cultural do país. Entre o final da década de 1950 e meados dos anos 1970, testemunha-se o período esteticamente e intelectualmente mais denso do cinema brasileiro, com a atuação de cineastas ligados aos movimentos do Cinema Novo e do Cinema Experimental. Sintonizado às experiências do Neorealismo italiano, da Nouvelle Vague francesa e do Novo Cinema Latino-americano, o jovem cinema brasileiro produziu uma vigorosa convergência entre a “política dos autores”⁵, os filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem cinematográfica, vivenciando de forma intensa seu principal momento de ruptura estética.

É comum nos depararmos com a afirmação de que o Cinema Novo teve em Glauber Rocha (1939-1981) o seu líder mais atuante e polêmico. Ele empreendeu inúmeros esforços em um campo cultural que envolvia a produção e a distribuição de filmes, dedicando-se à elaboração sistemática de textos na imprensa e à publicação de livros sobre cinema, pois sua convicção era a de que uma nova linguagem exi-

6. “A expressão (cinema-verdade) foi proposta por Edgar Morin e por Jean Rouch no manifesto publicado por ocasião da distribuição de seu filme *Chronique d’un été* [*Crônica de um verão*] (1960). Tratava-se de propor um novo tipo de cinema documentário utilizando, a exemplo dos cineastas americanos em torno de Robert Drew e dos cineastas canadenses da ONF (*Office National du Film*), as novas técnicas leves. Não se tratava apenas de uma evolução, mas de uma nova atitude estética e moral: os cineastas participam da evolução da pesquisa e da filmagem, eles não procuram esconder a câmera nem o microfone; eles intervêm diretamente no desenrolar do filme, passando do estatuto de autores ao de narradores e de personagens. Correlativamente, a câmera é concebida como

gia o investimento em uma nova pedagogia das imagens, capaz de retirar o espectador da passividade imposta pelo amplo acesso ao cinema hollywoodiano:

Glauber Rocha iniciou sua carreira na passagem dos anos 1950 para os 1960 e representa muito bem uma geração de intelectuais e artistas brasileiros marcados por uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político. Os parâmetros de sua criação se definem quando o país vive a transição do desenvolvimento de JK para a polarização dos conflitos sociais no início dos anos 1960, período de luta por reformas e projetos nacionalistas, momento denso no qual uma geração emergiu para pensar tudo em termos de revolução e reação (XAVIER, 2001, p. 117).

Foi em tal ambiência sociocultural, marcada pela ideologia nacional-desenvolvimentista e também por uma consciência histórica político-revolucionária, que o jovem cineasta baiano Glauber Rocha realizou, sob encomenda, o curta-metragem *Maranhão 66* (1966), documentando a posse de José Sarney no governo maranhense. Pouco antes, ele realizara, também sob encomenda, o curta *Amazonas*, *Amazonas* (1965), seu primeiro filme colorido. Com fotografia de Fernando Duarte, *Amazonas*, *Amazo-*

nas é definido por Glauber da seguinte maneira: “É meu primeiro ensaio em cores. Cheguei ao Amazonas com uma ideia preconcebida e descobri que não existia a Amazônia lendária e mágica dos crocodilos, dos tigres e índios etc.” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 441).

Além de documentar a realidade de um Brasil profundo, *Amazonas*, *Amazonas* e *Maranhão 66* dizem respeito ao interesse de Glauber pelo cinema-verdade⁶ e à sua curiosidade acerca da produção documental – que, na opinião do cineasta, tinha validade a partir do momento em que abordasse um problema, realizasse uma ideia e expusesse ao espectador um problema. Na “Introdução” ao livro *Cartas ao mundo*, Ivana Bentes relata que:

As filmagens de *Amazonas*, *Amazonas*, em Manaus e Parintins, em dezembro de 65, são prejudicadas pela chuva intensa e uma série de problemas de produção. Glauber escreve uma carta desesperada ao produtor, Luiz Augusto Mendes: “Chego a Manaus e sou recebido com todas as honras. Fui investido aqui de uma responsabilidade maior do que você pode pensar. Eu, sem conhecer porra nenhuma aqui, tenho que fazer um grande filme sobre o Amazonas”.

Ao mito Glauber sobrepunha-se o mito Amazônia. Do

um instrumento de revelação da verdade dos indivíduos e do mundo. É também, portanto, como pesquisa sobre o mundo real que o cinema-verdade pretende se opor ao cinema de ficção, definido *a contrario* como cinema da mistificação e da mentira” (AUMONT, MARIE, 2003, p. 50-51).

set de filmagem escreve outra carta ao produtor, explicando que não fará “uma série de vistas falsificadas para uma propaganda de turismo”, e insiste na ideia de um “documentário”: “Agora você veja: sem índio, sem onça, sem cobra, sem vitória-régia, sem pescaria, sem seringueiro – não é um filme do Amazonas”.

