

Maranhão 669: aproximações entre Glauber Rocha e Walter Benjamin em Maranhão 66 revisitado



Glauber Rocha e Walter Benjamin. Montagem.

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil

Doutor em Ciências Sociais pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Professor do Mestrado em Artes da Universidade Federal do Maranhão/Universidade do Estado de Santa Catarina (UFMA/Udesc) e do curso de licenciatura em Artes Visuais do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA). Co-organizador, entre outros, do livro *Visualidades: comunicação, arte e cultura nos anos 10*. São Luís: Edufma, 2014. ramusyo@ifma.edu.br

Maranhão 669: aproximações entre Glauber Rocha e Walter Benjamin em Maranhão 66 revisitado*

Maranhão 669: *connections between Glauber Rocha and Walter Benjamin in Maranhão 66 revisited*

Marcus Ramusyo de Almeida Brasil

RESUMO

Este trabalho objetiva encontrar possíveis conexões entre o cinema de Glauber Rocha, com sua estética e fluxo temporal próprios, e o pensamento filosófico de Walter Benjamin, principalmente no tocante às técnicas de montagem e à utilização de alegorias como forma de apresentar uma imagem dialética latente. À luz da produção de um pensamento crítico-poético, propõe-se, a partir da imersão na reflexividade científica e filosófica da produção audiovisual, uma analogia entre os conceitos de história em Benjamin e “vontade de história” em Glauber, através da *Eztetyka da fome* (1965) e da *Eztetyka do Sonho* (1971) e das suas obras fílmicas da década de 1960.

PALAVRAS-CHAVE: cinema; imagem dialética; política brasileira.

ABSTRACT

*This article aims to find possible connections between Glauber Rocha's cinema, with its own aesthetic and time flow, and Walter Benjamin's philosophy, especially regarding montage and the use of allegories as a way to present latent dialectical images. Considering the production of a critical-poetic thinking, an analogy based on the immersion in the scientific and philosophical thinking of audiovisual production is proposed between the concept of history in Walter Benjamin, on the one hand, and, on the other hand, Cinema Novo filmmaker's "will of history" through the *Eztetyka da fome* (1965) and *Eztetyka do sonho* (1971) and his 1960s movies.*

KEYWORDS: cinema; dialectical image; Brazilian politics.



Em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca do amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, como a sobriedade do amanhecer.¹

Este trabalho procura, a partir das reflexões aqui desenvolvidas e da produção de um ensaio audiovisual que mescla ficção e documentário, articular uma analogia entre o conceito de história em Walter Benjamin e a “vontade de história” do cineasta Glauber Rocha. Tal reflexão pretende compreender os dispositivos estéticos e políticos a que ambos recorrem na utilização das possibilidades da montagem, no primeiro, literária, no segundo, cinematográfica, e na escolha de alegorias de linguagem no intuito de gerar imagens dialéticas, acenando, assim, com outras leituras da

* Este artigo é um desdobramento do projeto de pesquisa financiado pelos editais universais CNPq 2013 e Fapena 2014, ambos na área de Artes.

¹BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte/São Paulo: Editora UFMG/Imprensa Oficial, 2009, p. 516.

história. Também faz parte do intento deste artigo refletir sobre a cultura política e o comportamento político brasileiro através de fragmentos de *Maranhão 66*², que, por sinal, são muito significativos pelas pontes que lançam para o entendimento do contexto político da contemporaneidade. Na citação em epígrafe, Walter Benjamin explicita sua visão sobre o que deve ser uma obra de arte autêntica, a saber, uma arte que consiga absorver e fazer ressoar “a vida e a fecundidade da captação do momento, essa obediência jubilosa às intimações do instante”³, na qual se depura o espírito de seu tempo. Nesse sentido, a obra de Glauber Rocha é uma contribuição capital para se entender o cenário político pós-1964. Aproximemo-nos, então, politicamente do que cerca *Maranhão 66*.

José Sarney, ex-senador e ex-presidente da República Federativa do Brasil (1985-1990), figura central do documentário, alcançou uma continuidade de quase cinco décadas no poder estatal, ao passo que o estado do Maranhão ostentou, ao longo de todos esses anos, índices alarmantes no tocante à falta de infraestruturas urbana e rural, ao déficit educacional e à baixa renda *per capita* em comparação com outros estados do Brasil. Tal fato é tão alarmante que, segundo dados do IBGE, de 2010, dos 50 municípios mais pobres do país, 32 estavam no Maranhão e 14% da população viviam em situação de extrema miséria.

