



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E CULTURA
LINHA – ESTUDOS DE TEORIAS E REPRESENTAÇÕES LITERÁRIAS E
CULTURAIS**

LEANDRO DE JESUS DA SILVA

**CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO BRASIL EM MOVIMENTO DE
GLAUBER ROCHA [1963 A 1969]: DO ELOGIO AO POPULAR À DENÚNCIA DO
POPULISMO**

**SALVADOR
2024**

LEANDRO DE JESUS DA SILVA

**CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO BRASIL EM MOVIMENTO DE
GLAUBER ROCHA [1963 A 1969]: DO ELOGIO AO POPULAR À DENÚNCIA DO
POPULISMO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e
Cultura, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial
para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Noélia Borges de Araújo

SALVADOR

2024

LEANDRO DE JESUS DASILVA

**CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO BRASIL EM MOVIMENTO DE
GLAUBER ROCHA [1963 A 1969]: DO ELOGIO AO POPULAR À DENÚNCIA DO
POPULISMO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura, Universidade Federal da Bahia, e submetida a avaliação em banca, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Salvador, 25 de março de 2024

Banca examinadora



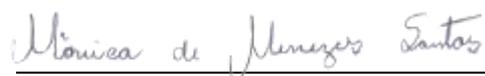
Profª. Dra. Noélia Borges de Araújo (UFBA) - Orientadora



Prof(a) Dr(a). Carla Dameane Pereira de Souza (UFBA)



Prof(a) Dr(a). Claudio Cledson Novaes (UEFS)



Prof(a) Dr(a). Mônica de Menezes Santos (UFBA)



Prof(a) Dr(a). Monique Pfau (UFBA)

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

DE JESUS DA SILVA, LEANDRO
CONTINUIDADES E DESCONTINUIDADES NO BRASIL EM
MOVIMENTO DE GLAUBER ROCHA [1963 A 1969]: DO ELOGIO
AO POPULAR À DENÚNCIA DO POPULISMO / LEANDRO DE JESUS
DA SILVA. -- Salvador, 2024.
213 f. : il

Orientador: NOÉLIA BORGES DE ARAÚJO.
Tese (Doutorado - PPGLITCULT) -- Universidade
Federal da Bahia, ILUFBA, 2024.

1. Glauber Rocha. 2. Cinema Brasileiro. 3. Popular
. 4. Populismo. I. BORGES DE ARAÚJO, NOÉLIA. II. Título.

Para Josefa, minha mãe, pelo abraço mais afetuoso e amor mais sincero.

A Davi (*in memoriam*), meu filho, pelo pouco, mas intenso tempo de sua
presença em minha vida.

Agradecimentos

À minha orientadora, professora Noélia Borges, pelo encaminhamento sempre solidário e humano e pela confiança.

Aos professores do PPGLITCULT, pelo compartilhamento do saber e pelo debate aberto e franco de ideias sobre Literatura e Cultura.

Aos funcionários do programa, pela disposição em ajudar.

Aos professores (as) que, solidariamente, aceitaram compor a banca de qualificação deste trabalho, em especial à professora Monique Pfau, pela leitura atenciosa, e ao professor Claudio Cledson Novaes, pelas indicações fundamentais para o prosseguimento da pesquisa.

À Camila, pela parceria nesse processo de doutoramento e na vida.

*Dentro do Cocorobó
OuvIU-se um grito
Por almas inundadas
Raquel chorou
Do horror da terra quente, se escuta
Gritos de dor
Das batalhas e massacres
Milhões de mortos
Da espora da opressão
A triste sorte
Geme o povo dos sertões
Solta gritos
Gritos de dor
Salve, salve Canudos
Roga a Deus, ó Maria
Benze o povo e eleva
Cristo é o seu guia*

Fábio Paes
Enoque de Oliveira

*Num tempo
Página infeliz da nossa
História
Passagem desbotada na
Memória
Das nossas novas
Gerações
Dormia
A nossa pátria mãe tão
Distraída
Sem perceber que era
Subtraída
Em tenebrosas
Transações
Seus filhos
Erravam cegos pelo
Continente
Levavam pedras feito
Penitentes
Erguendo estranhas
Catedrais
E um dia, afinal
Tinham direito a uma
Alegria fugaz
Uma ofegante epidemia
Que se chamava carnaval
O carnaval, o carnaval*

Chico Buarque

RESUMO

Nos decênios de 1950 e 1960, num contexto marcado pelo tensionamento político e pela consolidação de diferentes leituras relativas à formação, história e cultura do Brasil, múltiplas foram as percepções de nacionalidade, a respeito das quais houve intensa repercussão/debate na imprensa, nos meios acadêmicos e na arte, orientadas, sobretudo, pelo elogio ao popular e pela denúncia do populismo. A tese do Brasil popular esteve em ênfase desde a década de 1920 e foi teorizada com mais enfoque na década de 1950, a partir da atuação do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). A visão do país populista se concretizou em meados do século XX e foi aportada como tese nos estudos das Ciências Sociais no decurso da década de 1960 como marca mais emblemática da política brasileira daquele período. Essa percepção binômica calcinou a alocação nacional bifurcada entre o ideal de reforma do Estado e a denúncia da demagogia política e alienação das massas. A proposta desta tese é investigar o movimento de continuidade e descontinuidade entre o elogio ao popular e a denúncia do populismo nos filmes *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), *Maranhão 66* (1966), *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), do cineasta baiano Glauber Rocha, à luz da crônica histórica, da memória coletiva e das teses sociológicas de nação contemporâneas às essas narrativas fílmicas. Os enredos cindidos entre a perspectiva revolucionária e o pessimismo/frustração, os personagens populares ora tendendo para a militância política e social, ora tangidos pela alienação, os líderes políticos e populares convergindo para a luta contra opressão ou transversalizados pela demagogia são fatores basilares para a composição de um contínuo-descontínuo na representação da luta e da repressão, da resistência e da censura, da resiliência e da resignação, da bifurcação entre o popular e o populismo no discurso de nacionalidade propositado pelo autor baiano em sua filmografia entre 1964 e 1969; são esses binômios o centro da análise proposta nesta tese.

Palavras-chave: Glauber Rocha, Cinema Brasileiro, popular, populismo.

ABSTRACT

In the decades of the 1950s and 1960s, within a context marked by political tension and the consolidation of different interpretations regarding the formation, history, and culture of Brazil, multiple perceptions of nationality emerged. These perceptions sparked intense repercussion and debate in the press, academic circles, and the arts, primarily guided by praise for the popular and condemnation of populism. The thesis of a "popular Brazil" had been emphasized since the 1920s and was further theorized with more focus in the 1950s, particularly through the work of the Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB). The view of Brazil as populist materialized in the mid-20th century and was established as a thesis in the Social Sciences during the 1960s, becoming one of the most emblematic features of Brazilian politics of that period. This binomial perception shaped the national discourse, dichotomized between the ideal of state reform and the denunciation of political demagoguery and the alienation of the masses. The aim of this thesis is to investigate the movement of continuity and discontinuity between the praise of the popular and the denunciation of populism in the films "Deus e o diabo na terra do sol" (1964), "Maranhão 66" (1966), "Terra em transe," and "O dragão da maldade contra o santo guerreiro" (1969), by the Bahian filmmaker Glauber Rocha. This investigation is conducted in the light of historical chronicles, collective memory, and contemporary sociological theses of the nation concurrent with these cinematic narratives. The plots, divided between revolutionary perspective and pessimism/frustration, depict popular characters sometimes leaning towards political and social militancy, sometimes driven by alienation. Political and popular leaders either converge in the fight against oppression or are influenced by demagoguery. These elements are fundamental for the construction of a continuous-discontinuous representation of struggle and repression, resistance and censorship, resilience and resignation, the dichotomy between the popular and populism in the discourse of nationality as proposed by the Bahian author in his filmography between 1964 and 1969. These binomials form the core of the analysis proposed in this thesis.

Keywords: Glauber Rocha, Brazilian cinema, Popular, Populism.

Lista das ilustrações

Figura 1 - Imagem de “No roteiro do Cangaço” mostra beatos em Santa Brígida.....	57
Figura 2 - Imagem de Pedro Batista ilustra reportagem "No roteiro do Cangaço"	58
Figura 3 - Major Rufino em fotografia publicada na reportagem “No roteiro do cangaço”	61
Figura 4 - Manchete do Jornal A noite noticia morte de Corisco.....	61
Figura 5 - Edição de 6 de abril de 1964 de O Globo enaltece o golpe civil-militar	77
Figura 6 - Fotografia de Pierre Verger retrata Santuário da Santa Cruz	83
Figura 7- Manchete d'O semanário reproduz discurso predominante sobre o estado do Maranhão	85
Figura 8 - Sebastião e a representação do Conselheiro histórico	96
Figura 9 - Glauber Rocha dirige Lídio Silva em cena externa de Deus e o diabo	98
Figura 10 – Representação dos seguidores de Conselheiro em Deus e o diabo.....	100
Figura 11 - Reportagem do jornal O globo relata o escapolamento de Herculano Borges	106
Figura 12 - Manuel na abertura de Deus e o diabo.....	110
Figura 13 - O embate entre o vaqueiro e o coronel em Deus e o diabo	114
Figura 14 - A "matadeira” deixada em Canudos após a guerra.....	118
Figura 15 - Monumento à morte de Lampião e seu bando, na Toca do Angico (SE).....	118
Figura 16 - A negociata entre o padre e o pistoleiro em Deus e o diabo.....	122
Figura 17 - A atuação do pistoleiro como referência à guerra de Canudos.....	123
Figura 18 - A atuação do pistoleiro como referência à guerra do Cangaço	124
Figura 19 - Propaganda eleitoral da campanha de José Sarney ao governo de Maranhão em 1965	130
Figura 20 - Sarney como projeção do político populista em Maranhão 66.....	132
Figura 21 - A projeção do povo alienado em Maranhão 66	133
Figura 22- A massa alienada em Maranhão 66	135
Figura 23 - Alienação e miséria em Maranhão 66.....	136
Figura 24 - A miséria da periferia citadina como documento da condição miserável do povo	137
Figura 25 - O lixão de São Luís em Maranhão 66.....	138
Figura 26 - O paciente do leito "Luz do Oriente”	139
Figura 27 - O povo adoecido de Maranhão 66	140
Figura 28 - O povo apenado de Maranhão 66	140

Figura 29 - O velho e o novo no ciclo de miséria de Maranhão 66	141
Figura 30 - Projeção da coalizão entre a esquerda e a burguesia em Terra em transe	149
Figura 31- Carta de Epitáfio Pessoa à Getúlio Vargas, de 1948, informando a abrangência do queremismo em todo o Brasil.....	152
Figura 32 - O veio populista no material de campanha de Getúlio Vargas na eleição presidencial de 1950	153
Figura 33 - A perspectiva varguista na campanha de Kubitschek para eleição presidencial de 1955	153
Figura 34 - A espetacularização como método do político populista de Terra em transe.....	155
Figura 35 - O povo como inimigo do político populista	157
Figura 36 - A voz operária noticia greve no Governo Getúlio Vargas.....	160
Figura 37 - A voz operária denuncia inflação e defasagem salarial no governo JK	162
Figura 38 - A representação do populista e do autoritário em Terra em transe	165
Figura 39 - Semanário notícia "Comício das Reformas de Base"	166
Figura 40 - Representação das elites brasileiras na posse de Porfírio Diaz	168
Figura 41 - Correio da manhã reporta vitória de Castello Branco em eleição indireta	168
Figura 42- Posse de Castello Branco mimetizada em Terra em transe	171
Figura 43 - Mimeses da posse de Castello Branco em Terra em transe	172
Figura 44 - A referência à iconografia popular de São Jorge n'O dragão da maldade	177
Figura 45 - O cangaço e o beatismo extemporâneos d'O dragão da maldade	178
Figura 46 - O coronel extemporâneo d'O dragão da maldade	179
Figura 47 - O combate entre Antônio das Mortes e Coirana.....	182
Figura 48 - A chacina dos beatos n'O dragão da maldade.....	183
Figura 49 - A memória da morte e da resistência como espólio do Beatismo e do Cangaço	184
Figura 50 - O alinhamento das forças progressistas n'O dragão da maldade	186
Figura 51 - A purgação de Antônio das Mortes	188
Figura 52 - A descida da montanha como marca da remissão do intelectual e do pistoleiro.	189
Figura 53 - O consórcio entre a luta armada e a militância intelectual n'O dragão da maldade	189
Figura 54 - A guerra do sem-fim n'O dragão da maldade	193
Figura 55 - A alienação do Negro Antão como emblema da acomodação do povo	195

Figura 56 - O alinhamento do Negro Antão contra o dragão da maldade como ideação do engajamento político do povo 196

LISTA DE ABREVIATURAS

ADP	Ação Democrática Parlamentar
AI	Ato Institucional
AP	Ação Popular
CEBS	Comunidades Eclesiais de Base
CODI	Centro de Operações de Defesa Interna
DOI	Departamento de Operações de Informação
DOPS	Departamento de Ordem Pública e Social
IBAD	Instituto Brasileiro de Ação Democrática
IPES	Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais
ISEB	Instituto Superior de Estudos Brasileiros
PCB	Partido Comunista do Brasil
PSD	Partido Social Democrático
PTB	Partido Trabalhista Brasileiro
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
UDN	União Democrática Nacional
UNE	União Nacional dos Estudantes

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	17
1.1 Os filmes em tela [breve resumo dos roteiros analisados]	23
1.2 Enredos analíticos [os entroncamentos teóricos da pesquisa]	28
1.3 Plano sequência da pesquisa.....	41
2 ARCABOUÇOS DO POPULAR E DO ENGANO POPULISTA NO PENSAMENTO DE GLAUBER ROCHA	42
2.1 Glauber Rocha no roteiro do cangaço e do beatismo no sertão de Canudos.....	45
2.2 O golpe de 1964 e o engano do populismo	65
3. OS INTERTEXTOS NO BRASIL EM MOVIMENTO DE GLAUBER ROCHA.....	78
3.1 Luz, câmera, realismo: locação e perspectivas históricas na construção do Brasil em movimento de Glauber Rocha	80
4. CANUDOS E O BRASIL POPULAR EM <i>DEUS E O DIABO</i>	90
4.1 Visagens de Corisco e Conselheiro em <i>Deus e o diabo</i>	93
4.2 Manuel e o emblema do povo em <i>Deus e o diabo</i>	108
4.3 Os homens que manejam o fogo cruento e as guerras de Canudos em <i>Deus e o diabo</i> ...	117
5 O BRASIL POPULISTA EM <i>MARANHÃO 66</i> E <i>TERRA EM TRANSE</i>	125
5.1 <i>Maranhão 66</i> , o político e a política populista no contexto do golpe civil-militar de 1964	127
5.2 O populismo e a lógica do golpe militar de 1964 em <i>Terra em Transe</i>	144
5.2.1 A coalizão da esquerda brasileira com os políticos populistas em <i>Terra em transe</i>	146
5.2.2 O governante populista e a crise política em <i>Terra em transe</i>	157
5.2.3 O populismo, a crise institucional e o golpe militar de 1964 na narrativa de <i>Terra em transe</i>	163
6. CANUDOS E O BRASIL POPULAR N’O <i>DRAGÃO DA MALDADE</i>	173
6.1 O Sertão extemporâneo no Brasil popular d’ <i>O dragão da maldade</i>	175

6.2 O espólio da memória do Sertão de Canudos na intermitente guerra do Santo Guerreiro contra o Dragão da maldade	185
6.3 A resistência armada, o intelectual, o povo e os emblemas d' <i>O dragão da maldade</i>	191
Referência.....	206
Filmografia	213

1 INTRODUÇÃO

Houve um tempo, diz-nos Roberto Schwarz, em que o país estava irreconhecivelmente inteligente. "Política externa independente", "reformas estruturais", "libertação nacional", "combate ao imperialismo e ao latifúndio": um novo vocabulário — inegavelmente avançado para uma sociedade marcada pelo autoritarismo e pelo fantasma da imaturidade de seu povo — ganhava a cena, expressando um momento de intensa movimentação na vida brasileira (GONÇALVES e HOLLANDA, 1997, p. 08).