Em *Maranhão 66*, Glauber teria oportunidade de acompanhar os bastidores de uma campanha política, a eleição de José Sarney. O resultado reverteria para a ficção exuberante de *Terra em transe*, o melhor estudo cinematográfico sobre populismo, messianismo e a burguesia nacional. Glauber constrói alegorias críveis, inspirado em personagens reais não menos gongóricos: Getúlio Vargas, Carlos Lacerda, Jango e Brizola (BENTES in ROCHA, 1997, p. 36).

Amazonas, Amazonas e Maranhão 66 foram realizados no intervalo entre os dois filmes mais abertamente políticos de Glauber: *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Terra em transe* (1967), tendo este último antecedido a produção de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), elaborações estéticas que proporcionaram uma virada na abordagem do cineasta acerca da luta política no Brasil. Uma síntese dessa mudança foi realizada pelo historiador Jacob Gorender, sobretudo o que tange à

repulsa às práticas populistas:

A aversão emocional ao populismo atingiu o terreno das artes e aí deslizou para a aversão à própria massa popular na filmografia de Glauber Rocha. *Terra em transe*, de 1967, satiriza o líder populista e as massas imbecis que se deixam enganar. Nada a esperar dessas massas idiotizadas, mas do intelectual que sai atirando de metralhadora (GORENDER, 1998, p. 82).

Pelo ponto de vista do historiador, há, nessa abordagem de Glauber, uma sinalização para um discutível argumento: uma suposta adesão do cineasta ao regime comandado pelos militares. Todavia, é importante uma atenção ao postulado de Gorender sobre o desfecho de *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*: “Na alegoria final, quem assume a luta contra o latifundiário e o vence é o representante da repressão policial – Antônio das Mortes, o mercenário caçador de cangaceiros” (GORENDER, 1998, p. 82). No caso de *Terra em transe* (1967), é uma resposta audiovisual e crítica de Glauber ao golpe de 1964 no Brasil e às tensões políticas que marcam a década de 1960 não apenas no Brasil, mas também em outros países da América Latina:



Convulsão, choque de partidos, de tendências políticas, de interesses econômicos, violentas disputas pelo poder é o que ocorre em Eldorado, país ou ilha tropical. Situei o filme aí porque me interessava o problema geral do transe latino-americano, e não somente do brasileiro. Queria abrir o tema “transe”, ou seja, a instabilidade das consciências. É um momento de crise, é a consciência do barravento (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 441).

Nessa referência ao “transe” como momento de crise e revelação de uma nova consciência, Glauber acentua o teor político presente no seu processo de criação cinematográfica desde seu primeiro longa-metragem, *Barravento* (1962): “Alguns elementos do filme [*Barravento*] fazem parte de minhas preocupações: o fatalismo mítico, a agitação política e as relações entre a poesia e o lirismo, uma relação complexa num mundo bárbaro” (ROCHA *apud* GOMES, 1997, p. 440).

O posicionamento narrativo nas obras de Glauber, na segunda metade da década de 1960, sinaliza uma maior compreensão sobre a complexidade da cena política brasileira e latino-americana, na qual alguns protagonistas políticos mudam de lado em meio às dinâmicas do curso da história. A tese da “adesão” ao regime militar, sem qualquer filtro depura-

dor, escamoteia os fluxos narrativos ricos de alegorias e esquivos de dicotomias, algo que não favorece a plenitude de um pensamento complexo (MORIN, 1995).

Tomando como referência o contexto histórico-político-cultural apresentado, a retomada de *Maranhão 66*, após mais de meio século da realização do filme, coloca em nossa pauta analítica a relação que se estabelece entre cinema e memória social. Sendo assim, uma das perspectivas que se apresenta diz respeito à maneira como certas trajetórias do passado integram percursos no presente, seja pela permanência das expressões materializadas, seja pelos processos de significação mediante as mais diversas sociabilidades. Experiências vivenciadas por outros, especialmente aquelas que se expressam ou se referenciam nas produções artísticas, configuram modos de expressão que se preservam e são reconfigurados e/ou ressignificados em práticas, *ethos*, visões de mundo e modos de vida. Isso diz respeito a práticas culturais que, inscritas no presente, resultam da maneira como estamos marcados pelos resultados materiais, expressos em obras, e simbólicos, expressos em saberes constituídos, de certos itinerários artísticos, estéticos, políticos e biográficos, que, por sua vez, informam acerca das permanências e continuidades nos modos de significação e de condutas no mundo social.