Isto posto, faz-se necessário localizar o personagem político de *Maranhão 66* dentro do cenário regional e nacional da época. Por ocasião de uma audiência com os jovens governadores do Maranhão e da Bahia, Castelo Branco, o primeiro militar presidente do Brasil no pós-64, teria proferido a seguinte frase ao economista Roberto Campos: “Esses rapazes [José Sarney e Antônio Carlos Magalhães] vão longe”.⁴ Em seus discursos Sarney ratificava a “importância” do golpe militar de 1964 para o país, bem como para a região meio-norte: “Ninguém discute a oportunidade e a necessidade da Revolução de Março de 1964 para o Brasil. Mas, se para o país como todo ela era urgente, para o Norte era inadiável e inapelável. Era terrível a passividade desta sofrida região ante o seu antigo estado de calamidade”.⁵

No próximo tópico estabelecerei as aproximações sugeridas entre o pensamento de Walter Benjamin e o trabalho fílmico e intelectual de Glauber Rocha, tomando por base *Maranhão 66* e algumas obras de ambos. E, para além disso, interessa perceber como as imagens históricas de *Maranhão 66* contêm uma possibilidade de ampliação ou mesmo de reversibilidade de seus valores e significados: à medida que o tempo passa, retornar a elas numa operação de atualização de sua carga imanente e de seus desvios discursivos, algo que pertence ao universo das imagens dialéticas.

Perspectivas históricas em Benjamin e Glauber

*Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos.*⁶

Aqui, Benjamin alerta o historiador a não se fixar somente no conteúdo “expresso” da obra, mas também na sua capacidade de se deslocar dentro de si mesma. Propõe que é necessário interpretá-la como um sonho,

² *Maranhão 66*. Direção e produção: Glauber Rocha. Som direto: Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

³ MOLDER, Maria Filomena. Método é desvio: um experiência de limiar. In: OTTE, Georg et al. *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010, p. 31.

⁴ BRANCO, José de Alencar Castelo, apud GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. *A reinvenção do Maranhão dinástico*. São Luís: Edições UFMA/Proin (CS), 2000, p. 132.

⁵ SARNEY, José, apud GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa, *op. cit.*, p. 133.

⁶ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, *op. cit.*, p. 506.

⁷ *Deus e o diabo na terra do sol*. Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Diretor de fotografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1963.

⁸ *Terra em transe*. Direção e roteiro: Glauber Rocha. Montador: Eduardo Escorel. Produção: Luís Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Difilm, 1967.

⁹ A *Eztetyka da fome* está disponível, entre outros, no livro de PIERRE, Sylvie. *Glauber Rocha: textos e entrevistas com Glauber Rocha*. Campinas: Papirus, 1996, p. 124-130.

¹⁰ A *Eztetyka do sonho* também está disponível, entre outros, no livro de PIERRE, Sylvie, *op. cit.*, p. 133-137.

¹¹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo: Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 251.

¹² *Idem, ibidem*, p. 250.

¹³ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura – Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 224.

ou seja, como representação alegórica e sintomática do real. Nessa ótica, as obras devem ser atualizadas à luz do presente histórico, permitindo que a vontade de verdade possa retornar sobre as coisas enquanto ideia e prática. Dessa forma, as imagens da posse de Sarney em 1966 recriam toda uma trajetória messiânica que ao longo dos anos se constituirá, a nosso ver, numa farsa. Adentremos, agora, no filme.

No início do documentário surgem uma banda militar e o exército em formação empunhando rifles. Na sequência aparece o governador eleito José Sarney, aclamado em praça pública, ele que quebrara uma hegemonia política de mais de vinte anos do influente interventor Vitorino Freire. Ladeado pelo povo, Sarney é conduzido pelos seus correligionários até um suntuoso carro preto, com militares no seu interior, que o leva à frente do Palácio dos Leões, sede do governo estadual, onde pronunciará seu discurso de posse. *Corta!*

Glauber Rocha, cineasta baiano, após o sucesso de *Deus e o diabo na terra do sol*⁷ no Festival de Cannes de 1964, foi convidado por José Sarney para realizar um documentário sobre sua posse como governador do Maranhão. Glauber aceita o serviço e produz um retrato social e político do Brasil e do Maranhão no período inicial da ditadura militar.

Saliente-se que Glauber permaneceu 3 meses em São Luís, capital do Maranhão, e com esse trabalho pretendia levantar dinheiro para filmar *Terra em transe*⁸, já que *Deus e o diabo na terra do sol* tinha sido um sucesso de crítica, porém não rendeu muitos dividendos ao seu realizador. Filme pouco comentado de Glauber, pois foi engavetado pelo seu financiador e solicitante, *Maranhão 66* (1966) apresenta o cinema político glauberiano. Nele se busca concretizar, no plano audiovisual, as propostas sustentadas nos manifestos *Eztetyka da fome*⁹ (1965) e *Eztetyka do sonho*¹⁰ (1971), focalizando as relações entre a imagem do poder, a miséria e a alegria estética da cultura popular no povo. Com o adendo de que, para o cineasta, como é ressaltado em *Eztetyka do sonho*, “a cultura popular não é o que se chama tecnicamente de folclore, mas a linguagem popular em permanente rebelião histórica”.¹¹ A música, o som e as imagens que perpassam todo o documentário revelam essa tônica alegórica do Brasil.