Nas ruas, não o movimento progressista, mas as "Marchas da Família com Deus pela Liberdade". Vivendo as agruras da crise econômica, insatisfeita com a corrupção e a incompetência administrativa que grassavam na vida pública e assolada pelo fantasma da "bolchevização" do país — espalhafatosamente cultivado e alardeado pelas forças conservadoras — a classe média "silenciosa" manifestava-se: a Casa saía à Rua. Se o movimento militar viera colocar nos eixos um processo de modernização, seus efeitos ideológicos imediatos encenavam um espetáculo tragicômico de provincianismo. Repentinamente o "Brasil inteligente" aparecia tomado por um turbilhão de preciosidades do pensamento doméstico: o zelo cívico-religioso a ver por todos os cantos a ameaça de padres comunistas e professores ateus; a vigilância moral contra o indecoroso comportamento "moderno" que, certamente incentivado por comunistas, corrompia a família; o ufanismo patriótico, lambuzado de céu anil e matas verdejantes — enfim, todo o repertório ideológico que a classe média, a caráter, prazerosamente é capaz de ostentar (Gonçalves e Holanda, 1997, p. 11-12).

O período da história brasileira denominado “Quarta República”, decorrido entre 1946 e 1964, foi e é, até hoje, alvo proeminente de interpretações múltiplas e, entre si, contrapostas. Na década de 1950 e no começo dos anos de 1960, a ascensão de políticos discursivamente alinhados com a causa do povo pobre e minorizado, a consolidação das leis trabalhistas, o programa desenvolvimentista, a criação das Ligas Camponesas, a efetivação dos sindicatos operários e a consecução do discurso nacionalista promovida entre intelectuais e artistas fundaram um discurso de país que reconhecia sua diversidade geográfica e étnica, sua condição subdesenvolvida e sua pobreza endêmica – era a visão de um Brasil popular. A ditadura militar, o esfacelamento da democracia brasileira em 1964 e o endurecimento da repressão do regime em 1968 irrompem a visão monocromática do país, sem articulação política, sem representação das classes operárias, sem reconhecimento da diversidade étnica, sem o alusão ao subdesenvolvimento e à pobreza brasileira – era a visão de um Brasil populista.

As teses sociológicas do popular e do populismo – a primeira cunhada a partir das pesquisas realizadas pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB) no decênio de 1950, a segunda formulada (principalmente, mas não exclusivamente) por Francisco Weffort (1968)

no começo da década de 1960 –, produziram um movimento pendular na construção do discurso nacional, ora baseado na euforia das reformas, ora marcado pela frustração com a demagogia na política. O discurso do Brasil popular e, no interior dele, o reconhecimento das mazelas nacionais cunharam a expressão do “país real” para formular uma denúncia da fome e da miséria nacionais. A alocação do Brasil populista denunciou o clientelismo e o personalismo da política brasileira – ambos lastreados no ufanismo calcado no ideal da inclusão social e econômica dos mais pobres e o desenvolvimento da economia nacional para geração de emprego e renda.

A arte brasileira de meados do século XX tangenciou os discursos popular e populista e reverberou as ideologias e os posicionamento políticos/ideológicos proeminentes naquele contexto. No primeiro momento, do elogio ao popular, os roteiros dos filmes, os romances, os enredos de peça de teatro e a poesia refletiram as mazelas dos guetos e os exemplos da revolta coletiva (às vezes, supostamente inconsciente) como contributo à revolução brasileira dada como iminente naquele contexto. No segundo momento, da crítica ao populismo, a mesma produção artística assumiu uma postura revisora e “denuncista” do malogro da democracia e criticou a atuação dos partidos e políticos de esquerda e centro-esquerda naquelas décadas de governos ditos progressistas.

Glauber Rocha – ensaísta, escritor e diretor baiano –, oriundo desse tempo e com ele alinhado, projetou em sua filmografia (e ainda em reportagens, ensaios e cartas) o decurso exato do discurso de nação entre o elogio ao popular, no contexto pré-1964, e a crítica ao populismo formulado no período ulterior ao golpe militar. O autor, ainda como repórter do extinto jornal soteropolitano *Diário de Notícias*, realizou no final da década de 1950 intensa pesquisa focada na memória dos minorizados do Sertão de Canudos, no interior do estado da Bahia, do movimento do Beatismo e do Cangaço. Esses fatos relativos à região foram, depois, usados em profusão nos filmes sertanejos do diretor baiano, cuja narrativas analisavam “as situações apresentadas, visando caracterizar os momentos essenciais desta totalidade social, conferindo às imagens um tom emblemático e retórico” (Albuquerque, 2009, p. 320). Entre 1966 e 1967, Glauber Rocha – alinhado ao movimento de revisão da política brasileira –, projetou o Brasil como espaço marcado e demarcado por intelectuais alienados, sindicalistas pelegos, instituições capengas, um povo alijado politicamente e dominado por líderes populistas.

Esta tese de doutorado, intitulada *Continuidades e discontinuidades no Brasil em movimento de Glauber Rocha [1963 a 1969]: do elogio ao popular à denúncia do populismo*, analisa o discurso de Brasil projetado na filmografia do diretor baiano, bifurcado no binômio

em tela. A pesquisa considera os filmes *Deus e o diabo na terra do sol*¹ (1964), *Maranhão 66* (1966), *Terra em transe* (1967) e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*² (1969), debatidos e analisados a partir do contexto histórico da Quarta República e do golpe militar, à luz do chamado ideário nacional-popular e da crítica da política e do político populista, engendrada no pós-1964.

A referência ao discurso de nação popular e à crítica ao populismo não é um dado novo na crítica glauberiana. Os primeiros comentadores da obra do diretor baiano destacaram com ênfase a veiculação dos fotogramas da terra árida, do vaqueiro, do beato e do cangaceiro do Sertão do Nordeste em *Deus e o diabo* e n' *O dragão da maldade*; também analisaram detidamente as instituições falidas, o povo pobre e manipulável e o populismo marcante dos políticos em *Maranhão 66* e *Terra em transe*. Contudo, estudo do popular e do populismo na filmografia de Rocha, mais das vezes, esteve relacionada, no caso da produção cinematográfica anterior ao golpe militar de 1964, ao projeto estético-discursivo do Cinema Novo e, na teoria concernente aos filmes pós-1964, com a tese da construção de uma alegoria concernente à realidade política e social verificadas na América Latina.

A pesquisa, dentro do viés proposto, é o desdobramento do curso crítico acerca dos filmes, os ensaios, reportagens, roteiros, romances e peças produzidas por Glauber Rocha ao longo de sua carreira. Uma análise progressiva da fortuna crítica do proeminente autor baiano revela o índice temático progredindo de uma perspectiva macro, alinhada pelos primeiros comentadores, para recortes micros – performados pelos críticos contemporâneos.

A revolução cultural e política, a identidade nacional baseada no subdesenvolvimento, a estética da fome e da violência, o posicionamento contra e a favor do *Cinema Novo* foram pontos de observação proeminentes não de uma crítica propriamente especializada, mas de comentadores diversos alocados principalmente nas colunas culturais dos jornais brasileiros da década de 1960. Os enredos incendiários produzidos no contexto de democracia demandaram a análise relativa ao esteio crítico dos filmes com foco nas realidades sombrias do povo alocados nos guetos; os roteiros gravados sob a fiscalização astuta dos sensores do regime militar ensejaram comentários não menos eletrizantes da representação do triste fim da política nacional, sobretudo em *Terra em transe*.

Glauber Rocha não passou despercebido no prelúdio de sua carreira e os rótulos se multiplicaram a granel, entre gênio e louco, visionário e ultrapassado, líder e desagregador. De

¹ Doravante o filme será referido com título *Deus e o diabo*.

² Doravante o filme será referido com título *O dragão da maldade*.

um lado, em 1965, por exemplo, Alberto Moravia, escritor e jornalista italiano, denominou o autor baiano de “o profeta de revolução” (Rocha, 1965, p. 05), classificou *Barravento* como “um fato da consciência e, como tal, de uma realidade histórica” (Rocha, 1965, p. 05) e colocou *Deus o diabo* no lugar de “genial intuição dos efeitos aberrantes e visionários da fome e da miséria no Brasil” (Rocha, 1965, p. 05). Por outro lado, a título também de ilustração, foi o próprio Glauber Rocha, em pleno *Jornal do Brasil* (um dos maiores periódicos do país naquele contexto) que assinalou as constantes acusações de “louco, irresponsável, transviado, anarquista, demagogo e até homossexual! O Cinema Novo é isto! Cuidado!”³, lançadas contra ele no início da carreira.

Em 1970 ganhou corpo a prospecção dos miseráveis do Brasil e da América Latina na filmografia glauberiana cindidos entre a realidade social atroz e a inconsciência da condição de subjogado, a partir da pesquisa seminal de Raquel Gerber no livro *O mito da civilização atlântica* (1982). A crítica, nesse caso, sobrepuiu, a partir de uma perspectiva inclusive psicanalítica, o processo contínuo de manipulação do pobre pelo rico, desde os tempos da colonização, calcada no condicionamento dos corpos e das mentes das massas à condição de mazelado. A cinematografia de Glauber Rocha nessa perspectiva foi mais vista pela reconstituição da formação étnica, econômica e cultural do país e a constituição no interior dela dos mecanismos de opressão, sobretudo, os culturais.

Ismail Xavier com os livros *Sertão mar* (2007), publicado em 1983, e *Alegorias do subdesenvolvimento* (1993), lançado dez anos depois, em 1993, trouxe novas e sólidas bases para o arcabouço teórico de Glauber Rocha. O autor esmiuçou dados da composição de narrativa, de enredo e de personagens em múltiplos filmes e constituiu uma expressiva gama de conceituação técnica e discursiva para a obra do autor baiano. Dessa análise – em mais de um capítulo de ambos os livros e ainda em extensa contribuição para periódicos acadêmicos, sobressaiu as alegorias alinhadas em *Deus e o diabo* e *Terra em transe*, a significância das personagens-emblemas d’*O dragão da maldade*, a bifurcação entre alienação e identidade em *Barravento*.

Josette Monzani e Ivana Bentes, no decurso da década de 1990, concluíram dois importantes trabalhos alusivos à obra de Glauber Rocha. Bentes coligiu e lançou em 1997 uma parte expressiva da correspondência ativa e passiva do diretor no livro *Cartas ao mundo*. Monzani publicou em 2003 (sob a perspectiva da crítica genética) *Gênese de Deus e o diabo*

³ “A carta de Glauber Rocha”. *Jornal do Brasil* (RJ), 08/11/1964, p. 03. Disponível em <https://memoria.bn.br/>. Acesso 10/01/2024

na terra do sol. Em comum nas das abordagens está a retroação a documentos inéditos arquivados no *Tempo Glauber* e na *Cinematoteca Nacional* e a divulgação de um conjunto expressivo de cartas, desenhos, roteiros, recortes de reportagens, entrevistas, tudo decalcando o laborioso universo criativo, a atuação artística/política do famoso diretor baiano, fornecendo auspiciosas pistas para a continuação dos estudos acerca desse autor e de sua filmografia.

A abordagem da crítica contemporânea de Glauber Rocha ampliou o índice temático e a ancoragem teórica alinhada nas décadas anteriores. Teses e dissertações alocadas na Biblioteca digital de teses e dissertações (BDTD), num total de 50 pesquisas produzidas nos últimos 20 anos⁴, compararam a filmografia do autor baiano com outros importantes produtores culturais brasileiros e internacionais (a exemplo de Euclides da Cunha, Sergei Parajanov, Darcy Ribeiro, Raymundo Gleyzer, Carlos Coimbra, Paulo Emilio Salles, Jean-Luc Godard, Lima Barreto e João Guimarães Rosa), ampliaram os recortes de pesquisa indo da relação das narrativas fílmicas com a música, o teatro, a fotografia, a poesia e pavimentaram a relação do campo cinematográfico com a História e a Sociologia⁵.

Os dados históricos e sociológicos do Brasil foram escopos precípuos da cinematografia de glauberiana na teorização da formação cultural, social e política nacional e, por essa razão, sempre estiveram na alça de mira da crítica. O renovando e aprofundando interesse dos pesquisadores nas relações entre Glauber Rocha, a História e a Sociologia de/sobre o Brasil buscam, ao que parece, a reconstituição de uma visão totalizadora brasileira, preconizada pelo autor baiano desde o ponto zero de sua produção cinematográfica, iniciada ainda na Bahia na década de 1950, até o final, quando lançou o enigmático *Idade da terra*, na década de 1980. Os pesquisadores – ainda segundo os arquivos da BDTD –, tencionaram o recorte para além das fronteiras do cinema (artigos, reportagens, ensaios, romances e peças de teatro de autoria do cineasta baiano), esticaram o atracadouro teórico para a Sociologia e para História (sobretudo), e delineararam as visões de Brasil construídas por Glauber Rocha no decurso de sua carreira.

A análise proposta neste estudo avança as perspectivas alinhadas pelos debatedores do diretor baiano e reconstitui o discurso nacional de Glauber Rocha à luz dos fatos históricos, da memória popular dos sertanejos de Canudos e das teses sociológicas mais proeminentes no país em meados do século XX – o do Brasil popular e populista. *Deus e o diabo*, nesse escopo, engendraria a perspectiva da revolução política consubstanciada pelo campo progressista no

⁴ O verbete pesquisado no referido repositório foi “Glauber Rocha”.

⁵ Disponível em [BDTD \(ibict.br\)](https://bdtd.ibict.br). Acesso em 01/12/2023.

período pré-1964; *Maranhão 66* e *Terra em transe* acusariam a frustração com a política e os políticos e denunciariam a demagogia como fator determinante para o malogro da democracia brasileira; *O dragão da maldade*, sem retomar a perspectiva revolucionário pré-1964, incide na rearticulação da luta progressista contra o governo autoritário e ilegal instalado no Executivo federal naquele momento.