Partimos do pressuposto de que a memória é um processo social ativo, de contínua ressignificação, e que, ao destacarmos determinados acontecimentos ou trajetórias do passado, não os estamos “resgatando” de um dado espaço ou tempo, como se lá estivessem guardados, à espera de serem trazidos à luz. Como ressignificação, a ativação de memórias confere continuidade à experiência e à vida, por si mesmas descontínuas e fragmentadas, e desse modo engendra processos de aprendizados, compondo fundos de conhecimentos, arquivos e acervos que orientam possibilidades expressivas e processos de significação.

Sendo assim, *Maranhão 66* nos remete tanto aos percursos de memória do cinema brasileiro em suas abordagens estéticas e políticas quanto aos rumos que se desenhavam para o país no início da Ditadura Militar (1964-1985), como bem registra Walter Salles na entrevista concedida à revista *Época* em agosto de 2008, quando nos diz que os filmes são essenciais à nossa compreensão enquanto sociedade, uma vez que nos explicam e dizem quem somos. O breve documentário cinematográfico realizado por Glauber Rocha no início de 1966 nos apresenta um país e, ao mesmo tempo, traz em si a trajetória do cineasta e do cinema moderno no Brasil. É sobre isso que pretendemos tratar neste artigo.

Reportagem sobre a eleição e posse de Sarney como governador, *Maranhão 66* configura aspectos que relacionam teoria e prática na concepção estética do cinema político glauberiano: “Importante para mim, uma experiência muito útil para *Terra em transe*, porque pela primeira vez filmei com som direto e porque participei das etapas de uma campanha eleitoral”, relata Glauber (apud GOMES, 1997, p. 440-441). Com roteiro e direção de Glauber Rocha, fotografia de Fernando Duarte, som direto de Eduardo Escorel e montagem de João Ramiro Melo, *Maranhão 66* registra o descompasso da política brasileira (e suas práticas de poder oligárquicas) em relação aos urgentes e trágicos problemas sociais das classes populares.

A política maranhense e a posse de José Sarney

No período democrático de 1946 a 1964, o Maranhão foi governado pelo grupo político liderado pelo senador Vitorino Freire, do Partido Social Democrático (PSD), agremiação partidária hegemônica em nível nacional, tendo eleito dois presidentes da República naquele período: Eurico Gaspar Dutra (presidente de 1946 a 1951) e Juscelino Kubitschek (presidente de 1956 a 1961), de quem Vitorino Freire era aliado.

7. Há uma farta literatura que opera a distinção entre coronelismo e populismo (WEFFORT, 1980), sem que ela se debruce, mais detidamente, sobre peculiaridades regionais.

8. “De 21 a 30 de janeiro de 1965, realizaram-se, em Gênova, o Congresso *Terzo Mondo e Comunità Mondiale* e a Quinta *Rassegna del Cinema Latino-americano*. Essa foi a última atividade organizada pelo Columbianum, um instituto cultural, criado pelo padre jesuíta Angelo Arpa, no final dos anos 1950. Os elevados gastos com esse megaevento cultural que reuniu alguns dos mais importantes intelectuais latino-americanos, africanos e europeus foram, parcialmente, responsáveis pelo rompimento de um processo de relacionamento cultural entre a Europa, especialmente a

Naquele contexto, Freire era a personificação do coronelismo (CALDEIRA, 1978).

Em 1965, em campanha eleitoral como candidato a governador do Maranhão, José Sarney valia-se de um discurso baseado em um ideal de progresso, com certo apelo ao nacional-desenvolvimentismo que marcou a política brasileira na década de 1950, de certa maneira ainda influente junto ao poder militar. Tratava-se de um argumento forte para colocar em xeque a estrutura política do vitorinismo; e, ao mesmo tempo, desenhava-se outro oligarca que se beneficiou da conjuntura do Brasil pós-golpe militar de 1964 para estabelecer uma longa oligarquia no Maranhão, abalada somente nas primeiras décadas do século XXI. Assim como o vitorinismo, o sarneísmo também teve um personagem central na configuração de uma política coronelista com aspectos populistas⁷. Para Caldeira, isso acontece por intermédio “de um controle exacerbado de todos os aparatos de poder: o Judiciário, o Legislativo e o Executivo” (CALDEIRA, 2002, p. 21). Todavia, Sarney sempre se valeu, como anteparo a esse personalismo, de uma visibilidade intelectual traduzida por seu prestígio pessoal junto a escritores e artistas, entre os quais Jorge Amado e Glauber Rocha.