Maranhão 66 se desenrola com o discurso de posse de José Sarney com a montagem de imagens da miséria e da calamidade pública no Maranhão, aliadas às do povo em êxtase pela chegada do salvador, do messias. Os paradoxos entre fala e imagem visam demonstrar que, naquele momento, “a razão do povo se converte na razão da burguesia sobre o povo”.¹² Glauber buscava, por essa via, escancarar as disjunções que se percebiam na realidade. A dialética que impregna seu cinema político, com a articulação entre imagem, som e texto verbal em *Maranhão 66*, marca a vontade de Glauber de reescrever a história do Brasil mostrando suas contradições. Partindo dessa perspectiva, encontra-se uma aproximação possível entre o cinema político revolucionário de Glauber Rocha e a concepção benjaminiana da história, que se conjumina com as possibilidades da arte. A propósito, para Benjamin, “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele foi de fato’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.¹³

Para o filósofo alemão a história nos oferece uma imagem, um lampejo, um pequeno fragmento reminescente que ilumina o presente. Tal fragmento é atualizado não para que seja revivido, mas para que a lógica de sua tradição possa finalmente morrer ao ser recontada. “Trata-se antes,

para Benjamin, de interromper a tradição, de levar o passado a se completar, no sentido literal do termo, isto é, de levá-lo de uma vez por todas a seu fim”.¹⁴ Só dessa maneira poderíamos pensar na redenção da vida daqueles a quem a história, no entender de Benjamin, sempre foi negada.

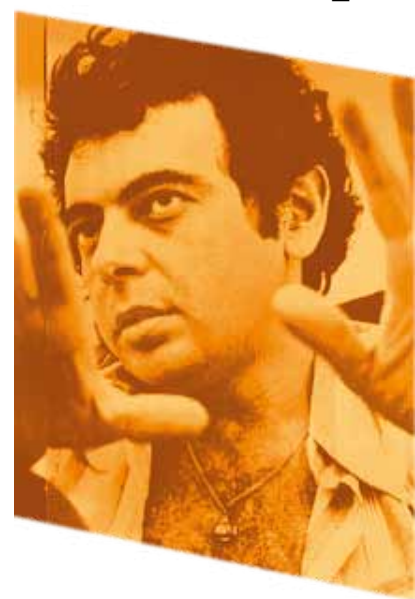
O documentário de Glauber assistido quase cinquenta anos depois de sua realização sugere que a história do patriarcalismo oligarca permanece presente no Maranhão e no Brasil como uma raiz histórica ancestral, e que a outrora oligarquia do interventor Vitorino Freire foi elevada ao quadrado pelo clã Sarney. No próprio manifesto *Eztetyka da fome*, Glauber revelava seu intento: “O que fez do Cinema Novo um fenômeno de importância internacional foi justamente seu alto nível de compromisso com a verdade; foi seu próprio miserabilismo, que, antes escrito pela literatura de 30, foi agora fotografado pelo cinema de 60; e, se antes era escrito como denúncia social, hoje passou a ser discutido como problema político”.¹⁵

A grande contribuição do Cinema Novo e do Tropicalismo, movimentos influenciadores e influenciados por Glauber, foi pôr em pauta as contradições fundadoras do Brasil e questionar em termos de linguagem, com a ousadia do método e da produção, o real vivido. Na filmografia glauberriana, “a reserva de imagens e emoções próprias ao país patriarcal, rural e urbano, é exposta à forma ou técnica mais avançada ou na moda mundial – música eletrônica e montagem eisensteiniana”.¹⁶

Noutro tempo histórico e enfrentando a perseguição aos judeus impingida pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin observa que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é na verdade regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade”.¹⁷ Vinte anos mais tarde e no contexto latino-americano, o Cinema Novo procurava problematizar a questão nacional por meio da tomada de consciência política com o fim de “pensar a memória como mediação, trabalhando a ideia de uma nova consciência nacional a construir”.¹⁸

A dimensão política de *Maranhão 66* focaliza a impossibilidade de uma transformação social como aquela encarnada pelo governador eleito em um sistema carcomido pelos seus vínculos nacionais e internacionais com uma tradição reprodutora de profundas desigualdades. A crítica fina de Glauber reflete em preto e branco os traços característicos da política institucional brasileira e toda violência simbólica que subjaz a ela, fundada nos rincões do Brasil com base no coronelismo patriarcal, como elemento do passado sempre presente, e no espetáculo político como dispositivo contemporâneo de dominação das classes subalternizadas.

Paralelamente, parece-nos cabível fazer uma aproximação entre as noções de alegoria em Benjamin e a estética da alegoria de Glauber, pois, de certa forma, pode-se inferir que ecoa em sua obra a proposta alegórica benjaminiana. Esta se manifestaria na presença dos ritmos tradicionais (a carnavalização) e do povo mestiço em festa na posse de Sarney em *Maranhão 66*, capturados em imagens que representavam, naquela situação, o Brasil das bordas, devidamente contraposto à alegoria política do discurso empolado e barroco do jovem governador membro da Academia Maranhense Letras. Como salienta Ismail Xavier, “a matriz benjaminiana inspirou nova reflexão sobre as vicissitudes da revolução brasileira – essa que o golpe de 1964 travou – e sua representação nas artes”.¹⁹ Mais acentualmente, percebe-se essa marca alegórica em *Terra em transe*, filme no qual Glauber Rocha chegou até a usar imagens de arquivo de *Maranhão 66*



¹⁴ AGAMBEN, Giorgio. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Belo Horizonte: Autêntica, 2015, p. 203.