A visão mais pormenorizada desses “brasis glauberianos” bifurcados entre o popular e o populismo é a lacuna crítica justificadora da construção desta pesquisa. Dizer que Glauber Rocha retratou os sertões do Brasil e sua miséria é muito pouco diante da apropriação mnemônica/histórica e das indicações simbólicas construídas em *Deus e o diabo* e n’*O dragão da maldade*. Afirmar que o autor de *Idade da terra* alegorizou o populismo brasileiro não contempla totalmente a digressão factual/realista maquinada em *Maranhão 66* e *Terra em transe* concernente ao golpe militar de 31 de março de 1964 e os perturbadores primazes da democracia denunciados nos filmes.

Os operadores teóricos mais proeminentes dessa pesquisa, quer seja pelo recorte premeditado, quer seja pelo curso alinhado na análise dos filmes são as teses sociológicas do Brasil popular e do populismo – estruturadas em meados do século passado –, a história e a memória do Sertão de Canudos e do golpe civil militar de 1964. A recorrência à história e à memória analisa a referência, *pari passu*, da construção de um discurso de nacionalidade consubstanciado, num primeiro momento, na narrativa de Canudos e na repercussão dos desdobramentos da política brasileira daqueles tempos. A recorrência às teses sociológicas corrobora a conformação do discurso glauberiano de nacionalidade como ideário de Brasil popular, no período pré-1964, e como denúncia de Brasil populista no momento pós-golpe.

A interseção entre ficção, sociologia, história e memória não é uma estratégia nova na consolidação de pesquisa em Cinema, cultura e identidade, sobretudo quando o objeto estudado tem intrínseca relação com o contexto político e social a ele subjacente. A pesquisa nesses termos permite a verificação dos fatos a partir do texto ficcional (porque não existe enredo desmarcado das digitais do seu tempo) e viabiliza a contraposição do filme, do romance, da peça de teatro (dentre mais artes de representação) com o seu tempo de produção, com as ideologias em curso, com a perspectiva política consolidada, com os abalados contextuais.

A pesquisa em Glauber Rocha justifica sobremaneira essa interseção. É consenso entre os comentadores uma fixação na representação dos movimentos de resistência, da celeuma política, da consecução do conflito e da guerra em escala ascendente que vai de *Pátio*⁶ a *Idade*

⁶ Primeiro filme roteirizado e produzido por Glauber Rocha ainda na Bahia em 1959.

*da Terra, de Barravento a Amazonas, Amazonas,*⁷ como uma linha mestra de guia e orientação temática / discursiva. Há no autor baiano, conforme afirma Ismail Xavier, “um desejo de História no sentido de transformação” (Xavier, 1987, p. 181) na condição de precedente irrefutável da consolidação de um discurso da nacionalidade em sua filmografia, na constituição de um retrato de país cindido entre o desengano e a perspectiva.

Esta pesquisa em Glauber Rocha justifica sobremaneira essa interseção porque o objeto dela é justamente o delineamento do discurso de nacionalidade glauberiano baseado na história e na memória de momentos nevrálgicos da vida social brasileira e tangido pelas teses sociológicas do popular e do populismo. Desse decurso teórico advém o alinhamento dos roteiros, das personagens do avanço da ação e a comparação de tudo com o esteio mnemônico e histórico de/sobre o Sertão de Canudos e os tempos brasileiros de 1960. A pesquisa, no melhor sentido da expressão “uma no cravo e outra ferradura”, martela sobre as narrativas e sobre a crônica histórica do golpe e de Canudos, sobre o arcabouço memorialístico dos sertanejos sobreviventes das guerras sertanejas e sobre as afirmações sociológicas preconizadas em meados do século XX a respeito do ideário de país popular e da denúncia do país populista para reconstituição dos brasis em movimento de Glauber Rocha.

1.1 Os filmes em tela [breve resumo dos roteiros analisados]

Deus e o diabo foi gravado em 1963 no Sertão da Bahia e lançado com grande sucesso no Brasil e no mundo em 1964. O filme – junto a *Os fuzis* (1964), de Ruy Guerra, e *Vidas secas* (1964), de Nelson Pereira dos Santos –, é o primeiro grande empreendimento cinematográfico brasileiro (quase) inteiramente gravado nos sertões do Brasil – a despeito da dificuldade técnica e financeira subjacente à realização de um filme em região marcadamente inóspita e isolada. Contudo, não era qualquer Sertão o roto território alocado pela narrativa fílmica; aquela era a região peregrinada no final do século XIX por Antônio Conselheiro, a espacialidade ocupada para a fundação do Belo Monte Conselheirista, o campo da terrível Guerra de Canudos e local da ascensão e queda de Corisco e Lampião entre 1920 e 1930.

O enredo fílmico segue a história do vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) e Rosa (Ioná Magalhães), acoçados pela seca e minorizados pela implacável ambição do Coronel Moraes (Milton Rosa), o dono das terras ocupadas e do gado tangido pelo vaqueiro. A seca e o coronel suscetibilizavam o campesino à mais indigna vulnerabilidade humana e social. Nada adiantava

⁷ Documentário roteirizado e produzido por Glauber Rocha em 1966 sobre a região amazônica.

a hercúlea lida com o gado na caatinga e com a lavoura no campo – uma hora, mais cedo ou mais tarde, viria a seca cíclica ou a ganância do coronel, levaria toda a produção e voltaria a antiga míngua de tudo.

O contínuo estado de submissão e miséria leva o vaqueiro Manuel à extrema revolta e imputa a violência como único recurso possível contra a exploração e pelo restabelecimento da mínima dignidade humana e social do minorizado. O homem arma-se do facão – utensílio de trabalho, mas também uma arma –, e mata com requintada habilidade o patrão quando percebe mais uma tentativa de subtração desonesta nas contas. A ação justiceira leva o vaqueiro – e com ele a esposa, Rosa –, à marginalidade, caçado por jagunços do finado patrão, errante no deserto sertanejo, indigente e criminoso.

A condição insurreta aflui o vaqueiro para a militância no Beatismo e no Cangaço. O misticismo religioso é liderado no filme por Sebastião (Lídio Silva); o banditismo social é chefiado por Corisco (Othon Bastos). Entre os beatos, enquanto perdurou a insurreição do Beatismo, Manuel tornou-se chefe da milícia armada de Sebastião e atacou os inimigos da comunidade sagrada. Entre os cangaceiros, o mesmo vaqueiro, até a queda do cangaceirismo, carregou chapéu de bandoleiro e guerreou contra o jagunço dos coronéis e a volante do governo. Entre os beatos, o vaqueiro rezou enquanto atirava; entre os cangaceiros, atirou enquanto rezava.

A repressão enfrentada por Manuel, por Sebastião e Corisco é articulada por autoridades e liderada/executada por um pistoleiro de nome *sui generis* – Antônio das Mortes (Maurício do Valle). O facínora ataca impiedosamente tanto a comunidade do Beato Sebastião quanto o bando de Corisco. Em ambos os casos, a execução é sumária, sem qualquer chance de defesa para as vítimas. Morrem Sebastião e Corisco, beatos e cangaceiros; sobram Manuel e Rosa porque, conforme o tétrico juízo do matador, era imperiosa a preservação de uma testemunha daquela chacina covarde.

O filme termina com Manuel e Rosa vencidos, mas não combalidos. O casal, após a incursão pelos movimentos insurretos do Sertão, segue em desabalada carreira, não como aqueles corridos da refrega temida, mas como andarilhos demandando ainda justiça. Manuel e Rosa avançam e com eles seguem a denúncia dos crimes atrozes dos militares brasileiros e a história da luta exemplar dos militantes sertanejos. Some o vaqueiro na imensidão territorial entre o Sertão e o mar enquanto a música do filme anunciava que “assim mal dividido, esse mundo anda errado, a terra é o do homem, não é deus nem do diabo” (Rocha, 1964), uma clara reverberação, no filme, de um discurso de reformas, de superação dos velhos políticos e políticas deletérias à nação, de uma revolução com base no exemplo de Canudos.

Maranhão 66 foi gravado no ano de 1966 na capital maranhense por ocasião da eleição e posse de José Sarney como governador daquele estado e destaca a figura do político em ascensão, além da condição de miséria do populacho. O roteiro se sustenta na exposição do discurso de posse do eleito e na dupla posição ocupada pelo povo na ocasião – a massa alienada no apoio efusivo ao governante na praça pública e o conglomerado miserável subjugado na periferia da cidade. Sarney manipula os fatos e a história e se promove como líder da revolução demagogicamente garantida para o Maranhão; o povo acredita no protagonismo imputado à coletividade no discurso gongórico do político e empresta o apoio eufórico ao autoproclamado salvador da pátria.

A composição da narrativa se dá a partir das imagens recortadas no evento da posse de Sarney, realizada em 31 de janeiro de 1966 na praça Pedro II, e de captações audiovisuais realizadas na grande São Luís (provavelmente no momento imediatamente anterior ao ato político). O som direto (tecnologia inserida no cinema brasileiro naquela conjuntura) e a câmera em constante movimento registram o discurso do governante e a reação eufórica dos eleitores; o mesmo som direto e a mesma câmera em constante movimento capturam as imagens da periferia pobre e miserável. De um lado, o governador, o povo, a posse, o transe coletivo diante do discurso ufanista; de outro lado, a condição aviltante dos periféricos maltrapilhos, habitando casebres insalubres, chafurdados no lixo e na lama. Esse paralelismo fundamenta/projeta o complexo jogo de interditos do documentário de 1966 e o extenso sumário de denúncias de sua narrativa.

Terra em transe foi roteirizado e gravado por Glauber Rocha em 1967. O enredo destaca as tensões políticas subjacentes à província de Alecrim e de Eldorado – um país fictício instalado na América do Sul e enredado pelo autoritarismo e o populismo. O autoritarismo é a marca mais emblemática da extrema-direita conservadora chefiada pelo senador Porfírio Díaz (Paulo Autran); o populismo é o recurso mais recorrente da esquerda e do líder Filipe Vieira (José Lewgoy) – um político carreirista autointitulado popular. O destino de Eldorado pesarosamente se bifurca entre a chefia demagógica daqueles manipuladores da perspectiva popular e a tirania dos autoritários.

O movimento inicial do enredo fílmico é a aliança entre Paulo Martins (Jardel Filho) – um ideólogo do campo progressista com antiga passagem pela direita eldoradense –, Felipe Viera e o partido de esquerda para as eleições de governador da Província de Alecrim. A coalizão vai à campanha com o discurso da integração política e econômica das massas por meio do combate à pobreza e mazelas, garantindo a distribuição de terra e a geração de emprego e renda.

Vieira, Paulo Martins e a esquerda vencem a eleição, contudo, o governo progressista não concretiza a revolução pactuada durante a campanha eleitoral. A coalizão termina em retumbante fracasso, sob protestos do povo na praça pública – aquela mesma testemunha dos discursos ufanistas e dos pactos falaciosos. As partes se acusam mutuamente pela incompetência e covardia ante os desafios políticos encontrados na realidade social combalida do Estado fictício; o político acusa a incompetência dos intelectuais e técnicos alocados no governo por Paulo Martins; Paulo Martins aponta os acordos secretos de Vieira com a elite local e a truculência dos militares sob seu comando.

A imprecisão da esquerda desencadeia a loucura e encoraja a direita golpista de Eldorado. O senador Porfírio Díaz alicia o magnata Júlio Fuentes (Paulo Grancido) e trama um golpe de estado lastreado no ideário de “tradição” e arrimado no suposto contra-ataque a uma falaciosa ameaça de revolução operária. A democracia eldoradense cai sem qualquer reação do campo progressista, sem um disparo de arma de fogo, sem protestos, sem insurreição. No lugar dela se instala uma ditadura em defesa da ordem historicamente estabelecida em “nome e pelo amor da força” (Rocha, 1966).

O dragão da maldade (primeiro longa-metragem de Glauber Rocha realizado em cores) foi lançado em 1969. A locação do filme é, mais uma vez, o Sertão da Bahia, na cidade de Milagres. O recorte, a exemplo de *Deus e o diabo*, é a insurreição dos minorizados alinhada aos movimentos do Beatismo religiosos e banditismo social. O beato de empedernida fé e o cangaceiro destemido se homiziam na comunidade sacra e no bando arruaceiro, desafiando o coronel ganancioso, centrado na posição de mandatário supremo e proprietário de tudo dentro e fora da pequena vila.

Contudo, a narrativa acresce ao velho Sertão novas paragens e novos agentes. Jardim das Piranhas (o vilarejo fictício do filme) não é mais a cidadela de tudo atrasada, conectando-se ao todo do território nacional por meio de estrada asfaltada, das referências histórias e sociais; o delegado e o professor agregam ao espaço novos tipos sociais com novas práticas de governança, de controle e opressão contra o povo.

O enredo começa com o cangaceiro Coirana (Lourival Pariz), a Santa (Rosa Maria Penna), o Negro Antão (Mário Gusmão) e uma multidão de cangaceiros e beatos inominados ocupando a pequena vila e desafiando o poder do coronel Horácio (Jofre Soares). O confronto é inevitável. Os insurretos – como anotado na história do Beatismo e do Cangaço –, protestam contra a fome e exigem a partilha da terra, da água, do provimento. A coronel nega e arregimenta a linha de defesa para a manutenção de propriedades, da animália, dos latifúndios.

Antônio das Mortes (aquele mesmo aparecido em *Deus e o diabo*) é a força agenciada (mais uma vez) para o combate contra a insurreição do Beatismo e do Cangaço. O primeiro episódio da refrega entre o santo guerreiro e o dragão da maldade. A luta dos dois oponentes ocorre na praça do pequeno vilarejo com o testemunho de todo o povo, tanto aqueles partidários do cangaceiro quanto os signatários do pistoleiro; na ponta do facão e na força do verso (porque os dois oponentes se enfrentam repetindo a dinâmica dos antigos desafios dos repentistas), Antônio das Mortes vence Coirana e impõe a queda do bandoleiro.

Os beatos (em nova batalha do dragão da maldade contra o santo guerreiro) são chacinados a mando do Coronel Horácio pelos homens de Mata-Vaca. A dinâmica adotada pelos executores repete a maldade e a covardia históricas do massacre contra o Beatismo religioso e os tiros dos bandidos, disparados de tocaia, sem aviso prévio, sem chance para defesa, derrubam corpos e derramam sangue, performando uma grande massa deformada de mortos no pé da montanha onde os místicos ergueram sua comunidade sagrada.

O assassinato de Coirana e a chacina dos beatos inflige pesar e revolta no Professor, no Padre (ambos inominados), no Negro Antão e em Antônio das Mortes. Esse quarteto estava antes coligado ao Coronel Horácio, mas a covardia implementada por Mata-Vaca na execução dos místicos traz a reflexão compulsória e impulsiona a mudança de trincheira. Cada um a seu modo e com seus meios atuará em defesa dos minorizados e contra o coronel Horácio e seus asseclas.