Durante o processo eleitoral, Glauber vai ao Ma-

ranhão a convite de Sarney. Cineasta em ascensão internacional após a participação de *Deus e o diabo na terra do sol* no Festival de Cannes, na França, Glauber elaborou, em 1965, seu célebre manifesto “Estética da fome”, lançado em janeiro daquele ano em Gênova, Itália, durante o Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial e a 5^a Resenha do Cinema Latino-Americano⁸. Texto fundamental que propõe uma guinada revolucionária (“a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”) na invenção de uma linguagem cinematográfica capaz de expressar as contradições do processo social e político brasileiro, a “Estética da fome” sintetiza o ideal transformador almejado por Glauber na sua concepção teórica e prática do Cinema Novo:

Da fome. A estética. A preposição “da”, ao contrário da preposição “sobre”, marca a diferença: a fome não se define como tema, objeto do qual se fala. Ela se instala na própria forma do dizer, na própria textura das obras. Abordar o *cinema novo* do início dos anos 60 é trabalhar essa metáfora que permite nomear um estilo de fazer cinema. Um estilo que procura redefinir a relação do cineasta brasileiro com a carência de recursos, invertendo posições diante das exigências materiais e as convenções de linguagem próprias do modelo industrial

Itália, e o Terceiro Mundo que se desenhou, de forma muito clara, durante o Congresso, embora já estivesse em andamento desde 1960, quando se realizou, em Santa Margherita Liguri, a primeira *Rassegna del Cinema Latino-americano*” (PEREIRA, 2007, p. 127).

dominante. A carência deixa de ser obstáculo e passa a ser assumida como fator constituinte da obra, elemento que informa a sua estrutura e do qual se extrai a força da expressão, num estratagema capaz de evitar a simples constatação passiva “somos subdesenvolvidos”. A estética da fome faz da fraqueza a sua força, transforma em lance de linguagem o que até então é dado técnico. Coloca em suspenso a escala de valores dada, interroga, questiona a realidade do subdesenvolvimento a partir de sua própria prática (XAVIER, 2007, p. 13).

Tendo, portanto, a “estética da fome” como referência conceitual e analítica, Glauber chega ao Maranhão, um dos estados com os piores índices sociais do Brasil. Ao realizar o documentário sobre a posse de Sarney, Glauber se debruça sobre as raízes da fome e da miséria que atingem o povo maranhense. O cineasta apresenta uma interpretação da realidade, na qual a narrativa construída através do processo de montagem vertical, no sentido pensado por Sergei Eisenstein de valorização do conflito (HUAPAYA, 2016), mostra as cenas de miséria da capital maranhense interpostas ao discurso do novo governador.

Figura 1- Imagem do documentário Maranhão 66 (1966)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=toJJPFruhAA>

O rearranjo político documentado em Maranhão 66 traduz, alegoricamente, o que acontecia no Brasil naquele início dos chamados “anos de chumbo”. Ao mesmo tempo em que exercia uma dura repressão, prendendo e calando opositores políticos, a Ditadura Militar também buscava eliminar as bases de sustentação dos governos anteriores. Dessa forma, o regime fortalecia seus aliados civis, possibilitando novas configurações políticas nos estados brasileiros, como era o caso do Maranhão, com a emergência da figura política do udenista José Sarney (COSTA, 2004). Fundada em 1945, a União Democrática Nacional (UDN) foi uma das agremiações partidárias que apoiou o golpe militar de 1964.





Em *Maranhão 66*, o som direto mobiliza uma atenção específica sobre o discurso de posse de Sarney – que, diante de uma multidão que se aglomera na praça Pedro II, em frente ao palácio do governo maranhense, em São Luís, retoricamente busca se legitimar como liderança política incontestável que, ao constatar a existência da miséria social no Maranhão, faz promessas de superação desse quadro:

Recebo na praça pública o direito de governar o Maranhão. Direito que me foi dado pela vontade soberana do povo. O nosso céu e a nossa terra testemunharam os longos, trabalhosos, ásperos e heroicos caminhos que nos conduziram a esta tarde, a esta solenidade e a este instante. O mandato que venho de receber tem a marca da luta, tem a chama da mais autêntica vontade popular, da liberdade de escolher e preferir, da consciência das opções.

O Maranhão não suportava mais nem queria o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus baçuais ondulantes, de suas fabulosas riquezas potenciais com a miséria, com a angústia, com a fome, com o desespero das corridas que não levam a lugar nenhum, senão ao estágio em que o homem de carne e osso é o bicho de carne e osso.

O Maranhão não quer a desonestidade no governo, a

corrupção nas repartições e nos despachos. O Maranhão não quer a violência como instrumento da política para banir direitos os mais sagrados que são os da pessoa humana, com a impunidade dos assassinos garantida pelos delegados e a liberdade garantida apenas como uma oportunidade para abastardar os homens.

O Maranhão não quer mais a coletoria como uma caixa privada a angariar dízimos inexistentes para inexistentes arcas reais que não são inexistentes, porque se pode pronunciar os nomes dos beneficiários e identificá-los ao longo desses anos de corrupção.