¹⁵ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 65.

¹⁶ SCHWARZ, Roberto. *Cultura e política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 28 e 29.

¹⁷ BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*, op. cit., p. 226.

¹⁸ XAVIER, Ismail. *Cinema brasileiro moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 22.

¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 31.

²⁰ SCHWARZ, Roberto, *op. cit.*, p. 35.

²¹ GAGNEBIN, Jeanne M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 31.

²² *Idem, ibidem*, p. 32.

²³ *Idem, ibidem*, p. 38.

²⁴ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012, p. 14.

²⁵ MOLDER, Maria Filomena, *op. cit.*, p. 36.

²⁶ XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 92.

para ambientar o país fictício cognominado Eldorado. A própria vivência da dinâmica eleitoral experienciada por Glauber durante 3 meses na capital maranhense serviu de subsídio para a criação do país e da trama de *Terra em transe*, o que se conecta com a forma como se entende a alegoria, de acordo com Roberto Schwarz:

*Se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é “aparência sensível” e, por assim dizer, natural da ideia, na alegoria a relação entre a ideia e as imagens que devem suscitá-la é externa e do domínio da convenção. Significando uma ideia abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente: persistem na sua materialidade documental, são como escolhos da história real, que é a sua profundidade.*²⁰

É plausível supor que as alegorias em Glauber e Benjamin funcionam como estratégias de enunciação, que logram, com uma imagem, tocar no cerne de questões sociais latentes. De acordo com Gagnebin, a alegoria em Benjamin compreende “uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna”²¹; nela “deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estoicos chamam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual Filo de Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allos*, outro, e *agorein*, dizer)”²².

Na chave histórica desse “outro dizer” possibilitado pela visitação às formas alegóricas, Benjamin destaca “a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias”²³. É o que se dá quando Benjamin fala sobre a guerra na tese número 9 de seu célebre texto “Sobre o conceito da história” e descreve a imagem do *Angelus Novus*: “Tem os olhos esbugalhados, a boca escancarada e as asas abertas. Voltou o seu rosto para o passado. A cadeia de fatos que aparece diante dos nossos olhos é para ele uma catástrofe sem fim”²⁴. Nesta descrição a imagem apresenta uma ideia. Uma ideia de guerra e de progresso pelo aniquilamento do outro. Para Molder, que, a partir do método em Benjamin, pensa as noções de ideias, conceitos e fenômenos, “são as ideias, e não os conceitos, as indicações mais universais da linguagem (o universal não deve ser confundido com um valor médio)”²⁵. E, no que nos diz respeito, são perceptíveis tais ideias e alegorias no processo criativo de Glauber, que forjava personagens alegóricos, arquetípicos e ambivalentes, a exemplo do que se vê em *Terra em transe* no emblemático personagem Paulo Martins, que representava todo o fluxo (in)consciente da esquerda brasileira, como bem comenta Xavier:

*O poeta derrotado recapitula com raiva e desespero, incapaz de isolar o impulso de reflexão e análise da postura acusatória, essa espécie de Juízo Final que ele instala em sua agonia solitária. Há saber, ódio, amor, perplexidade nesse impulso de volta ao passado, o que se traduz na conjugação de esquemas didáticos, estruturas obsessivas e figurações alegóricas que buscam a síntese, condensam, compõem enigmas [...] A pedagogia desenha uma crítica acerba ao populismo, à estratégia da esquerda (leia-se Partido Comunista Brasileiro) que favoreceu o golpe; as repetições obsessivas definem um correlato subjetivo a esquematizações alegóricas que, enquanto narram, inserem a atualidade política em estruturas míticas.*²⁶

Em síntese, o recurso à alegoria em Glauber é caracterizada como

“una constante estilística [...] sostenida en la composición de un mixto mítico, político y poético”.²⁷ Mas há uma segunda aproximação que gostaríamos de enfatizar e que envolve a questão da montagem. Benjamin, inspirado pelo procedimento artístico da montagem surrealista, pensa o fragmento como um pedaço cintilante capaz de conter, em sua pequenez, a totalidade do acontecimento. De pequenos fragmentos se forma uma constelação crítica. Nesse contexto, Benjamin afirma, em *Passagens*: “Este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à montagem”.²⁸ Adiante ele complementa: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os”.²⁹