A última batalha (de novo do dragão da maldade contra o santo guerreiro), alinha Horácio e o bando de Mata-Vaca contra o Padre, Antônio das Mortes, o Professor e o Negro Antão. O padre organiza as armas e cede a Igreja como quartel do exíguo exército; Antônio das Mortes e o Professor combatem o bando de Mata-Vaca; o negro Antão enfrenta o Coronel Horácio. A batalha corre franca e os minorizados, dessa vez, vencem o poderoso inimigo; o pistoleiro e o intelectual derrubam, um a um, os maldosos pistoleiros; Antão – montado no enorme cavalo branco e de posse da arma – acerta o coração do ganancioso caudilho.

Esse Sertão d'*O dragão da maldade* e de *Deus e o diabo* se coloca na filmografia de Glauber Rocha como um contínuo discursivo baseado no Brasil popular depreendido da história do Sertão de Canudos, do Beatismo e do Cangaço. Contínuo porque insere nas narrativas fílmicas a mesma espacialidade seca e marcada pelo simbolismo da fome, da resistência e da violência do Estado contra os minorizados. Contínuo porque a temática serve de arrimo em dois momentos cruciais daquele contexto histórico – em 1964 havia a perspectiva de uma revolução do Estado brasileiro, e a história de Canudos era exemplo da luta do povo pelas reformas então

debatidas; em 1969, o mito se constituía em paradigma para a resistência popular contra a opressão dos militares.

Maranhão 66 e *Terra em Transe* se estabelecem, ao seu turno, como descontinuidade discursiva estruturada na acusação de Brasil populista recortado do malogro do projeto revolucionário cogitado pelo campo progressista e da queda da democracia brasileira na década de 1960. Descontinuidade discursiva porque problematiza o programa de reforma pactuado pelos governos do PTB-PSD entre 1951 e 1964; descontinuidade discursiva porque condena a infraestrutura política brasileira do período; da esquerda para a direita, do povo ao político, do exército à justiça, tudo falhou e nada prestou. Não há perspectiva no Brasil de *Maranhão 66* e *Terra em Transe*; no lugar dela sobressai a denúncia da demagogia e do populismo.

1.2 Enredos analíticos [os entroncamentos teóricos da pesquisa]

A composição da análise propositada neste estudo se sustenta no pareamento entre os filmes de Glauber Rocha e a história/memória dos contextos cotejados nos enredos das obras e na continuidade/descontinuidade do ideário do nacional-popular e da tese do populismo preponderantes no país do decorrer dos decênios de 1950 e 1960. Essa estrutura procura a compreensão da influência das visões de nacionalidade preconizadas naquele contexto na perspectiva de Brasil do autor baiano e a forma como ele verteu essas ideias a respeito da nacionalidade para os filmes em tela. A pesquisa decupa as narrativas fílmicas à luz dos meandros mnemônicos e sociológicos e estabelece um “como” e um “porquê” da adesão de Glauber Rocha ao discurso de Brasil popular em *Deus e o diabo* e n’*O dragão da maldade* e à denúncia do populismo em *Maranhão 66* e *Terra em transe*.

O primeiro recorte da pesquisa é o estudo da inflexão entre o elogio ao popular e a denúncia do populismo no pensamento glauberiano no momento anterior à realização dos filmes. A base para essa análise são a reportagem “No roteiro do cangaço repórter DN⁸ descobre Corisco”⁹ (Rocha, 1960), o texto “Memórias de deus e do diabo nas terras de Monte Santo e do Cocorobó”¹⁰ (Rocha, 1965), publicados por Glauber Rocha no jornal *Diários de notícias* e no livro *Deus e o diabo na terra do sol* (1965) em 1960 e 1965, respectivamente, e cartas escritas e recebidas pelo autor no decênio de 1960, coligidas no livro *Cartas ao mundo* (2007) por Ivana

⁸ A expressão “repórter DN”, cunhada no título da reportagem em tela significa repórter do jornal *Diário de notícias* e faz referência ao autor Glauber Rocha, que publicou no final da década de 1960 como correspondente do jornal soteropolitano.

⁹ Doravante, a reportagem será referida com o título “No roteiro do cangaço”.

¹⁰ Doravante, o texto será referido como “Memórias de deus e o diabo”.

Bentes. A reportagem e o texto revelam um autor em clave antropológica, incursionando pelo Sertão baiano e perscrutando a memória popular relativa à miséria e à violência historicamente delineadas na região; a produção missivista atesta a frustração do cineasta com os desenredos da política nacional.

“Na rota do cangaço” e “Memórias de deus e o diabo” mostram um Glauber Rocha no encaixo da história de Conselheiro, dos beatos, da fundação de Canudos, da narrativa dos cangaceiros e da guerra promovida pelas forças militares do governo brasileiro para caçar e executar quem fosse conselheirista ou bandoleiro. O autor baiano – pela perspectiva empreendida nos textos –, inquiri combatentes e testemunhas das guerras sertanejas, homens e mulheres de empedernida fé, jagunços de revoltada violência, paisagens da caatinga retorcida, vilarejos sacros, o campo da Guerra de Canudos, a área da refrega entre cangaceiros e volantes, restituindo os lances mais emblemáticos dos movimentos de Antônio Conselheiro e seu séquito, de Corisco e seu bando naquele interior da Bahia. O Sertão, por essa visão de dentro reportada em “Memórias de deus e do diabo” e “Na rota do cangaço”, aparece como meio inóspito, alijado geográfica e economicamente do resto do país, marcado pelo domínio nefasto dos grandes caudilhos. Os sertanejos pobres – aqueles do Beatismo e do Cangaço –, em condições sempre hostis, aparecem como indivíduos acossados pela fome e pela exploração [Hércules-Quasímodo, como propôs Euclides da Cunha (2008)], povo em extremo contexto de miséria e indignância.

Não é nova na tradição literária e cinematográfica brasileira a imagem do autor no papel de pesquisador, desbravando geografias isoladas, sociedades e culturas desconhecidas. A inteligência nacional – mormente alocada no sudeste do país –, esteve desde o século XIX voltada para a Europa, ignorando o imenso território, os povos, as tradições e as culturas postados continente adentro. Esse exercício produziu “brasis” em tudo estranhos ao próprio país, eventualmente descobertos pela disposição curiosa de um escritor andarilho de verve mais nacionalista, catalogados, debatidos, narrados, encenados e, depois, novamente ignorados e esquecidos.

O Sertão de Canudos foi espaço privilegiado desse esquecimento e dessas expedições. A geografia e a sociedade da região mais ao norte do estado da Bahia, incrustadas entre os rios Vaza-Barris e Itapicuru, foram historicamente marcada pelo isolamento, tidas como o lado bárbaro e subdesenvolvido do país, abaixo da linha civilizatória, inviável economicamente. Essa condição fez da região uma fronteira icônica de expedições históricas, como aquela realizada pelos naturalistas alemães Martius e Spix, no século XVIII, do escritor Euclides da Cunha, em fins do século XIX, e do fotógrafo franco-brasileiro Pierre Verger, na primeira

metade do século XX – dentre inúmeras expedições realizadas naquele território ao longo do tempo.

Glauber Rocha, embora não fosse necessariamente um estrangeiro naquelas paragens,¹¹ empregou o mesmo método investigativo utilizado pelos pesquisadores antecedentes, na expedição empreendida por ele ao Sertão de Canudos em 1960. O diretor avançou no território cômico da excepcionalidade daquele povo e lugar, bem como da própria função de expedicionário/investigador, inclusive já especulando – naqueles idos de 1960 –, a terra do sol como auspiciosa matéria cinematográfica (Monzani, 2005).

A inserção de “No roteiro do cangaço” e “Memórias de deus e do diabo” neste estudo projeta o pesquisador Glauber Rocha, recupera e analisa as anotações precípuas do autor relativas ao Sertão de Conselheiro frente ao discurso regional historicamente consolidado. A visão glauberiana da espacialidade, o beato e o cangaceiro, do Beatismo e do Cangaço coligida nos textos segue confrontada com o discurso de Euclides da Cunha, dos regionalistas (a exemplo de Graciliano Ramos e José Lins do Rego) e dos pós-regionalistas (casos de Cândido Portinari e João Cabral de Melo Neto). A perspectiva recorta a trilha da alocução de Sertão propositada por Glauber Rocha frente à perspectiva naturalista/determinista alinhada no final do século XIX e ao realismo, propagado no discurso imagético da região entre os decênios de 1920 e 1950, dentro do chamado discurso nacional-popular.

As missivas de Glauber Rocha coligidas por Ivana Bentes em *Cartas ao mundo* (2007) são uma importante arena da reflexão a respeito do Brasil protagonizada pelo autor baiano no decurso de sua carreira. Um tema constante nessa correspondência nos meados da década de 1960 foi o golpe civil-militar de 1964, o movimento extremado durante a implementação do regime autoritarista no país e o desdobramento de perseguição e repressão dos militares contra os opositores. De um lado, o autor discute com múltiplos interlocutores aqueles agentes políticos e militares implicados na quartelada de 1964; de outro lado, analisa as consequências do golpe na política brasileira e no destino da nação.

O golpe militar de 1964, embora estivesse sempre no horizonte de possibilidades, foi um fato surpreendente na política nacional. A normalidade democrática – não obstante as ameaças e tentativas de irrupções autoritárias –, estava intacta desde 1945, e não havia sinais notáveis de uma virada de mesa; houvera eleições gerais em 1960; Jânio Quadros – de direita – ganhou o escrutínio, sentou-se na cadeira presidencial e renunciou ao poder; João Goulart – de esquerda, mas eleito vice-presidente na mesma eleição –, assumiu o cargo, a despeito da

¹¹ Glauber Rocha nasceu e viveu parte da infância em Vitória da Conquista, no centro-oeste da Bahia.

ação contrária de políticos e militares conservadores. Tudo era ebulição, mas nada indicava a abrupta interrupção constitucional promovida por militares de alta patente e importantes políticos na virada entre os dias 31 de março e 1º de abril de 1964.

A reação de Glauber Rocha, delineada nas cartas do período, é de perplexidade. A conjuntura autoritária divergia abissalmente do contexto anterior, de franca democracia, e contraditava por completo dos planos consubstanciadas para a política nacional (livre e com ampla participação das massas) e para o país (democrático e desenvolvido). O golpe era de estado, infligia a repressão tirana e combalia o projeto estético-discursivo do cinema glauberiano e a revolução nacional premedita no discurso do campo progressista. Esse novo contexto impôs a militância do diretor baiano frente à açodada imposição do novo regime político.

As cartas revelam a referência ao autoritarismo da direita e ao populismo da esquerda e centro-esquerda como causas precípua na derrocada da revolução cogitada naquele contexto e da democracia brasileira. O processo revisionista da política nacional, do fim do Estado Novo até aquele fatídico 31 de março de 1964, repercutido pelo diretor baiano em sua produção missivista, aponta a negligência do campo progressista na composição da aliança com os políticos populistas do Partido Trabalhista Brasileiro (PTB) e do Partido Social Democrático (PSD). Os políticos teriam aliciado o povo e a perspectiva dele; O partido Comunista Brasileiro (PCB) – tornado ilegal naquela conjuntura –, os intelectuais e os sindicalistas haviam supostamente aderido acriticamente à sanha demagógica e declinaram da luta quando os autoritários sequestram ilegalmente o poder.

A inserção da produção missivista de/para Glauber Rocha baliza – nessa tese –, uma visão/análise do pensamento preliminar do autor concernente ao político e à política do Brasil no contexto do golpe militar de 1964. Ou, como afirma Ivana Bentes, revela um intelectual “afastando-se da solução conciliatória ou paternalista na representação das relações de poder”, tematizando “o fascismo de direita e de esquerda”, com “sua pedagogia da violência para além das ideologias (Bentes, 2007, p. 29).

Essa análise da correspondência glauberiana recorta a discussão empreendida pelo autor com foco na temática em tela e compara a perspectiva alinhada nas missivas aos fatos da política brasileira daquele contexto e, sobretudo, à discussão consubstanciada entre os intelectuais da linha progressista acerca do autoritarismo e do populismo como propulsores emblemáticos daquele desenlace pernicioso.

Alguns dos artigos publicados na revista *A civilização brasileira* e a teorização empreendida por Francisco Weffort concernente aos meandros da política, da constituição dos

grandes líderes políticos e da demagogia como instrumento de manipulação do povo são os atracadores teóricos recorridos por esta pesquisa para balizar a posição de Rocha sobre o populismo. O paradigma de análise busca a opinião/articulação estabelecida em *Cartas ao mundo* inerente ao malogro da democracia nacional e confronta a conclusão do diretor baiano com o processo de revisão realizado no pós-1964, analisando o golpe militar, suas bases e desdobramentos.

O segundo recorte da pesquisa é o estudo dos filmes e da continuidade/descontinuidade do elogio ao popular e da denúncia do populismo nos enredos elencados. Trata-se de observar como cada narrativa fílmica converge/diverge para o elogio à luta do povo e ao ideário de revolução, precedente ao golpe de 1964, e para a denúncia do político demagógico e do populacho alienado articulada no pós-1964. A pesquisa – nesse diapasão –, reflete como *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade* se partidarizam ao discurso de Brasil popular e, em contraposição, analisa como *Maranhão 66* e *Terra em transe* se consorciam à denúncia do Brasil populista.

Deus diabo foi gravado no momento anterior ao golpe de 1964, e o enredo fílmico carrega marcas da perspectiva revolucionária própria daquela conjuntura; *O dragão da maldade* foi realizado no período do recrudescimento da ditadura militar, da censura, dos exílios, das prisões e execuções, em 1969, e reverbera um ideário de resistência. Em comum, nos dois filmes, está a história do Sertão de Canudos como arrimo do alinhamento de uma rebeldia popular a favor da revolução e da resistência política, respectivamente.

A ênfase no popular em *Deus e o diabo* é analisada a partir da relação do enredo fílmico com a história de Canudos e do Beatismo/ cangaceirismo endêmicos naquela região em fins do século XIX e começo do século XX. Do Beatismo, o filme recapitula a chegada de Conselheiro no Sertão baiano, a fundação do Belo Monte e o enorme séquito reunido no exíguo arraial. Do cangaceirismo, comunica os bandoleiros mais emblemáticos, a lógica da adesão do sertanejo ao movimento e, principalmente, os lances finais do banditismo social na região. O povo sertanejo, emblemado no vaqueiro Manuel, e a elite (o Estado, a Igreja, os coronéis e os políticos), igualmente implicada na narrativa, protagonizam os conflitos cruéis contra o Beatismo e o Cangaceirismo em referência ao desenredo fatídico da guerra de 1897 e da caçada desumana contra os bandoleiros, ampliada e consumada na década de 1930.

Essa relação do filme com a história canudense decorre da apropriação da memória decorrente da insurreição dos beatos e cangaceiros daquela região e da alocação dos lugares

simbólicos da fé e da violência, da Serra da Santa Cruz, em Monte Santo¹² e do campo da Guerra de Canudos, do vale do Bendegó.¹³ O filme transporta para a tela a narrativa dos minorizados a respeito do beatismo religioso e do banditismo social – muito baseada nos testemunhos coligidos por Glauber Rocha durante a incursão pelo Sertão realizada em 1960 –, e marca a localização, afirma os espaços apropriados e enquadra em minúcia o território canudense, adjudicando o simbolismo daquelas paragens.