O Maranhão não quer a miséria, a fome, o analfabetismo, as mais altas taxas de mortalidade infantil, de tuberculose, de malária, de *Schistosoma*, como um exercício do cotidiano.

O Maranhão não quer e não quis morrer sem gritar; não quis morrer estático de olhos parados e ficar caudatário marginal do progresso, olhando o Brasil e o Nordeste progredir, enquanto nossa terra, mergulhada na podridão, não podia marchar nem caminhar.

Como iremos abrir novas estradas, como iremos formar os nossos técnicos, como iremos construir os nossos postos, como poderemos industrializar o Maranhão e criar novos empregos, como iremos mudar a face do Maranhão 100% pobre quanto à habitação, vestiário [*sic*] e alimentação?



Temos uma reserva humana de uma força muito grande. Temos os nossos olhos nesta tarde no começo do governo voltados para aquela barragem de cimento que atravança o Parnaíba e que nos acena como uma mensagem de progresso que se chama Boa Esperança. O Parnaíba domado para que o Piauí e o Maranhão possam transformar aquele castelo no deserto, como os técnicos chamavam a Usina da Boa Esperança, em a zona mais próspera do Norte-Nordeste, onde será o maior campo para investimentos.

Temos as nossas palmeiras aqui plantadas pela natureza, e no Maranhão está a maior reserva do mundo de gordura vegetal, nos 150.000 quilômetros quadrados cobertos de babaçu e que cada vez mais iremos exportar, valorizar e industrializar [sic] e mostrar ao Brasil que ele pode ser, em vez de um problema, uma grande solução para todos nós.

O Marquês de Pombal, em carta que fez ao governador do Maranhão Mello e Póvoas, dizia que dois deuses dos antigos representavam com os olhos fechados a deusa da Justiça e a deusa do Amor, prova de que eles não eram cegos porque a Justiça cega e o Amor cego são grandes perigos para quem governa nestas paragens. E advertia que não se deviam erigir aqui templos a essas divindades. Vamos com os olhos desvendados para a realidade viver a paixão deste governo novo. Viver todas as horas, todos os

minutos, todos os dias. 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 (SARNEY, 1966).

O discurso político de Sarney constitui um dos eixos de *Maranhão 66*, apresentando-se, porém, em uma tensão crítica com as imagens explícitas de miséria, precariedade e abandono do povo maranhense pelo poder público. Isso também se evidencia em dois depoimentos que a montagem do curta-metragem intercala com o discurso de Sarney: a de um jovem enfermo (“Esperava uma operação, mas estou vendo que me acabo sem fazer essa operação. Como hoje eu estou aqui trêmulo, sem ter um pingo de sangue na minha veia.”) e da funcionária de um hospital público (“Pois bem, então o caso é o seguinte: nós aqui, os funcionários, nunca recebemos o salário [mínimo], ganhamos 25 contos, e o salário de família nós nunca recebemos.”).

Maranhão 66 configura, portanto, um olhar dialético sobre a política maranhense, e antecipa, na filmografia de Glauber, um desejo de intervenção direta na vida política nacional. Na articulação do estético e do político, o cineasta expõe tensões reveladoras. Aí o olhar documentarista de Glauber Rocha

é construído a partir do sentido político da denúncia da miséria no Brasil então regido pelos militares e onde a manutenção das desigualdades sociais instaura um campo oportunista de legitimação de lideranças populares conservadoras.

Ao colocar em contraste o discurso apresentado na fala de Sarney com as imagens de miséria no Maranhão, o curta dirigido por Glauber Rocha oferece um ponto de vista singular sobre a realidade local: o populismo chegando tardiamente ao poder, no caso maranhense. O cineasta demonstra explicitamente a dualidade do poder. Assim, na interpretação glauberiana, as contradições da sociedade encontram, nos jogos de poder, as razões da miséria e da exploração social, mas também as condições de sua superação. Sarney reproduz, no seu discurso de posse, a ênfase da moralização da política e do fim da corrupção, em sintonia com a retórica da “revolução redentora” de 1964. Era o chamado “Maranhão Novo”, tomado como marco fundador do início de uma “nova era”, livre da injustiça social, caminhando rumo ao progresso. É o que prometia o governador eleito em tom quase messiânico.

O que tentamos problematizar aqui é a atualidade da crítica ao político do tipo populista, examinando pontualmente como a narratividade do filme

Maranhão 66 se sustenta contemporaneamente e, ao mesmo tempo, apresentando um cenário no qual é compreendida a complexidade do exercício do poder. Uma análise do filme de Glauber expõe a dissonância de elementos da narrativa audiovisual, sugerindo uma crítica ao sistema político. O discurso de Sarney revela, na composição da narratividade do filme e no contraste com imagens da miséria encontrada facilmente a poucos quilômetros do local da posse, o entusiasmo pela possibilidade de mudança social, algo recorrente na política brasileira e que quase sempre é prenúncio de uma frustração imediata ou futura.