Insistindo ainda em nos valer das próprias palavras de Glauber com o objetivo de elucidar determinados prismas do seu trabalho, ao focar “O transe da América Latina” ele adverte: “A montagem, por exemplo, no cinema moderno, é uma construção arbitraria como a da poesia ou da pintura, uma construção estrutural”.³⁰ Obviamente, o cinema é em si uma linguagem de montagem, mas em Glauber essa característica vai servir para propor – assim como em Benjamin, que também gera imagens em seus textos – uma dialética calcada em narrativas e elementos alegóricos que se relacionam formal e estruturalmente com aspectos políticos e estéticos da sociedade. Glauber e Benjamin estão muito mais ocupados em “mostrar a realidade” do que propriamente em explicá-la. Ambos se interessavam, metodologicamente, pela junção de fragmentos para formar um todo significativo, Benjamin por intermédio da montagem literária, e Glauber, da montagem dialética (igualmente conhecida como montagem intelectual). Aliás, este último termo foi utilizado por Eisenstein, para designar a alternância entre os planos e os sons (matéria-prima da montagem) que são da ordem do pensamento, no sentido de que o movimento e o processo intelectual são da mesma natureza, implicando “atrações intelectuais descontínuas materializadas pelo princípio da contradição”.³¹ Movia-o o intuito de constituir um novo significado implícito, passível de ser interpretado pelo espectador numa operação à base de “conflito-justaposição de sensações intelectuais associativas”.³² Portanto, a leitura crítica de seus textos se dá na chave dialética de quem se propõe a desvelar o jogo político historicamente inscrito naquilo que é objeto de sua atenção.

De volta a Benjamin e Glauber, frise-se que ambos viveram em tempos de extrema repressão política, Benjamin, judeu, vítima da Segunda Guerra Mundial; e Glauber, da ditadura militar imposta ao Brasil entre 1964 e 1985. Morreram antes de acabar a guerra e a ditadura. Nessa direção, também há a possibilidade de uma aproximação entre a melancolia benjaminiana presente nas teses “Sobre o conceito da história”, escritas em 1939-1940, tanto quanto em *Origem do drama trágico alemão*³³ e o desencanto de Glauber frente ao golpe militar de 1964, que, de algum modo, se esboçou em *Maranhão 66* e foi levado ao limite em *Terra em transe*. No caso de ambos, a melancolia engendrou, de alguma forma, uma pulsão criativa, fruto de angústia e conhecimento.

Cintilações de Maranhão 66

Ao tomar o termo contemporâneo em sentido amplo, pode-se enten-

²⁷ CANGI, Adrián. Glauber Rocha o la verdad alucinada. Apuntes para una filosofía mestiza. In: *Glauber Rocha del hambre al sueño: obra, política y pensamiento*. Buenos Aires: Malba, 2004, p. 108.

²⁸ BENJAMIN, Walter, *Passagens*, op. cit., p. 500.

²⁹ *Idem*, *ibidem*, p. 502.

³⁰ ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*, op. cit., p. 174.

³¹ AUGUSTO, Maria de Fátima. *A montagem cinematográfica e a lógica das imagens*. São Paulo/Belo Horizonte: Annablume/Fumec, 2004, p. 71.

³² EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002, p. 86.

³³ BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

³⁴ HOLANDA, Sérgio Buarque de. O poder pessoal. *Do Império à República*. 2. ed. Tomo II, v. 5. Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 1977, apud *O homem cordial*. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012, p. 12.

³⁵ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *O homem cordial*, op. cit., p. 52.

³⁶ SCHWARZ, Roberto, op. cit., p. 67.

dê-lo como o que se apresenta como intempestivo, ou seja, como aquilo que se compõe de várias temporalidades. Neste sentido, sugere-se neste texto uma análise contemporânea de *Maranhão 66*, intempestiva no seu propósito de buscar o grau zero entre o ocorrido, o presente e o devir. O título deste artigo, *Maranhão 669*, envereda por essa angulação como uma imagem que possibilita uma análise reflexiva do Maranhão atual à luz do seu passado político, daí o 9, que, ao se colocar ao lado do 6, forma uma imagem reflexo [69], mitigando uma reflexividade histórica tal como uma imagem de espelho, oticamente refletida e invertida sobre o próprio eixo, que questiona, dessa maneira, a ordem linear do espelho como um duplo, e a recoloca sob a lógica de um espectro. Ao se manter o 66 na escritura do título, procuramos inferir nas imagens e nos sons do documentário de Glauber os fantasmas, os vestígios, as sombras, ou os restos, as permanências da cultura política que, no Brasil, expõem nosso patriarcalismo e nosso clientelismo.

No texto “O poder pessoal”, de Sérgio Buarque de Holanda, que aborda o período final da monarquia neste país e o poder centralizador estabelecido pelo rei, tem-se, entre muitos outros disponíveis, um exemplo significativo sobre determinados aspectos históricos que conduzem à forma que assume a cultura política brasileira:

*Tentou-se golpear o poder das oligarquias provinciais com a introdução do sistema de eleições por distritos de um só deputado (lei nº 842 de 19 de setembro de 1855), logo atenuado nos seus efeitos pelos dos círculos de três deputados (na lei nº 1082 de 18 de agosto de 1860), mas nada impedia, ao contrário, que se desenvolvesse um poder oligárquico centralizado, que ia girar em volta de São Cristóvão. A disputa entre facções mudara-se na disputa pelos favores do Paço.*³⁴