A Guerra de Canudos foi (e continua sendo) o mais sangrento conflito civil da história brasileira. Conforme José Calasans (1997), entre 25 e 30 mil pessoas morreram nas trincheiras fincadas no seco solo sertanejo. O combate procedente da ação das elites arrastou-se por quase um ano, entre 1896 e 1897. O conflito envolveu, do lado conselheirista, negros libertados da escravidão em 1888, povos indígenas da região e uma grande quantidade de agricultores e trabalhadores sem-terra das grandes fazendas e, do lado dos militares, soldados advindos de diversas partes do país, pobres homens comprados por baixo soldo. Os miseráveis – tangidos pela fome e sob a liderança de Conselheiro – construíram uma comunidade de iguais, fato inédito na história brasileira, e lutaram pela sua preservação contra um exército numeroso e bem armado até a morte, numa obstinação também poucas vezes vistas na história do país.

A guerra do Cangaço durou mais de três décadas no início do século XX e moveu grande contingente de sertanejos para os bandos homiziados no interior das caatingas, principalmente na divisa entre os estados de Alagoas, Bahia, Pernambuco e Sergipe, no mesmo Sertão antes ocupado pelos beatos conselheiristas (Mello, 2004). A percepção do movimento é multifacetada porque, conforme destaca Frederico Pernambucano de Mello (2004), o cangaceirismo foi protagonizado por múltiplos bandos, cada um orientado por um chefe específico e com perspectivas, alianças e métodos particulares; daí a razão pela qual a fama de justiceiro do Cangaço se imiscuiu à narrativa da violência sanguinária, cruel, despropositada.

Enquanto foi endêmico na região, o banditismo social sertanejo pilhou grandes fazendas, matou inocentes, ameaçou a propriedade e o poder de caudilhos poderosos e

¹² Conforme José Calasans (1997), o Santuário da Santa Cruz de Monte Santo foi fundado por Frei Apolônio de Todi no final do século XVIII, com a colaboração dos sertanejos. Construindo sobre uma enorme montanha, o santuário tornou-se, desde a sua fundação, uma fronteira do sagrado no sertão de Canudos, atraindo romeiros e penitentes, inclusive Antônio Conselheiro e seus seguidores, que visitaram a enorme escadaria de pedra em 1892, ano antes de fundar Canudos.

¹³ Euclides da Cunha, em *Os sertões* (2008), reporta a geografia da Guerra de Canudos no entorno da vila conselheirista. A área, disputada palmo a palmo foi riscada por trincheiras cavadas pelos combatentes da guerra fratricida. Com a vitória do exército e a destruição completa da cidadela, o campo da guerra permaneceu por mais de meio século como espólio terrível da batalha, até a construção do açude do Cocorobó, na década de 1960 e a decorrente submersão da área com as águas represadas. As cenas finais de *Deus e o diabo*, gravadas na região de Canudos são, provavelmente, as únicas imagens em movimento do campo da Guerra de Canudos.

promoveu vingança contra a injustiça contra minorizados, tudo ao mesmo tempo. Em qualquer caso, no entanto, o movimento, sua meteórica ascensão e seu prolongado êxito atestam a proeminente resistência armada do povo no decurso da primeira metade do século XX. Numa terra sem “lei nem grei”, o fuzil era o regulador mais emblemático das pendengas todas, e o Cangaceiro institucionalizou o uso dele, sobretudo depois da aparição de Lampião e Corisco na década de 1920. Empedernida também foi a guerra intensificada pelas forças militares estaduais no final da década de 1930, com a execução sumária de inúmeros próceres do sanguinário movimento.

A pesquisa propôs a estória de *Deus e o diabo* como a história dessa tragédia. A locação da narrativa são os espaços percorridos pelos antigos beatos e cangaceiros e bombardeados pelo exército e pelas volantes; Manuel, o vaqueiro, emblema do sertanejo tangido pela fome e exploração para as fileiras do beatismo religioso, o Beato e o Cangaceiro são referências diretas a Antônio Conselheiro e Corisco. O simbólico, o factual, o realista da narrativa, o fio da verdade daquelas idas e vindas do vaqueiro entre beatos e cangaceiros, entre a cruz e o rifle e entre Deus e o Diabo fazem parte do processo investigativo desta tese.

A confirmação dessa relação entre o enredo fílmico e a história de Canudos parte da proposição teórica postada por José Calasans e Rui Facó. O historiador sergipano e o jornalista cearense, ainda na metade do século passado, propuseram a releitura desses dois movimentos históricos do Sertão da Bahia a partir de uma inversão do ponto de observação – saía a crônica dos vencedores e entrava a versão dos vencidos. *Cartografia de Canudos* (1997) e *Cangaceiros e fanáticos* (1976) – as duas obras mais emblemáticas de Calasans e Facó, respectivamente –, retomam os fatos inerentes aos movimentos do povo e às guerras sertanejas, baseando-se na memória da massa e reproduzindo os motivos da adesão daqueles “degredados de Eva” ao misticismo religioso e ao banditismo social; relatam também, ambos os autores, o trauma das guerras e dos massacres promovidos pelas forças armadas do Estado brasileiro.

Os sertões, de Euclides da Cunha, lançado em 1902, quando ainda reverberava na imprensa e nos círculos oficiais o horror da guerra sertaneja, e decorrido da incursão *in loco* do autor pelo campo do conflito é outro ponto de ancoragem teórica para compreensão das relações entre *Deus e o diabo* e a história do Sertão de Canudos. O autor fluminense consolidou, por certo, a enviesada perspectiva regional propagada desde o século XIX, principalmente lastreado na perspectiva naturalista da predeterminação do sertanejo para a miséria, o fanatismo e o barbarismo. O filme, aparentemente, alinha parte do discurso euclidiano, mormente quando incide nas causas perversas da seca climática provocadas no sertanejo subalternizado.

Em paralelo corre a memória popular do sertanejo de Canudos, anotada pelo próprio Glauber Rocha em “Memórias de deus e o do diabo” e “Na rota do cangaço” e transversalizada na obra de Facó e, principalmente, Calasans. A perspectiva “de dentro”, repercutida pelos vencidos, avança pela narrativa fílmica, atualizando os discursos relativos à atuação de beatos e cangaceiros na região, da atuação do Estado brasileiro, da mesquinhez e a sordidez de políticos, coronéis e religiosos envolvidos no conflito.

A perspectiva do filme, ao que parece, tangencia entre a história oficial de Canudos (aquela consolidada por Euclides da Cunha), a “história nova” (estabelecida por Facó e Calasans) e a memória popular, construindo uma diegese de Canudos, do Beatismo, do Cangaço calcada em percepções bifurcadas do sertanejo, dos movimentos populares, das guerras de contra o misticismo religioso e o banditismo social. O sertanejo aparece um fanático ingênuo (pela perspectiva tradicional), mas prefigura o exemplo mais bem-acabado de luta e resistência na história dos minorizados do Brasil (viés de Facó, de Calasans, da memória coletiva); O beato e o cangaceiro são empedernidos bárbaros fanáticos (figuração de talho tradicional), no entanto articulam a revolta popular no enfrentamento à repressão (teoria de Facó, de Calasans, da memória coletiva). Apenas a percepção da atuação das elites políticas, econômicas e eclesiais, dos militares se mantém constante no filme (e na história) – eles foram covardes, a violência deles serviram exclusivamente a manutenção da ordem e dos interesses dos poderosos.

O dragão da maldade versa o Sertão, o Beatismo e o Cangaço, tendo como base uma visão do novo e do velho, do contemporâneo e do extemporâneo da região. O beato e o cangaceiro são ainda os ferrenhos inimizados do coronel, mas convivem forçosamente com novíssimos agentes. Essa intersecção entre o passado e o presente, premeditada na narrativa, denuncia o contexto contemporâneo marcado pela injustiça, opressão e repressão e propõe um paradigma de militância política a partir da insurreição dos movimentos populares sertanejos. Isto é, o filme propaga a narrativa regional e faz dela um exemplo de resistência em composição claramente dupla – de um lado, o extemporâneo, a história, a memória e o paradigma; de outro lado, o contemporâneo e a militância política/social.

O estudo preconiza a condição consolidada da visibilidade do extemporâneo, da História / memória de Canudos n’*O dragão da maldade*. Os beatos do filme são executados sumária e covardemente como foram os seguidores de Conselheiro no final do século XIX; o cangaceiro fílmico é caçado e chacinado com a mesma severidade perpetrada na execução dos bandoleiros sertanejos nos decênios de 1920 e 1930. A linha de ação, tanto dos beatos e cangaceiros quanto dos seus executores, estará limitada àquela contida na narrativa dos movimentos populares, da sua causa e do seu trágico fim. Aquele ele era um quadro na parede

da memória (como diria Belchior) e a moldura nefasta se consolida na exposição dos corpos dos insurretos, dos beatos como massa amorfa no *locus* da execução nefasta, do cangaceiro como guerreiro crucificado

A análise perquire a condição de movência do contemporâneo e da militância repercutidos n’*O dragão da maldade*. “O tempo presente, os homens presentes” (Drummond, 2012, p. 87) estão prefigurados na narrativa do grupo exíguo, mas simbólico – um padre, um pistoleiro, um professor e um beato. Todos aparecem inicialmente desiludidos, alienados e conformados politicamente, contudo, o quarteto testemunha o delírio de grandeza do coronel, as ambições políticas do delegado, a reminiscência da pobreza dos insurretos e o massacre contra os pobres tangencia a condição primeira para a militância social/política. A tirania revolta, o crime indigna e eles abandonam a antiga posição, em nome da moral e da justiça, e combatem na defesa dos minorizados.

A pesquisa procura o emblema por trás dos “homens presentes” e da movência deles entre alienação e militância com base no paradigma sertanejo em relação com contexto político brasileiro da década de 1960, a imposição da ditadura militar, em 1964, e sua consolidação em 1969 com a promulgação do Ato Institucional (AI) 5. Por um lado, a eleição direta pactuada pelos militares para o ano de 1969 e retomada do estado democrático de direito não se concretizou, o que consolidou a certeza da delongada permanência dos militares no poder; por outro lado, os atos de repressão, censura, exílio, prisão, tortura e execução se intensificaram contra os opositores do regime. O tempo do filme era o mais tenebroso até aquele ponto da ditadura, e a narrativa – a última lançada por Glauber Rocha antes de um período de autoexílio –, veicula um ideário de rearticulação da luta do campo progressista pela democracia brasileira, dito subliminarmente na articulação do padre, do pistoleiro, do professor e do beato na luta contra o dragão da maldade.

A tese propõe o matador como referência aos grupos de guerrilha, o padre como representação setores progressistas da Igreja Católica, o professor no lugar de sintetiza do intelectuais militantes e o beato como figuração do povo de um modo geral – trabalhadores urbanos, classe média urbana, trabalhadores rurais. A condição de alienação inicial dos emblemas ditos no filme indicaria a desarticulação da esquerda brasileira no período ulterior ao golpe; a gradativa transição deles em direção à militância política e armada reportaria o ideário de rearticulação da luta contra a ditadura, aparentemente cotejada na narrativa fílmica. Os crimes do Estado brasileiro naquele tempo (resguardadas as distâncias históricas e o contexto social) remetiam às execuções sumárias praticadas contra os beatos e cangaceiros; a resistência

dos insurretos sertanejos deveria (talvez) refletir na militância a possível articulação contra os militares.

Dito de outra forma: a transição do padre, do pistoleiro, do beato e do professor seria – também em hipótese –, indicação de uma atuação da sociedade brasileira contra o regime de exceção instalado no período. A narrativa, a partir do paradigma sertanejo, promove um discurso (de soslaio porque tudo era censura naquele tempo), a respeito da articulação do campo progressista alinhando (ou realinhado) à luta armada, à articulação social da Igreja – especialmente considerando a atuação das Comunidades Eclesiais de Base (CEBS) –, à atuação dos intelectuais e o engajamento do povo.

A apropriação do mito de São Jorge / Oxóssi e a representação de ambos a partir da figura do Negro Antão é, indubitavelmente, o mote mais notável para essa pretensão discursiva d'*O dragão da maldade*. A personagem aparece no início da narrativa paramentado das indumentárias e armas de Oxóssi, mas ela não se envolve na luta, não transige a ordem estabelecida, não desafia os poderosos opressores do povo. Contudo, será esse mesmo Negro Antão transmutado de Jorge Oxóssi o responsável pelo movimento crucial na luta dos minorizados contra os poderosos da terra – a execução do coronel Horácio na praça do pequeno vilarejo sertanejo, esse último aludindo ao regime militar ilegalmente instalado no poder central do Brasil.

A pesquisa, em suma, analisa *O dragão da maldade* e *Deus e o diabo* com base na apropriação da memória sertaneja, do espaço e dos símbolos do Beatismo e do Cangaço e na modulação desse arcabouço mnemônico e simbólico nas composições díspares, mas contínuas, de um Brasil popular. Em 1964, no decurso do alteração focada nas reformas do país, *Deus e o diabo* narra a HISTÓRIA de Canudos e reverbera a revolta sertaneja como baliza da atuação da esquerda na hipotética REVOLUÇÃO política do país; em 1969, com o arrefecimento do regime militar, da censura e da repressão, *O dragão da maldade* reflete os fatos do misticismo religioso e do banditismo de forma esmaecida e genérica em correlação com o MITO de São Jorge guerreiro como arremetimento da RESISTÊNCIA contra a ditadura militar. O Brasil é dito em perspectiva POPULAR, cuja lideranças – não obstante certo grau de modulação violenta e fanática –, conduz o povo (este altivo e ativo) para o questionamento da ordem vigente e para a luta contra a miséria e a opressão.

Não é o mesmo discurso de Brasil expresso em *Maranhão 66* e *Terra em transe*. Ambos os filmes vêm à público quando a ditadura derribou a perspectiva de reforma e revolução, e os enredos especulam os hipotéticos traidores do antigo projeto progressista para o país e a dinâmica daquele desenlace catastrófico quando se cogitava um futuro promissor da

nação. O MITO, agora, era o político carreirista e personalista; o método clientelista e o discurso demagógico dele constituíam a alienação das massas e a crise política. A imagem do Brasil POPULISTA denunciava a conjuntura lancinante e os supostos culpados pela hecatombe.

As narrativas expressam o estratagema dos políticos e a política clientelista como maiores e mais emblemáticos empasses nacionais. *Maranhão 66* traz uma abordagem empírica da atuação do agente demagógico e da alienação das massas, partindo da notícia da eleição de José Sarney para o cargo de governador do Maranhão e a condição simultaneamente alienada e miserável das massas; *Terra em transe* roteiriza a história do golpe militar de 1964, denunciando (a partir de enigmas) a demagogia da esquerda e o autoritarismo da direita no desenlace funesto da democracia brasileira naquela conjuntura.