A ideia de progresso como superação da miséria

O progresso – presente no discurso político de Sarney – existe apenas como um ideal modernizante, “uma representação que articula o subdesenvolvimento da situação brasileira a uma vontade de reconhecimento que as classes dominantes ressentem” (ORTIZ, 1995, p. 32). É como se fosse um progressismo sem progresso, um descompasso entre intenção e realização. São aspirações desenvolvidas na Europa e importadas pela elite brasileira. Segundo Renato Ortiz, “o ideário liberal chega antes do desenvolvimento das forças socioeconômicas que o originaram no contex-

to europeu, ele se encontra na posição esdrúxula de existir sem se realizar” (ORTIZ, 1995, p. 30).

Nos anos 1950, essa vontade de construção nacional atrela-se ao nacionalismo e converte-se em uma “ideologia”, como se invertesse a relação entre superestrutura e infraestrutura. Ortiz (1995) reconhece que, historicamente, o esforço pela construção nacional contrapõe-se às forças oligárquicas e conservadoras e ao imperialismo internacional. Segundo o autor, colocou-se uma visão acrítica da modernidade e do desenvolvimentismo. Isso, para Ortiz, é o que diferencia a intenção brasileira de progresso do que foi praticado no cenário do modernismo europeu. Desta forma, a industrialização e o ideal de progresso tornam-se condições necessárias da nacionalidade brasileira.

Com efeito, “escrevendo e dirigindo em uma época na qual os modelos dicotômicos de explicação dos impasses da sociedade brasileira predominavam, Glauber assume em sua obra o engajamento na luta contra o imperialismo e o subdesenvolvimento” (LIMA, 2017, p. 173). O cineasta apresenta uma visão dialética sobre a realidade, evitando cair em simplificações e reducionismos nacionalistas. Seus filmes expressam, assim, seu comprometimento com as causas populares e a “exposição de grandes painéis

históricos”, evidenciando, conforme Xavier (2001, p. 117) “uma aguda consciência histórica, sempre atenta à ligação do cultural com o político”.

A vida social se põe como drama, enfrentamento de crises, rupturas, ascensões e quedas; o espetáculo se faz de passado e presente de lutas, dominação e resistência, num mundo que se revela sempre orientado no eixo do tempo, inclinando-se para uma libertação do oprimido inevitável: o seu imaginário se faz de rebelião permanente e promessa de justiça.

Pensar esse cinema é investigar o seu modo de abraçar a história, pois Glauber é sinônimo de uma interrogação – abrangente, ambiciosa, às vezes delirante, mas sempre corajosa – endereçada a nosso tempo a partir da ótica do Terceiro Mundo.

Este desejo de história e de percepção totalizante do momento exige uma figuração dramática à altura. E Glauber a procura através da cristalização do movimento do mundo em metáforas capazes de fornecer a imagem simultânea, global, unificadora da experiência social (XAVIER, 2001, p. 118).

Para Xavier (2001, p. 142), Glauber Rocha esteve sempre disposto a enfrentar as grandes questões sociais, produzindo um cinema movido por uma for-

ça peculiar, que trazia os desafios do tempo e os conflitos entre poder central e periferia. Em *Maranhão 66*, o cineasta denuncia a miséria como evidência de uma sociedade cujo subdesenvolvimento é consequência também das contradições políticas e do oportunismo retórico dos jogos de poder. Segundo Costa (2004), as críticas do público maranhense a *Maranhão 66*, à época, são exatamente contra as imagens de miséria apresentadas no filme, em que Glauber explicita um preocupante retrato do Brasil subdesenvolvido. Isso irritou a classe média de São Luís, cujo canal de expressão foi a imprensa local (COSTA, 2004).



Figura 2 - Imagem do documentário *Maranhão 66* (1966)

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=toJJPFruhAA>

No manifesto “Estética da fome”, Glauber propõe que o Cinema Novo, enquanto arte engajada e revolucionária, teria o papel de mostrar aos exploradores, classe média urbana incluída, as consequências da miséria social e, conseqüentemente, do subdesenvolvimento:

Nós compreendemos esta fome que o europeu e o brasileiro na maioria não entendeu. Para o europeu, é um estranho surrealismo tropical. Para o brasileiro, é uma vergonha nacional. Ele não come, mas tem vergonha de dizer isto: e, sobretudo, não sabe de onde vem esta fome. Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não será curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos do tecnicolor não escondem, mas agravam seus tumores. Assim, somente uma cultura da fome, minando suas próprias estruturas, pode superar-se qualitativamente: e a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência (ROCHA *in* COHN, 2011, p. 55-56).