Noutro escrito, sobre “O homem cordial”, Buarque afirma que, “ao longo de nossa história, [há] o predomínio constante das vontades particulares que encontra seu ambiente próprio em círculos fechados e pouco acessíveis a uma ordenação impessoal”.³⁵ Nesse sentido, como argumenta Roberto Schwarz, ao analisar a formação política brasileira no texto “As ideias fora do lugar”, a cultura política oligárquica, patriarcal e clientelista se traveste de um republicanismo com matizes tropicais de um personalismo exacerbado típico da monarquia tupiniquim: “adotadas as ideias e razões européias, elas podiam servir e muitas vezes serviram de justificação, nominalmente “objetiva”, para o arbítrio que é de natureza do favor”.³⁶

Ora, a cultura política no Brasil, que expressa várias facetas e apresenta sintomas circulares na sua dinâmica, tem em José Sarney uma figura emblemática na atualidade. Ao fotografá-la, o que *Maranhão 66* evidencia com maestria, por meio do discurso de Sarney (áudio) e das imagens da população e da capital maranhense (visual), é que não existe palavra pública que se sustente perante a fome e a miséria de um povo. Fome antes presentificada em *Deus e o diabo na terra do sol* e miséria política (palavra pública) escrutinada na certeza da vitória das forças reacionárias, pós-golpe de 1964, em *Terra em transe*.

Para além de sua análise fílmica, notam-se em *Maranhão 66* as persistências de imagens comuns na ritualidade política brasileira. Abramos um parêntese para lembrar que em toda imagem há algo que se vê e algo que nela se esconde: os vestígios, as sombras, os fantasmas. Isso guarda relação com o que Benjamin sugere ser seu método do conhecimento histórico:



“ler o que nunca foi escrito”.³⁷ Trata-se, como já foi dito, de fazer emergir conteúdos não tão explícitos, embutidos em estado potencial numa obra. Fechado o parêntese, retomemos as persistências a que aludimos: elas estão materializadas numa proposição fílmica que se construiu como reflexão-imagem, como imagem dialética transposta para o formato de um ensaio audiovisual que recebeu o nome de *Maranhão 669 – Jogos de phoder*³⁸ (2014). Com ele buscamos uma atualização dos “fragmentos críticos” presentes em *Maranhão 66*. Identificando no processo de produção do documentário de Glauber a influência do cinema verdade e da montagem russa, *Maranhão 669* traça pontes entre poéticas corporais performativas e o inconsciente político brasileiro, numa trama onírica que investe nos componentes ritualísticos de produção audiovisual. Com acento nitidamente ensaístico, recolhe fragmentos de raiva poética que cintilam entre o erótico e o infernal, a psique e a política, o real e o imaginário, o documental e o ficcional.

Sua mola propulsora, que se baseia na noção do ensaio como forma-força, é a de criar uma revisitação do filme *Maranhão 66* a partir da problematização crítica do cinema de Glauber e da perspectiva teórica de Benjamin para analisar as características da política maranhense e brasileira. A proposta é, tal como a de Andrei Tarkovsky na ficção científica *Solaris*³⁹ (1972), encontrar na memória uma sedimentação e também uma expressão do sintoma, que, para o Brasil é a expressão do sintoma social que assola a sociedade graças a uma política endemicamente corrupta e ideologicamente fluida, acompanhada de uma crise de representação. Só que a memória, do modo como se manifesta em *Solaris*, é sempre outra coisa, um monstro, um vestígio do acontecimento. Assim, *Maranhão 669* se apresenta como imagem dialética de *Maranhão 66*, ou seja, como uma imagem crítica que se configura para quem se impôs o exercício reflexivo sobre o documentário original.

A importância desse empreendimento se justifica pela necessidade de localizar o cerne da ótica ativa do artista frente à ótica passiva da sociedade ante os fatos políticos. E esse intento só pode ser logrado se pensado e operacionalizado também a partir dos dispositivos de visibilidade, tanto para entender seu *modus operandi* ao usar seus próprios dispositivos, como para desconstruir suas aparências. Isso corresponde a uma tentativa, presente em Godard e Glauber, de desmontar as estratégias realistas do visível, e, nesse percurso, encontrar a imagem dialética concebida por em Benjamin.

Nessa linha de pensamento, a problemática que nos guia consiste em indagar se *Maranhão 66* representa, na cinematografia da primeira fase (década 1960) de Glauber, sua visão documental sobre a relação entre líder político e povo na América Latina que vai ser levada a cabo na ficção *Terra em transe*? E mais: será admissível aproximar sua concepção da história em *Maranhão 66* da perspectiva histórica de Benjamin nas teses “Sobre o conceito da história”? O desafio é compreender *Maranhão 66* e *Maranhão 669* como projeção que desarticula os regimes tradicionais do visível, que se expressam no *modus* industrial da visibilidade e do líder político popular, imersos em um mercado da percepção sintética do visível, em contraponto a uma imagem posta em regime dialético de pensamento. Procura-se, portanto, incorporar uma lição de Benjamin, para quem “a imagem é a dialética da imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim, uma imagem que salta. Somente

³⁷ BENJAMIN, Walter, *apud* AGAMBEN, Giorgio, *op. cit.*, p. 208.