A finalidade precípua de *Maranhão 66* era inventariar a posse de José Sarney, realizada em 31 de janeiro de 1966 na capital maranhense. O curta-metragem foi contratado pela equipe do político a Glauber Rocha – já então um nome consolidado no cinema brasileiro –, e deveria servir, a princípio, como publicidade em favor do novo governo. A obra, no entanto, não saiu como a encomenda, e o filme, no lugar do viés propagandista, enfatiza o populismo e a demagogia do governante, a pobreza e a alienação política do povo maranhense.

O estudo preconiza a dupla hipótese – a do Sarney como referência do político populista e a do povo do Maranhão como síntese da despolitização e da alienação da sociedade brasileira, sobretudo aquela mais suscetibilizada pela pobreza e pela miséria. A proposição de Sarney como síntese do político populista se consolida, principalmente, na decupagem do discurso da posse do governante, calcado na indicação demagógica de um novo Maranhão, num futuro incerto, sem referência aos meios e aos modos. O estudo da alienação popular se consubstancia na exposição do duplo estado do populacho, primeiramente na praça, no apoio convulsionado e acrítico a Sarney, depois afundado na condição de extrema pobreza na miserável periferia de São Luís. Esse prisma envolve o governante e o povo numa composição trágica de manipulação; o político como marionetista e o povo como marionete.

A análise da figura de Sarney como referência do político populista se estrutura em duas frentes. De imediato, a pesquisa reflete a trajetória do notório político, iniciada apenas uma década antes da vitória como governador do Maranhão; subsequente, o estudo observa o discurso de posse propalado na praça e a hipotética abordagem demagógica alinhada nele. No primeiro caso, da digressão biográfica, embora a história de Sarney não seja matéria do empreendimento fílmico, traça-se um compilado dos movimentos, dos pactos, das idas e vindas do político; no segundo caso, da análise do discurso da posse, busca-se os meandros e o valor lógico das projeções e das proposições do político.

O livro *Trajectoria política de José Sarney* (2019), da pesquisadora maranhense Drielle Bitencourt é o atracadouro teórico para estudo da figura do famoso mandatário, destacado na narrativa de *Maranhão 66*. A autora alude ao início da carreira do político no grupo de Victorino Freire, à vitória como deputado federal ainda na década de 1950, à transitividade política sempre objetiva e oportunista, à aliança com os militares, à campanha política em 1965.

A análise do discurso de posse do político recapitula a manipulação da massa como estratégia recorrente do governante. Sarney urdiu na praça, em plena luz do dia, aos quatro cantos, a falácia sobre a consciência popular e a liderança do político. A falácia da consciência popular performa a imagem do povo protagonista na tomada de poder e estabelece a vitória na eleição como uma suposta guinada na história daquele estado; o mito da liderança propaga o político como um líder predestinado e um vocacionado para o poder.

O contraponto histórico revela a eleição maranhense de 1965 como um jogo de cartas marcadas. A coalizão com os militares e o apoio das elites locais condicionou sobremaneira aquele escrutínio – Sarney seria vitorioso de um jeito ou de outro; não havia, portanto, consciência popular, e a liderança era, na verdade, imposição acertada nos gabinetes de Brasília e nos escritórios dos poderosos maranhenses; o discurso (parece) era um maquinismo na constituição do grande líder, do chefe revolucionário, do salvador da pátria.

A análise do povo do Maranhão como síntese da despolitização e da alienação da sociedade brasileira observa a indicação da massa em transe na praça e miserável na periferia de São Luís, duplamente exibido na *montagem paralela* adotada pela narrativa fílmica. O recorte, nesse caso, propaga a imagem emparelhada dos minorizados maranhenses, ora manipulados pela alocação gongórica na praça pública, ora indigentes na periferia miserável.

A pesquisa remonta esse retrato do povo miserável, alienado, acrítico e despolitizado (sob a manipulação ardilosa do maquiavélico mandatário) como a denúncia mais enfática elaborada por Glauber Rocha do populismo lancinante daquele Maranhão em transe. A condição era de extrema miséria, mas o populacho mais uma vez se colocou na rua, mais uma vez rumou para as urnas, guiado por invisíveis cabrestos, mais uma vez elegeu um predestinado salvador da pátria, mais uma vez acreditou no discurso lacônico de um futuro melhor.

Terra em transe tem no seu enredo múltiplas referências a fatos e protagonistas do golpe civil-militar imposto no Brasil em 1964. A narrativa alinha agentes e eventos, retomando o desenlace trágico. Dos protagonistas, há a referência aos políticos populistas, a indicação do povo amorfo e alienado e a alusão aos políticos reacionários. Dos fatos, a narrativa cita a governança marcada pela demagogia e pelo assistencialismo dos progressistas e a crise decorrente da insatisfação popular e do terrorismo político promovido pelos partidos de direita.

Obviamente, tudo está postado em intrincado jogo de enigma (por conta da forte censura imposta pelo regime militar naquela conjuntura), mas, mesmo enigmáticos, os lances emblemáticos e os agentes protagonistas da política brasileira de meados do século XX estão marcadamente reconstituídos e reencenam com assombroso realismo o teatro trágico daqueles tempos de demagogia e repressão.

A pesquisa segue a narrativa e recorta a progressão factual, que envolve as alianças da esquerda com a burguesia, a crise dos governos populistas, a falência das instituições e o golpe. O conluio da esquerda – sobretudo daquela ligada ao Partido Comunista do Brasil (PCB) –, com os políticos carreiristas do Partido Trabalhista do Brasil (PTB) e do Partido Social Democrático (PSD), a consolidação de Vargas e Kubitschek como ícones da política populista, as crises decorrentes do desemprego e da inflação nos governos do PTB e PSD, o terrorismo panfletário da direita reacionária, o colapso do regime democrático e as funestas eleição e posse de Castello Branco em abril de 1964 são atos marcantes do teatro encenado na reconstituição histórica propositada por Glauber Rocha.

A análise desses meandros de *Terra em transe* e da relação da narrativa fílmica com a história do golpe brasileiro é baseada no livro *Brasil: uma biografia* (2015), das historiadoras Lília Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling. O livro em questão – dentre demais aspectos da história nacional –, indica, de fato, aquele período como fortemente marcado pela tensão política. A obra atesta, ainda, as deletérias alianças políticas e as crises econômicas e sociais do período, o terrorismo praticado pela direita (com a recorrência constante à suposta ameaça comunista), o colapso institucional e, derradeiro, a queda de Jango e a imposição da ditadura.

Reportagens, artigos e fotogramas veiculados em jornais de circulação nacional daquele período também constituem uma fonte importante para esse recorte da pesquisa. *O globo*, *Correio da manhã* e *Avoz operária* são três dos periódicos mais pesquisados na consecução desse pareamento entre a narrativa fílmica e a história social lance a lance, perscrutando as referências de Glauber Rocha ao tumultuado fim da democracia brasileira em 31 de março de 1964.

Esse pareamento entre a narrativa fílmica e a história permite um esclarecimento chave para compreensão de *Terra em transe* e central na pesquisa proposta – a denúncia, no filme, do populismo como dado emblemático para o fracasso da revolução e da democracia nacionais. Essa denúncia, consubstanciada a partir do processo de revisão empreendido após o golpe de 1964, colige os fatos e imputa os políticos envolvidos no desenredo da política brasileira naquele tempo. O inquérito fílmico, obviamente, implica o golpismo da direita nacional, mas arrola, principalmente, aqueles líderes demagógicos supostamente traidores da massa. A

política de massa se insurge lesiva e avança como face mais visível de manipulação coletiva; O Brasil é populista na narrativa de *Terra em transe* e é esse discurso o centro da análise fílmica nessa tese.

A pesquisa, em suma, analisa *Maranhão 66* e *Terra em transe* com base na indicação dos dois filmes à história dos políticos e da política brasileira de meados do século passado na composição de um retrato/denúncia do país populista, enfatizado pelo processo de revisão decorrente do golpe militar de 1964. Em 1966, *Maranhão 66* propaga em perspectiva empírica a atuação do político populista e da população politicamente alienada do país. Em 1967, *Terra em transe* – pela via ficcional – reconstitui os fatos e agentes e apresenta o teatro das ações deflagradas no degradingolamento da democracia nacional e na imposição do regime de exceção. O país se insurge POPULISTA nos enredos pessimistas dos dois filmes, governado por MITOS manipuladores e tomado por uma massa amorfa e subjugada.

1.3 Plano sequência da pesquisa

A tese se estrutura em cinco capítulos: o primeiro, de nome “Arcabouços do popular e do desengano populista no pensamento de Glauber Rocha”, investiga o preâmbulo da abordagem popular e da crítica do populismo no discurso crítico de Glauber Rocha; o segundo, de título “Os intertextos no Brasil em movimento de Glauber Rocha”, alude a locação dos filmes analisados e a correlação entre os discursos consolidados sobre as regiões vislumbradas nas narrativas e a constituição da alocação glauberiana de Brasil; o terceiro capítulo, denominado “Canudos e o Brasil popular em Glauber Rocha”, analisa a confluência da história de Conselheiro, de Corisco, do misticismo religioso, do banditismo social, da resistência e do trauma da violência coaptados no discurso de Brasil popular aderido pelo diretor baiano no contexto pré-1964; o quarto capítulo, “O Brasil populista em *Maranhão 66* e *Terra em Transe*”, estuda a denúncia do populismo como peça emblemática na deflagração do golpe militar de 1964; o quinto capítulo, nominado “Canudos e o Brasil popular n’*O dragão da maldade*” investiga a retomada da história de Canudos, do Beatismo e do Cangaço como paradigma para atuação política do campo progressista brasileiro contra a ditadura militar.

A disposição dos capítulos dentro dessa sequência intenta o delineamento de uma visão total do discurso de nacionalidade de Glauber Rocha. Os capítulos primeiro e segundo, como um preâmbulo, buscam a reconstituição dos movimentos de Glauber Rocha no momento anterior à construção dos filmes; o primeiro capítulo, nesse diapasão, destaca a consolidação da ambivalência popular/populismo no pensamento glauberiano; o segundo capítulo reflete,

através da análise da locação fílmica e do simbolismo histórico das regiões apropriadas, o proeminente jogo de intertextualidade constituído nos filmes analisados com a história nacional, ora repercutindo as narrativas inerentes ao Sertão, ora ecoando a denúncia do populismo perpetrada no contexto pré-1964. Os capítulos terceiro, quarto e quinto analisam as narrativas fílmicas elencadas e buscam o alinhamento – em profundidade – desse dito discurso de nacionalidade glauberiano, tangenciado entre o elogio ao popular e a denúncia contra o populismo, com a detida localização dos referentes mnemônicos, históricos e sociológicos vicejados nos “brasis” em movimento do diretor baiano.

2 ARCABOUÇOS DO POPULAR E DO ENGANO POPULISTA NO PENSAMENTO DE GLAUBER ROCHA

O Nordeste permanece fonte inesgotável: árido, místico, violento, continua entre seca e chuva, trazendo na sua paisagem o testemunho trágico do passado e a grande marcha do futuro brasileiro.

Glauber Rocha

É o sertão dos santos e dos cangaceiros, dos que matam e rezam com a mesma crueza e a mesma humanidade.

José Lins do Rego

Giorgio Agamben, no livro *O que resta de Auschwitz* (2008), teoriza acerca da etimologia do termo “testemunha”, indicando a existência, no Latim, de duas nomenclaturas para referi-lo. O primeiro, *testis*, reporta aquele indivíduo que se coloca como terceiro entre dois sujeitos em litígio. O segundo, *superstes*, refere-se ao protagonista de evento do qual pode falar. *Testis*, em português, derivou para o substantivo referente ao indivíduo relegado à observação daquilo não vivido – aquele que media entre dois ou mais litigados. *Superstes*, ao seu turno, procedeu, na Língua de Camões, para “sobrevivente”, em referência ao contador da história diretamente vivenciada *in loco* e sem intermediários.

Em “Memórias de deus e do diabo” e “Na rota do cangaço”, Glauber Rocha se coloca como *testis* (aquele que se posiciona como terceiro em fatos protagonizados por outros indivíduos), e veicula a memória dos *superstes* – os homens e mulheres sobrevividos às grandes tragédias sertanejas. Nas “Memórias de deus e o diabo”, o autor baiano desafia: “se o senhor cruza os antigos caminhos do morro da Favela, se o senhor tem a coragem de enfrentar o sol do meio-dia no alto do Mário, se o senhor ousar atravessar o leito seco do Vaza-Barris à meia noite” (Rocha, 1965, p. 08). “Na rota do cangaço”, Rocha relata que “viu jagunços presos por

crimes de mortes, dos quais não se arrependiam. Nas estradas viu gente andando aos grupos, nos campos, vaqueiros, nas igrejas, as missas, nas feiras os pobres vendedores” (Rocha, 1960, p. 21). Testemunha e sobreviventes crescem nos textos em tela em completo jogo de simetria. O *téstitis*, Glauber Rocha, explora, perquire, anota; os *superstes* repetem com desvelo a memória adjudicada da fé e dos conflitos inerentes à região.

O rótulo de *téstitis* sutilmente anexado a Glauber Rocha nos textos referente ao Sertão tem grande relevância. O autor, ao se avultar como ouvinte daqueles fatos e observador daquelas paragens, recobra veracidade para a narrativa por ele engendrada. Não era um inventor de mundos e povos não vicejados; não descrevia sociedades e topografias apenas lidas nos alfarrábios de História e Antropologia. Esteve *in loco*, viu a paisagem transversalizada pelas marcas da estiagem e pelos símbolos da fé e da violência, ouviu a redarguida narrativa sertaneja do Batismo, do Cangaço e das guerras contra ambos os movimentos. Era, por isso tudo, uma testemunha.

Os *superstes* indicados nos textos de Glauber Rocha, de igual sorte, também aparecem sublevados. Aqueles homens e mulheres tangidos pela condição climática adversa e pela pesada exploração, de pele curtida pelo sol enfrentado na lida diária, de fé indômita, de empedernida coragem, eram códices de uma narrativa antiga, marcada de perspectiva e entusiasmo. Eles viram o Bom Jesus Conselheiro e o Capitão Corisco; estiveram nas fileiras do misticismo e do banditismo social; foram alvejados pelas bombas e rajadas de tiros do exército e das volantes; enterraram em covas rasas a miríade de mortos. Eram, por tudo isso, sobreviventes.

Matildes Santos (1998) afirma a análise de missivas como meio de compreensão não apenas do escriba como também da conjuntura a ele subjacente. O escritor de carta restabelece, na “escrita de si”, os meandros da política, os fatos históricos relevantes, os agentes mais destacados a partir de uma perspectiva particular desse processo – a do autor missivista. A carta é, por essa dimensão, a memória de um espaço e de um tempo formulada com base no juízo, no alinhamento ideológico e nas conclusões factuais do correspondente cujas missivas foram desenvolvidas e colocadas à disposição do público.

Cartas ao mundo é a memória de Glauber Rocha, registrando o tumultuado tempo brasileiro de 1960 a 1980. Tempo de revolução, de contrarrevolução, de leis trabalhistas e anticomunistas, de suicídio e deposição de presidente, de democracia e ditadura, de esperança e de medo. O autor baiano problematiza o país à sua volta à luz das convicções políticas a respeito do desenvolvimento econômico e social do país, da integração dos minorizados, da independência identitária e cultural da nação.