A atualidade do manifesto glauberiano também se expressa nas formulações precocemente decoloniais, antes mesmo de o conceito decolonial emergir com força e galvanizar os debates acadêmicos

na atualidade. Glauber explicita e critica as relações “impostas pelo condicionamento colonialista”, denunciando que “a América Latina, inegavelmente, permanece colônia, e o que diferencia o colonialismo de ontem do atual é apenas a forma mais aprimorada do colonizador” (ROCHA *in* COHN, 2011, p. 53-54). Aprofundando sua perspectiva decolonial, Glauber argumenta que:

A fome latina, por isto, não é somente um sintoma alarmante: é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a trágica originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial: nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida (ROCHA *in* COHN, 2011, p. 54).

Nesse quadro de constatação da fome como aspecto trágico do miserabilismo e do subdesenvolvimento, coube ao Cinema Novo explicitá-lo em filmes que reinventam as imagens do Brasil, alavancando o potencial crítico-político do cinema em pensar o país e suas contradições trágicas. A importância internacional do Cinema Novo é resultado, segundo Glauber, do “seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que antes escrito pela literatura de 1930, foi agora fotografado pelo ci-

nema de 1960; e se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político” (ROCHA *in* COHN, 2011, p. 55). No caminho reflexivo sobre o papel do Cinema Novo como meio revolucionário de transformação sociocultural, Glauber (ROCHA *in* COHN, 2011, p. 57) argumenta que “não é um filme, mas um conjunto de filmes em evolução que dará, por fim, ao público a consciência de sua própria miséria”.

Considerações finais

A estrutura audiovisual de *Maranhão 66*, explicitada pela contundência crítica das imagens em contraponto ao discurso político que expõe uma retórica de viés populista, ensaia dialeticamente a contradição entre uma prática política alinhada aos jogos de poder vigentes e as imagens trágicas de miséria e abandono social dos mais pobres: “Sempre disposto a enfrentar as grandes questões sociais, Glauber criou um cinema dotado de uma força peculiar, que trouxe para si os desafios do tempo e os conflitos do poder tal como vividos na periferia” (XAVIER, 2001, p. 142).

Barroco na textura de imagem e som, barroco na concepção do Poder, o cinema de Glauber, caminhando

sempre e cada vez mais no limite do dilaceramento, tem nas “metáforas da história” seu ponto de amarração. (...) Pela sua natureza, permitem a figuração do mundo sob o signo da ruptura, do momento de confronto e revelação (XAVIER, 2001, p. 137).

Em 1967, enquanto viajava à França para participar do Festival de Cannes com o filme *Terra em transe*, Glauber concede uma entrevista à revista *Positif*, cuja edição número 37 havia publicado o manifesto “Estética da fome”. Na entrevista a Michel Ciment, crítico e editor da *Positif*, Glauber destaca, entre os documentários que realizou até então, a importância das filmagens de *Maranhão 66* para a concepção de *Terra em transe*. Segundo o biógrafo João Carlos Teixeira Gomes (1997, p. 243-244), a passagem de Glauber pelo Maranhão durante a eleição de Sarney como governador “havia sido um passo para a compreensão dos bastidores da política brasileira” e que “não foi por acaso, assim, que *Terra em transe* fixou uma imagem negativa dos políticos do país”.

Glauber dava grande importância à atividade política, era visceralmente contra as ditaduras, mas não alimentava ilusões quanto ao processo democrático em países da América Latina, que considerava uma farsa, com as

eleições controladas pelo poder econômico. Lembrava que em todo o país as eleições consagravam lideranças carcomidas e egoístas, que se perpetuavam, numa evidência de que o voto popular era controlado e, portanto, sem representatividade. Por isso, desejava uma experiência no Brasil do tipo da Revolução Cubana. O clima ideológico da época o estimulava (GOMES, 1997, p. 293).

Considera-se, portanto, que a experiência de documentar a posse de Sarney levou Glauber a traduzir o populismo discursivo registrado de modo documental em *Maranhão 66* para a ficção em *Terra em transe*, com alegorias que requerem uma apurada decifração, e não somente uma alusão meramente documental.