³⁸ Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?t=35&v=s2NVGPFKi28> / *Maranhão 669 – Jogos de Phoder*>. Direção e roteiro: Ramusyo Brasil. Produtora: Mídia 2 Produções Audiovisuais & Nuppi (Núcleo de Pesquisa e Produção de Imagem. Brasil). São Luís: 2014.

³⁹ *Solaris*. Direção: Andrei Tarkovsky. Rússia: 1972.

⁴⁰ BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 504.

⁴¹ CANGI, Adrián. Glauber Rocha o la verdad alucinada, *op. cit.*, p. 108.

⁴² BENJAMIN, Walter. *Passagens, op. cit.*, p. 518.

⁴³ XAVIER, Ismail. *Sertão mar: Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

⁴⁴ *Idem*, *Alegorias do subdesenvolvimento, op. cit.*

as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. Despertar”.⁴⁰

Não arcaicas, no sentido benjaminiano, porque se apresentam ao sujeito histórico no instante de sua cognoscibilidade. Tomando como referência a análise do cognoscível propiciada a quem lê os textos sobre o Cinema Novo e a obra de Glauber Rocha, preocupado com a sua carga política associada à conjuntura dos anos 1960, pode-se inferir que seu conteúdo é o que constituiu o contemporâneo: a fome, a miséria, a violência, a corrupção, a injustiça, a derrota da esquerda etc. Isso nos permite compreender o que salienta Adrián Cangi, um dos intérpretes de Glauber:

*El sesgo moderno e intempestivo del obrar de Rocha se sostiene en dos principios, que permiten interrogar la diversidad de sus expresiones como una filosofía mestiza: el arte es una naturaleza injertada y el lenguaje instrumental debe ser cuestionado por una lírica y una ontología. Si a estos dos principios sumamos la voluntad radical de transformación del mundo como una cuestión moral, podemos sostener que la estética del autor, que busca su expresión en lo real, es una ética política del acontecimiento, que intenta abrir un acceso al ser como expresión.*⁴¹

Assim concebida, a obra de Glauber se torna tão atual porque é revolucionária sem ser panfletária e, talvez por isso, possui um caráter atemporal sem deixar de ser sempre histórica. Com base em sua lógica formal e narrativa, por vezes contraditória, o cineasta consegue desestruturar as aparências da imagem, de modo que apareçam o monstro, a sombra. Como artista politizado, ele anuncia o “estado de urgência” política e social do Maranhão, ou o “momento de perigo”, nos termos de Benjamin, em contraponto ao “estado de normalidade” (que exhibe sua face imagética mais visível na produção midiática massiva), que se configura, frequentemente, como um “estado de exceção” disfarçado. Glauber se vale da “opacidade” da dialética para assinalar os tons gris da sociedade e da política latino-americana em contraposição à “transparência e nitidez” (qualidade HD – *High fidelity*) da imagem sintética industrial, publicitária, midiática, marqueteira, mitológica. Nesse sentido, o ponto nodal é entender como a imagem se desloca em direção ao pensamento. Imagem que, na arte, faz com que o visível se torne inteligível, porém sem converter o visível ou o inteligível em sinônimo de verdade totalizante, e sim compreendendo-o como aquilo que possibilita outra interpretação crítica da realidade.

Metodologia benjaminiana

*Escrever a história significa, portanto, citar a história. Ora, no conceito de citação está implícito que o objeto histórico em questão seja arrancado de seu contexto.*⁴²

Chegados a este ponto, parece-nos conveniente aclarar certos fundamentos da metodologia benjaminiana que se conectam com a produção de Glauber Rocha. Novamente, na citação em epígrafe Benjamin retoma ideia de fragmento (ou citação) que se rearticula e se forma por meio de uma constelação crítica, transfigurando-se numa imagem dialética. E o desafio enfrentado por este trabalho é justamente acrescentar a toda uma ampla bibliografia sobre o Cinema Novo (e Tropicalismo) – centrada na crítica conjuntural aplicada a uma análise interna da obra, preconizada pelos textos de Ismail Xavier em *Sertão mar*⁴³ e em *Alegorias do subdesenvolvimento*⁴⁴, e

com larga tradição nos estudos cinematográficos – uma nova perspectiva metodológica, com acento nos estudos e práticas de produção, com vistas à renovação da análise das relações entre arte, política e pensamento crítico. Seu intuito é reorganizar as citações sob um novo método. A propósito, para Benjamin, “um método científico se distingue pelo fato de, ao encontrar novos objetos, desenvolver novos métodos – exatamente como a forma na arte que, ao conduzir a novos conteúdos, desenvolve novas formas. Apenas exteriormente uma obra de arte tem uma e somente uma forma, e um tratado científico tem um e somente um método”.⁴⁵

Aliada à análise fílmica de *Maranhão 669*, somou-se como desafio tecnológico e estético a produção reflexiva de um ensaio audiovisual que, referido a *Maranhão 66*, propôs uma atualização, na acepção benjaminiana, dos traços característicos da cultura política nacional e de como a arte-política, na contemporaneidade, pode fazer a crítica a essa política e a essa cultura.