Dos capítulos brasileiros memorizados por Glauber Rocha em sua correspondência, um tem notável significação: aquele referente à queda da democracia brasileira e a imposição da ditadura militar em 31 de março de 1964. O autor, porque estivesse implicado no arenga pública concernente à revolução política premeditada para o país no decênio de 1960, soergue nas cartas uma memória dos fatos emblemáticos na consecução do golpe e seus desdobramentos políticos, sociais e culturais. Esse exercício memorialista torna Rocha ao mesmo um *téstitis*, porque o autor se coloca entre os polos antagônicos da política brasileira, e um *superstes*, tendo em vista a condição de militância (e, portanto, de sobrevivência) dele nos desenredados anos de 1950 e 1960.

Este capítulo da tese apropria-se dos textos “No roteiro do cangaço” e “Memórias de deus e do diabo” e das missivas glauberianas publicadas em *Cartas ao mundo* para estabelecer e analisar o arcabouço do elogio ao popular e da denúncia do populismo no pensamento e na filmografia do notório cineasta baiano. No primeiro caso, em relação às produções textuais, analisa-se como Glauber Rocha retomou e avançou a narrativa do território palmilhado por Antônio Conselheiro, Corisco e Lampião seguindo a memória coletiva popular dos sertanejos de Canudos acerca do Beatismo e do Cangaço; no segundo caso, das missivas coligidas em *Cartas ao mundo*, estuda-se a reflexão empreendida pelo diretor no momento imediatamente posterior ao golpe civil-militar de 1964 a respeito do populismo na política nacional.

A memória coletiva dos sertanejos de Canudos aludida nesta tese é aquele material mnemônico

que tece e retece, continuamente, aquilo que o tempo cancela e que, com a sua incansável obra de mistificação, redefinição e reinvenção, refunda e requalifica continuamente um passado que, de outra forma, correria o risco de morrer definitivamente ou de permanecer irremediavelmente desconhecido (Halbwachs, 1992. p.12).

Essa memória dos sobreviventes das guerras do Beatismo e do Cangaço inventariada por Glauber Rocha “No roteiro do cangaço” e “Memórias de deus e do diabo” tem a exata função de redefinição, reinvenção, refundação e requalificação do passado sertanejo, sua articulação social no Beatismo e no Cangaço, a resistência, a guerra e a morte. A análise de ambos os textos – nos termos alinhavados aqui –, reconstitui a ossatura precípua do discurso glauberiano de Brasil popular embasado – como tudo leva a crê – na narrativa histórica e mnemônica do Sertão de Canudos.

A respeito da dita memória individual, ainda segundo Halbwachs

cada memória individual é um ponto de vista sobre a memória coletiva, mas nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem (Halbwachs, 1992. p. 47).

As memórias de *Cartas ao mundo* (individuais, mas em consonância com uma perspectiva coletiva) têm como esteio o estabelecimento de um retrato do Brasil decalcado com base na vivência direta do autor no delineamento das mazelas nacionais. Essas cartas, como memória, também redefinem, reinventam, refundam e requalificam continuamente aquele passado brasileiro encaixotado no meado do século passado, retomado e avançado por Glauber Rocha entre 1966 e 1967. A análise das missivas – dentro do recorte desenhado –, restabelece o fio da meada do discurso glauberiano de Brasil populista, constituído no calor da hora, quando as tropas avançavam contra as bases da democracia e os Atos Institucionais estabeleciam a censura e a perseguição no país.

A análise de “Memórias de deus e o diabo” e de “Na rota do cangaço” indica a apropriação e a recapitulação da memória coletiva do Sertão em Glauber Rocha. No primeiro caso, da apropriação, destaca-se os meandros da pesquisa do autor no Sertão – os sobreviventes ouvidos, os espaços e fatos destacados; no segundo caso, da projeção, verifica-se a assonância/dissonância do ajuizamento do autor baiano com o discurso naturalista (formulado por Euclides da Cunha) e o *regionalista* – este último ligado ao ideário nacional-popular. O estudo de *Cartas ao mundo* (dentro do índice temático do golpe militar, do autoritarismo e do populismo) reconstitui a construção e a veiculação (em secreto) da memória individual do autor concernente àqueles desdobramentos da política brasileira.

A se confirmar essas hipóteses, tanto os textos “Memórias de deus o diabo” e “Na rota do Cangaço” quanto as missivas de *Cartas ao mundo* estabeleceriam um arcabouço do elogio ao Brasil popular e a denúncia do Brasil populista propositados na filmografia de Glauber Rocha produzida entre 1964 e 1969. Os textos decorridos da incursão pelo Sertão em 1960 prenunciam o discurso de Brasil popular preconizado posteriormente em *Deus e o diabo* e n’*O dragão da maldade*; a produção missivista pressagia o discurso de Brasil populista delineado em *Maranhão 66* e *Terra em transe*.

2.1 Glauber Rocha no roteiro do cangaço e do beatismo no sertão de Canudos

Marx projetou a luta de classe e vivemos hoje em função do sonho socialista liberador [...] A revolução, para mim, significa vida, e a plenitude da existência é a

liberação mental: está, para os homens mais sensíveis, se expressa pela fantasia.

Glauber Rocha

A edição do dia 21 de fevereiro de 1960 do jornal *Diário de Notícias* traz, em página inteira, reportagem de Glauber Rocha intitulada “No roteiro do cangaço repórter DN descobre Corisco”, resultado da pesquisa glauberiana pelo Sertão da Bahia no início do ano de 1960. O texto enfatiza a figura do líder religioso Pedro Batista, dos beatos de Santa Brígida e da narrativa de José Rufino, chefe militar de uma das mais emblemáticas tropas volantes, encarregadas de caçar os cangaceiros nos sertões do Brasil, acerca do assassinato de Corisco, ocorrido 20 anos antes, em maio de 1940. A fé de cunho popular, o ícone emblemático do líder religioso, o cangaceiro violento e o jagunço tenaz e implacável aparecem como marcas incisivas da região, insígnias indelévels de uma especialidade marcada pela fé do Beatismo religioso e pela violência do Cangaço.

Também resultado dessa incursão de Glauber Rocha é o texto “Memórias de deus e do Diabo nas terras de Monte Santo e Cocorobó”,¹⁴ publicado em 1965 no livro *Deus e o Diabo na terra do sol*.¹⁵ O texto reconstitui a passagem de Antônio Conselheiro pelo interior baiano, a história da fundação da comunidade messiânica de Canudos, construída pelo beato cearense e seus seguidores, e a narrativa da guerra empreendida pelo Estado brasileiro em 1897 para destruir o vilarejo sacro, debelar e assassinar os beatos. “Memórias de deus e o do diabo” incide, portanto, no o Beatismo antigo do final do século XIX, a influência decisiva do peregrino cearense junto ao povo mais pobre daquela região e o trauma da violência da guerra fratricida, cuja memória persistia como ferida ainda aberta.

“No roteiro do cangaço” e em “Memórias de deus e do diabo”, como um todo discursivo, narra a região de Canudos retomando a visibilidade histórica da espacialidade sertaneja e da memória do povo da região. Os textos trazem as imagens da seca atroz e da miséria endêmica e a memória do Beatismo e do Cangaço, simultaneamente emblemados como movimentos fanáticos e de resistência dos pobres contra a opressão. Trata-se de uma abordagem cujo centro está na ênfase à terra seca e à pobreza dela decorrente e à resistência possível por meio da fé e da violência.

¹⁴ Doravante o texto será referido apenas como *Memórias de deus e do diabo*.

¹⁵ O livro traz, além do texto referido, o roteiro de *Deus e o diabo*, textos de demais realizadores do filme relativo ao processo de produção e a transcrição de um simpósio organizado pela Federação de Clubes de Cinema do Brasil e pela União Metropolitana de Estudantes. Pelo enfoque exclusivo no filme, Glauber Rocha e os editores optam por tornar o livro homônimo do filme *Deus e o diabo na terra do sol*.

Homem e terra, meio e sociedade se locupletam na mais profunda condição de miséria e de revolta – um fotograma absoluto da vulnerabilidade social e da barbárie, historicamente projetadas nas narrativas a respeito do Sertão do Nordeste, e da luta protagonizada pelo povo por meio do misticismo religioso e do banditismo social.

Glauber Rocha informa esse Sertão de

[...] cidades primitivas, ainda de eras passadas na colonização: em tudo o mesmo clima de poeira, sol a pino. Na cadeia viu jagunços presos por crimes de mortes, dos quais não se arrependiam. Nas estradas viu gente andando aos grupos, nos campos, vaqueiros, nas igrejas, as missas, nas feiras os pobres vendedores. Mas viu, sobretudo, tristeza nos olhos dos nordestinos (1960, p. 21).

O Sertão como território de aridez e, conseqüentemente, de miséria é um discurso consolidado após a seca ocorrida entre 1877 e 1879. De acordo com Durval Muniz Albuquerque Júnior (1995), embora “a seca do Norte” fosse fato conhecido desde o período colonial, foi desse interregno a consolidação de uma abordagem mais enfática da estiagem no Sertão do Nordeste, sobretudo articulada por políticos, pela imprensa e pela literatura. O debate político¹⁶, a notícia da falta de chuvas e das grandes levas de imigrantes para as capitais do Nordeste e Sudeste e a abordagem literária relativa “a civilização do couro” (performada por jagunços, vaqueiros e coronéis) pautaram a seca como “problema mais vasto, com implicações econômicas, políticas e sociais, agravando uma estrutura socioeconômica de exploração e desigualdades profundas” (Albuquerque, 1995, p. 111).

Euclides da Cunha – o primeiro grande cronista do Sertão –, em *Os sertões* (2008), consolidou o discurso da seca do Norte com sua abordagem determinista em relação ao homem e ao meio daquela região. O livro do autor fluminense – na maioria das vezes lido como uma denúncia do genocídio perpetrado pelo Estado brasileiro no decurso da Guerra de Canudos (1896-1897) –, alude incisivamente à estiagem cíclica e à calamidade social dela decorrente, principalmente o colapso da agricultura de subsistência, à mortandade do gado e à migração inevitável do povo mais pobre para os litorais do Brasil. A secura do meio, para Euclides da Cunha, avançava contra o homem, atacando-o brutalmente nos longos períodos de estiagem e talhando nele as condições essenciais para a lida e a sobrevivência na espacialidade sufocante.

Nesse sentido,

¹⁶ Conforme Durval Muniz (1995), a construção do “discurso da seca” no âmbito da política brasileira decorreu da atuação de membros da elite do Norte na imprensa e no parlamento nacional porque a crise gerada com estiagem de 1877-1879 impactou decisivamente no poderio econômico dos fazendeiros da região vez que, comutada à falta d’água, esteve a crise econômica gerada pelo declínio do preço internacional do açúcar e a aprovação de lei contra a escravidão.

A seca é inevitável. Então se transfigura. Não é mais o indolente incorrigível ou o impulsivo violento, vivendo às disparadas pelos arrastadores. Transcende à sua situação rudimentar. Resignado e tenaz, com a placabilidade superior dos fortes, encara de fito a fatalidade incoercível; e reage. O heroísmo tem nos sertões, para todo o sempre perdidas, tragédias espantosas. Não há revivê-las ou episodiá-las. Surgem de uma luta que ninguém descreve – a insurreição da terra contra o homem (Cunha, 2008, p. 112).

Euclides da Cunha propaga a seca como fenômeno cíclico e comunica a miséria dela decorrente como dado atávico da região. O famoso cronista não cogita a responsabilidade do governo brasileiro e da exploração dos mais pobres como causa da calamidade, também não conjectura a deletéria colonização portuguesa naquele território, sem investimento significativo para integrar e impulsionar a economia dos interiores do Nordeste abaixo da zona litorânea. Igualmente, não refere os imensos latifúndios constituídos desde o século XVII com o estabelecimento das capitânicas hereditárias e a cessão de imensos feudos para uns poucos membros da elite colonizadora. Tudo era seca e pobreza porque sempre fora daquela maneira e tudo prosseguiria (talvez) da mesma forma indefinidamente, ciclo após ciclo, ano após ano, decênio após decênio.

A visão de Euclides da Cunha

[...] é limitada pela sua capacidade de geógrafo. Vê na terra apenas o seu aspecto geográfico, diluindo-se em frases ondulantes, cheias de um cientificismo de naturalista unilateral. Perquire mais o lado da geografia física, desprezando aquilo que é determinante: as relações de propriedade. O problema da terra, nas relações entre os homens (a questão agrária, para usarmos o termo adequado), não se manifesta em primeiro plano. Mesmo quando estuda a terra ligada aos fatos sociais, apresenta, muitas vezes, o problema da maior ou menor fertilidade do solo, as secas, a maior ou menor quantidade de humos no terreno, como fatores determinantes de forma absoluta, do nível da vida das populações que habitavam essas zonas. Via esses fatores como os que estabeleciam a maior ou menor prosperidade ou atrasado das sociedades (Moura, 1964, p. 127)

A narrativa sertaneja de Euclides da Cunha é deletéria, pois afirma o discurso propositado em meados do século XIX da região como terra ignota e pobre porque era seca, apenas. A alienação histórica, econômica e social d'*Os sertões* (a despeito da ligação do seu autor com o cientificismo aportado no Brasil e já superado na Europa na segunda metade do século XIX e ressaltada a importância da obra para o enfoque das mazelas brasileiras) veicula estereótipos, ignora fatos, anistia responsabilidades e aprofunda os *clichês* regionais. Se o Sertão era de todo desconhecido, como afirmou categoricamente o autor fluminense (Cunha,

2008), depois da proposição completamente enviesada do livro vingador,¹⁷ ficou notório pelo estereótipo da incivilidade, do anacronismo, do clima desértico, da improdutividade da terra, da miséria endêmica – tudo oriundo da inabilidade atávica do sertanejo mais pobre, do agricultor retrógrado, do jagunço violento, do vaqueiro tabaréu.

O aparecimento d’*Os sertões*, como afirma Debs, marca

uma ruptura categórica com a corrente regionalista anterior e inscreve definitivamente esta entidade geográfica [o Sertão] e antropológica particular do Nordeste do Brasil no domínio literário nacional. [...] ele se afunda, com efeito, em um determinismo estrito que lhe permitirá explicar as características da cultura sertaneja (Debs, 2010, p. 53).

Mais contextualizada social, econômica e historicamente é a representação sertaneja elaborada pelo *romance regionalista de 1930*.¹⁸ Autores como José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, Graciliano Ramos e José Lins do Rego, segundo Massaud Moisés, enveredaram pela indicação “dos problemas sociais, destacadamente os provocados pela seca” (2012, p. 515) e narraram, em clave realista, a estiagem cíclica e o homem assolado por ela. O roteiro regionalista quase sempre repete a secura esvaindo água e ração de homens e bichos, a migração sem provisão, sem rumo, por veredas incertas, quando muitos morrerão ou serão deixados para morrer e apenas alguns chegarão nas capitais do litoral brasileiro. Contudo, essa visão vem pareada de todo um contexto recortado pela apropriação histórica da terra, pela exploração acintosa dos caudilhos, dos desmandos dos coronéis – dados paralelos dos malefícios decorrentes dos esgarçamentos provocados pelo clima.