À fome retratada em *Maranhão 66* juntam-se novas categorias de exclusão social. Não somente no Nordeste do Brasil ou nas regiões mais empobrecidas do país. É assustadora a constatação de que as cenas de miséria do curta-metragem de 1966 estão presentes na atualidade, realidade que ressignifica a obra glauberiana. Com o passar do tempo, *Maranhão 66* tornou-se ainda mais contundente na sua visão crítica da política encarnada na figura de Sarney e também na denúncia das falácias do populismo com viés coronelista como participação ilusória

9. A morte de Glauber Rocha “foi manchete dos principais jornais do país e, no Senado, José Sarney, homenageando o cineasta, evocava as filmagens do documentário Maranhão 66. Dizia: ‘(...) O documentário começou a ser passado e quando terminaram os doze minutos, o público levantou-se e aplaudiu de pé, não o tema do documentário, mas a maneira pela qual um grande artista pode transformar um simples documentário numa obra de arte: ele não filmou minha posse, filmou a miséria do Maranhão, a pobreza, as esperanças que nasciam no Maranhão, dos casebres, dos hospitais, dos tipos de ruas, e no meio de tudo aquilo ele colocou a minha voz, mas não a voz do governador. Ele modificou a ciclagem para que a minha voz parecesse, dentro daquele documentá-

e exclusão real do povo – aspectos que convergem no grande teatro dos comícios de Felipe Vieira (José Lewgoy), líder populista e governador da província de Alecrim, em *Terra em transe*.

Liderança cuja trajetória se consolida no Maranhão como expressão do coronelismo político, Sarney se beneficia da rede de relações com o poder vigente durante a ditadura militar, condição que o conduz, indiretamente, à Presidência da República no fim do regime militar, em 1985. Glauber faleceu em 1981⁹ e não viu, portanto, José Sarney chegar à Presidência da República, numa obra do acaso histórico, por ter sido eleito indiretamente na chapa encabeçada por Tancredo Neves, cuja morte o impossibilitou de tomar posse.

O político maranhense, quando tem interesse de demonstrar relações de amizade com intelectuais renomados, aponta para o fato de sua posse, no governo do Maranhão, ter sido registrada por Glauber¹⁰, silenciando, porém, sobre a perenidade das tristes imagens da miséria no Estado, que constituem um legado desconfortável para governantes e para a população que habita o Maranhão há cinco décadas.

rio, como se fosse a voz de um fantasma diante daquelas coisas quase irreais, que era a miséria do estado' (GOMES, 1997, p. 522).

10. Sarney recordou que Glauber “era um homem indomável, nada conseguiu domá-lo, nem um deus conseguiu domar seu espírito, nenhuma ideologia também conseguiu domá-lo, nenhum homem, nenhum carisma, nenhuma mulher, nada; ele era um homem extraordinário que usava sua liberdade chegando até os limbos de uma demência, uma santa demência”, pois “havia dentro dele uma paixão límpida, uma paixão pura, desvencilhada de tudo, porque era uma paixão de dívida absoluta, e talvez isso justificasse aquela angústia maior de toda a sua vida” (GOMES, 1997, p. 523).

Referências

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. **Dicionário teórico e crítico de cinema**. Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. “O nome dela é Roseana, mas pode chamar de Sarney”. **Revista Caros amigos**, São Paulo, n.º 59, fev. 2002, p. 21.

CALDEIRA, José de Ribamar Chaves. Estabilidade social e crise política: o caso do Maranhão. **Revista Brasileira de Estudos Políticos**, n.º 46, 1978, p. 55-101.

COSTA, Wagner Cabral da. O Maranhão será terra em transe? História, política e ficção num documentário de Glauber Rocha. **Projeto História**, São Paulo, (29) tomo 2, dez. 2004, p. 447-475.

GOMES, João Carlos Teixeira. **Glauber Rocha, esse vulcão**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas**. São Paulo: Ática, 1998.

HUAPAYA, César. Montagem e imagem como paradigma. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, v. 6, n.º 1, 2016, p. 110-123.

LIMA, Rachel Esteves. Glauber Rocha: a história em movimento. **Cadernos CESPUC de Pesquisa**. Série Ensaios, n.º 9, 11 mai. 2017, p. 172-177.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. Dulce Matos. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.



ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1995.

PEREIRA, Miguel. O Columbianum e o cinema brasileiro. **Revista Alceu**, v. 8, n.º 15, jul./dez. 2007, p. 127-142.

ROCHA, Glauber. Estética da fome. In: COHN, Sergio (Org.). **Ensaios fundamentais: cinema**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 53-57.

ROCHA, Glauber. **Cartas ao mundo**. Organização de Ivana Bentes. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SALLES, Walter. Cinema não é sabão em pó. **Revista Época**, Rio de Janeiro, 29 ago. 2008. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/o,,EMI11560-15254,00-WALTER+SALLES+CINEMA+NAO+E+SABAO+EM+PO.html>. Acesso em: 03 mar. 2022.

SARNEY, José. Discurso de posse como governador do Estado do Maranhão, em 31 de janeiro de 1966. In: **Maranhão 66**, curta-metragem dirigido por Glauber Rocha.

XAVIER, Ismail. **Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

XAVIER, Ismail. Glauber Rocha: o desejo da história. In: XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 117-143.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.