Ao pensar que diferentes tecnologias e diferentes linguagens possibilitam novas densidades e gravidades sobre o objeto sobre qual se debruça, o avanço em termos científicos da produção de um ensaio audiovisual sobre a política maranhense atual se encontra na capacidade que o dispositivo imagético do audiovisual tem de desconstruir, apoiado nos mesmos elementos audiovisuais, o simulacro da imagem-mídia, que no contemporâneo possui o *status* de imagem-mitificante, inclusive no campo político. Vem daí que a proposta metodológica de *Maranhão 669* se nutriu da problematização constante a partir da revisitação e análise interna das obras fílmicas, das leituras dos textos científicos, entrevistas e demais materiais sobre Walter Benjamin e Glauber Rocha, bem como do exercício crítico-reflexivo em torno dos temas mencionados anteriormente.

Dessa problematização surgiu este artigo científico, a feitura de um roteiro e a produção do ensaio audiovisual *Maranhão 669*, que restabeleceu uma relação entre o distante dia 31 de janeiro de 1966 (dia da posse do então governador Sarney) e a atualidade, viabilizando, assim, que essa história pudesse ser recontada.

Proposta do vídeo *Maranhão 669*

O ensaio audiovisual *Maranhão 669* mescla ficção e documentário e busca uma aproximação estética com o Cinema Novo, como ele foi visto pelo crítico José Carlos Avellar: “El cinema novo, suele decirse, nació de un diálogo entre documental y ficción [...] nacieron [...] del deseo de actuar con la cámara y crecieron en un diálogo imaginario (y organizado por Buñuel) entre el cine-ojo de Vertov y el cine intelectual de Eisenstein”.⁴⁶

A ação acontece num quarto do Hotel Central, *backstage* da posse de Sarney, enquanto um deputado (o fictício personagem José de Ribamar Ferreira Lauande), que é um dos correligionários do governador, começa a ter premonições sobre o devir do Maranhão depois daquela posse. Ele é visitado por um anjo, o “anjo da história” de Benjamin, que lhe sopra ao ouvido o que vai se passar nos anos vindouros. Nessas antevistas ele se reporta ao futuro, e aí entra o elemento documental do vídeo, ao fazer com que o personagem transite e interaja com as questões e as pessoas do Maranhão de hoje.

As falas do anjo foram construídas com base em textos de Benjamin e da poesia do escritor maranhense contemporâneo, Celso Borges. Neste

⁴⁵ BENJAMIN, Walter. *Passagens*, op. cit., p. 515.

⁴⁶ AVELLAR, José Carlos, apud FRÍAS, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad fílmica*. Lima: Universidad de Lima, 2013, p. 108.

⁴⁷ BORGES, Celso. *O futuro tem o coração antigo*. São Luís: Pitomba, 2013, p. 4 e 5.

⁴⁸ BENJAMIN, Walter. *O anjo da história*, op. cit., p. 13.

⁴⁹ ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*, op. cit., p. 13.

caso, apesar de sua poesia potente e direta escrutinar muito bem a realidade equatorial do meio-norte do Brasil, suas palavras não foram sempre reproduzidas *ipsis litteris*. Usaram-se fragmentos de poemas e ideias sobre o poema. Por exemplo, na ideia de história desenvolvida no poema “O futuro tem o coração antigo”, cujo tema é a cidade de São Luís, o poeta se aproxima do pensamento histórico aqui proposto, como se pode verificar nos versos:

*O futuro tem o coração antigo.
O futuro tem o coração antigo não é um poema saudosista,
Mas um exercício de ternura, a pele da flor na carne da cidade futura.
O futuro tem o coração antigo é um delírio,
Uma pedra de delicadeza jogada de um estilingue sem idade [...]*⁴⁷

Corta!

A ideia central que guiou esse projeto foi propiciar que o cinema revolucionário de Glauber pudesse refletir-se nos dias atuais para, como disse Benjamin, “escovar a história [do Maranhão] a contrapelo”.⁴⁸ Procuramos, por intermédio da poética, das artes dos corpos, da linguagem audiovisual que transcende ao imaginário, questionar o real vivido na atuação e nos processos fílmicos que se instalam na estética do acontecimento e na ficção de ideias presentes na afetividade dos atores em cena. Essas questões concernentes às *performances*, à articulação entre linguagens e, sobretudo, a um clareamento sobre as noções de estética do acontecimento e de ficção de ideias serão examinadas em outro artigo, pois esse não era o objetivo deste texto.

Finalizo esta reflexão aproximando estética e politicamente minha metodologia à de Glauber, para quem “o cinema deve ser um *método* ao mesmo tempo que uma expressão”.⁴⁹ Sintonizada com ele, a proposta do ensaio audiovisual e da pesquisa como um todo foi ter o cinema de Glauber como método, como caminho (*méthodus*), para novamente buscar os imbricamentos entre arte e política, vida e pensamento, a partir da poesia de Celso Borges e da filosofia da história de Walter Benjamin, na tentativa de encontrar outras formas para se produzir e se pensar o audiovisual que proporcionem novas cintilações de pensamento através da imagem.

Artigo recebido em janeiro de 2016. Aprovado em junho de 2016.