O romance regionalista mimetiza as mazelas sociais sertanejas à luz do materialismo histórico, fundado pelo marxismo, e tem como fim a exposição da opressão do pobre pelo rico e a decorrência dela amplificada pelas quadras de estiagem. A luta do sertanejo, por isso, será contra a falta de chuva, a morte no campo e no curral e contra os homens poderosos da terra, sua ganância e maldade desmedida. Toda calamidade climática retratada nos romances do período, não por outra razão, estará alinhada ou sobreposta por uma ação repressora de um coronel, de um soldado ou de um jagunço; um que se aproveita da seca para comprar por preço

¹⁷ A expressão é proposta por Walnice Nogueira Galvão (2009) em referência à denúncia d’*Os sertões* acerca dos crimes de guerra praticados pelo exército brasileiro no conflito de Canudos, no Sertão da Bahia, para debelar e matar os seguidores de Conselheiro e destruir o arraial de Belo Monte.

¹⁸ O termo refere o regionalismo propositado no contexto da década de 1930, de abordagem mais social e política, sobretudo porque relaciona a pobreza no Sertão do Nordeste brasileiro à exploração e à expropriação do pobre pelo rico.

injusto bichos e terras ou, caso pior, simplesmente se apropria de tudo sem nada pagar¹⁹, outro que rouba nas contas, e ainda um derradeiro que prende sem crime, apenas para impor a autoridade frente ao minorizado.²⁰

O discurso regionalista – embora perca o fôlego após o decênio de 1930 –, continuou presente num conjunto de narrativas durante as décadas de 1940 e 1950. *Os retirantes* (1944), de Cândido Portinari, e *Morte e vida Severina* (2009), de João Cabral de Melo Neto (obra amplamente difundida em adaptações para o teatro, para o cinema e para a televisão), são exemplos do continuísmo da narrativa do Sertão do Brasil sob o prisma da constatação da seca e da injustiça social. Ambas as obras têm como núcleo narrativo – como fora no *regionalismo de 1930* –, a eclosão da estiagem e a exploração do patrão como causa e a fome e migração forçada como consequências. *Os retirantes* enfoca os sertanejos “secos, enrugados, esqueléticos, que a pele mal cobre” (Albuquerque, 2007, p. 278) no decurso da migração temerária e fatal; *Morte e vida Severina* segue o retirante Severino, “um homem do agreste que vai em demanda do litoral [Recife] e topa em cada parada com a morte, presença anônima e coletiva (Bosi, 1994, p. 471).

O romance regionalista e o desdobramento dele ainda nas décadas de 1940 e 1950 propaga a

[...] superação do otimismo patriótico e a adoção de um tipo de pessimismo diferente do que ocorria na ficção naturalista. Enquanto este focalizava o homem pobre como elemento refratário ao progresso, eles desvendam a situação na sua complexidade, voltando-se contra as classes dominantes e vendo na degradação do homem uma consequência da espoliação econômica, não do seu destino individual (Cândido, 1989, p. 151).

Esse pessimismo (conforme teorizado por Cândido), é consciente e busca inventariar o capitalismo capenga implementado no país e o fracasso da modernização nacional a partir do grotesco e do traumático verificados nos grotões do Sertão. Os romances destacam a perversão das relações de trabalho e de poder, sempre deletérias para os mais pobres, e alcança – propositadamente –, o povo e a região alijados da civilização brasileira e excluídos do desenvolvimento nacional.

¹⁹ Patativa do Assaré, no cordel *A triste partida* (1984), ilustra a afirmativa nos versos “pois aparece feliz fazendeiro e com pouco dinheiro lhe compra o que tem” (1984, p. 118).

²⁰ Fabiano, de *Vidas secas* (2008), sintetiza bem essa perspectiva. O personagem de Graciliano Ramos é roubado nas contas realizadas pelo patrão, preso e torturado arbitrariamente pelo soldado Amarelo, numa representação direta das injustas relações de trabalho e poder no Sertão brasileiro.

O quadro do Sertão grotesco deveria chocar pelo horror, desestabilizar as estruturas políticas e econômicas que constituíam a base daquele cenário social funesto e promover repulsa, inconformidade e indignação. A imagem – pesadamente hostil –, buscava denunciar o presente para configurar um futuro melhor. O Sertão da fome, da miséria e da expropriação dos minorizados conformava uma ação ideológica (consoante ao socialismo aderido por muitos escritores do período) e o ideário da revolução política nacional, da reforma das estruturas do Estado e do ajustamento das relações de trabalho, da democratização do acesso aos bens de consumo e dos meios de produção.

Essa visibilidade preconizada pela *regionalismo de 1930* concorreu para a consolidação na produção literária do ideário nacional-popular. Essa perspectiva discursiva alinhou entre as décadas de 1930 e 1960 um discurso de nacionalidade baseado na constituição de um mito de POVO e NAÇÃO, quer fosse a massa um conglomerado economicamente aliado, quer fosse a nação uma coletividade armengada, conforme inclusive os romances projetavam nos enredos baseados no Sertão brasileiro.

Nação e povo são, no ideário nacional-popular coligido no âmbito do regionalismo,

mitos, ideias, símbolos, lembranças construídas em vários níveis e em vários contextos com a finalidade de fornecer ao povo e à nação uma auto-imagem na qual possam reconhecer-se e identificar-se e, graças ao auto-reconhecimento e à identificação, agir nacional e popularmente. Há uma busca permanente de *centro ordenador imaginário*, portador da identidade para uma sociedade sem identidade (CHAUI, 1983, p. 96)

O retrato realista do Sertão propagado no *regionalismo* carregou, portanto, o ideário da nação a partir do horrendo e do grotesco, da desigualdade e da fome. O Sertão desértico, de produção econômica e estrutura social quase totalmente imutáveis, no caso, é o Brasil vilipendiado, degradado, estropiado, marcado pela desigualdade, transversalizado pela exploração, entrecortado pelo arcaísmo. Era uma dupla inversão de perspectiva. De um lado, a perspectiva nacional-popular solapava a constituição discursiva litoral-interior consolidada desde o período colonial (quanto mais litorâneo mais nacional) e propôs a visagem nacional construída de dentro para fora, do interior para o cidadão. De outro lado, o movimento destacou o subdesenvolvimento econômico do Nordeste como marca primordial do capitalismo nacional em detrimento da industrialização capenga do Sul e do Sudeste.

O ideário nacional-popular tem nos *Cadernos do povo brasileiro* (editado por Ênio da Silveira – notável militante do PCB) a sua frente acadêmica mais bem-acabada. A coleção, publicada entre 1962 e 1964, decorreu de uma parceria entre a editora Civilização Brasileira, o

ISEB e o Centro Popular de Cultura da UNE, contou com 24 edições e publicou dossiês cujo tema eram (dentre mais) “Quem é o povo no Brasil”, “O que é a reforma agrária”, “Por que existem analfabetos no Brasil”, “Que é a revolução brasileira”. Os *Cadernos* contaram com a colaboração incisiva de importantes quadros da intelectualidade nacional do período como Nelson Werneck Sodré, Nestor de Holanda e Francisco Julião, a maioria (se não todos), ligados ao PCB e à esquerda nacional daquele período.

Síntese importante da linha editorial adotada pelos *Cadernos* do ISEB em consonância com o discurso nacional-popular é o conceito de nacionalismo propositado por Barbosa Lima Sobrinho na 3ª edição do periódico:

O nacionalismo integral inclui o elemento espiritual. Valoriza as manifestações o povo e as tradições, que lhe foram marcando o destino, através do tempo. Já o nacionalismo de fundo econômico se vale das contradições de interesses, aceitando, ou não, as tendências espirituais, que podem servir para dar maior ênfase às reivindicações materiais (LIMA, 1995, p. 07).

O conceito alinhado pelo colaborador dos *Cadernos* isebianos permite não apenas antever o nacionalismo fundante da perspectiva *regionalista* de Sertão como também o continuísmo do discurso nacional-popular na década de 1960. O mote do povo e da miséria social continuava a carreira sólida na constituição do mito de nação e estabelecia – em linhas gerais –, os vieses de construção do ideário de nação na ficção e na Sociologia

Glauber Rocha – simultaneamente artista e intelectual –, parte desse Sertão mote do discurso nacional-popular na construção de “Memórias de deus e do diabo” e de “No roteiro do cangaço”. Os textos recortam o território plasmado no tempo, imutável, invariável; com o mesmo povo pobre oprimido, a mesma elite opressora e o mesmo ciclo invariável de seca e estiagem. É de fato a mesma representação regional orientada pela busca de uma síntese da nacionalidade com base no povo, suas tradições e sua marcante miséria.

A região, segundo Glauber Rocha, continuava

[...] fonte inesgotável: árido, místico, violento, continua entre seca e chuva, trazendo na sua paisagem o testemunho trágico do passado e a grande marcha do futuro brasileiro [...] a paisagem permanece a mesma e as circunstâncias sociais são idênticas àquelas do passado (Rocha, 1960, p. 06-07).

O discurso de Glauber Rocha, afastado mais de meio século d’*Os sertões* de Euclides da Cunha e quase três décadas do romance regionalista de 1930, parece se bifurcar em duas perspectivas. De um lado, há a seca, a aridez e a tragédia da fome, inseridas num quadro geral da miséria crônica, insistente na região; do outro lado, situam-se a resistência emblemada no

misticismo religioso e no Cangaço e o testemunho trágico das guerras de Canudos e do banditismo social, protagonizadas no interior da Bahia em fins do século XIX e começo do século XX, respectivamente. A estiagem persistia, e o coronel era ainda o mesmo inexorável explorador, mas, em Glauber Rocha, o sertanejo – com esmerado destaque –, resistia tangendo a cruz e o rifle e enfrentando o fogo disparado pelo exército.

Da seca, da aridez e da tragédia da fome, Glauber Rocha produz um quadro alusivo à miséria sempre constante na região. O autor repete as antigas crônicas e afirma a estiagem e o caos social dela decorrentes como marca mais emblemática daquele território. A terra – sentença –, infligia o clima inóspito e suscetibilizava os sertanejos à condição mais espúria e desumana nos tempos mais extremos, num ciclo interminável de tragédia, repetido desde tempos imemoriais, sem que qualquer intervenção interna ou externa para atenuá-lo ou interrompê-lo.

“A paisagem permanece a mesma” é o argumento da imutabilidade dos dados da geografia transversalizada pelo colapso climático e social. É como se o tempo – terrível algoz invisível –, aprisionasse a região na clausura do mais terrível pretérito, no mais degradante anacronismo. O Sertão não apenas fora como também continuava seco; o sertanejo não apenas era como também permanecia vítima do ciclo caótico. A história se repetia e aquela espacialidade – como se entrincheirada na condição de atraso extremo dos tempos antigos –, continuava polígamo da seca e emblema mais expressivo da miséria brasileira, palmilhada, ainda naqueles meados de século XX, por “um povo amargo, de pele curtida, que vive alimentado pela fé” (Rocha, 1960, p. 21), cujas mulheres e meninos ciscam como cobras e galinhas as migalhas dos motoristas de caminhão (Rocha, 1965, p. 8).

Esse dado da exposição de Glauber Rocha lastreado na perspectiva euclidiana. O autor baiano repete o axioma naturalista de causa e efeito e imputa relação direta entre a intempérie climática e a condição social decaída dos mazeados. A seca mortificava a terra, derrubava a animália, arruinava a plantação e propagava a indigência da miséria, da fome e do vitupério da exploração nos grandes latifúndios, da migração desesperada para paragens e destinos incertos.

“O misticismo, a violência e o testemunho trágico do passado” da fé e do banditismo social são as referências à prática endêmica do Beatismo e do Cangaço no Sertão de Canudos. Os dois movimentos aparecem como documentos da revolta e da resistência sertaneja ante a miséria propagada pela seca e amplificada pela exploração do pobre pelo rico. A conjuntura inevitavelmente debandava o indivíduo para a militância do Beatismo de base católica-

popular²¹ ou para a violência, sobretudo, aquela ligada ao cangaceirismo, quando não para ambos, com a imposição simultaneamente da cruz e do rifle.²²

A memória popular coletiva é o epicentro da narrativa glauberiana do Beatismo e do Cangaço nos textos decorridos da expedição de 1960. A nítida apropriação da narrativa dos vencidos serve à consecução de pormenorizado inventário sobre a passagem de Antônio Conselheiro por aquele Sertão, a fundação da comunidade de Canudos e a guerra patrocinada pelo Estado brasileiro para destruí-lo em 1897, o reinado do Cangaço e dos cangaceiros entre 1920 e 1930 e a perseguição das volantes para prendê-los e matá-los. Trata-se de um movimento em direção à história da fé e da violência e do trauma decorrente, alinhavada à investigação da permanente influência de ambos os movimentos naquela espacialidade.

O vulto do Beato cearense (e do Beatismo) continuava emblemático naqueles meados de século XX, como se

Continuasse sua peregrinação, seguido de fiéis; ali estão as antigas armas enferrujadas que um colecionador guarda com carinho e não vende, nem empresta, muito mal permite que se olhe, sem tocar, porém. Deste Bendegó [...] o senhor penetra nos primeiros verdes menos infernais, que Euclides descreve em *Os sertões*, em seu deslumbramento caudaloso. [...] É o começo do Cocorobó, vermelho único sem vegetação, ondulante, cenário da grande guerra de Canudos (Rocha, 1965, p. 08-09).

José Calasans (1997) reconstituiu a peregrinação do beato cearense Antônio Conselheiro pelos sertões de Bahia e Sergipe nas décadas de 1870 e 1880, até sua fixação numa antiga fazenda de gado denominada Canudos, no interior baiano, em 1893. No período supracitado, cresceu o séquito do peregrino (predominantemente formado por trabalhadores rurais, indígenas e negros escravizados por décadas ou durante a vida inteira) na mesma proporção que a determinação das elites locais, da Igreja e do Estado brasileiro para acabar com sua imensa influência entre os sertanejos mais pobres. A guerra sobreveio entre 1896 e 1897, com a destruição de Canudos e o assassinato de Conselheiro e dos sertanejos dele signatários, durante sangrento combate até hoje considerado um dos mais traumáticos da história brasileira.

²¹ Segundo Sérgio Buarque de Holanda, em *Raízes do Brasil* (2014), a ausência de padres e igrejas no interior do Brasil fez o povo desenvolver uma forma particular de catolicismo, “no qual todos querem estar em intimidade ligados com as sagradas escrituras e o próprio Deus é um amigo familiar, doméstico e próximo – o oposto do Deus “palaciano”, a quem o cavaleiro, de joelhos, vai prestar sua homenagem, como o seu feudal” (Holanda, 2014, p. 110). Decorrente disso é a construção de capelas particulares nas grandes fazendas e de oratórios na casa dos colonos mais pobres e, ainda, a reinterpretação de rituais e dogmas e a consagração de homens litigados com a hierarquia católica oficial, como é o caso de Antônio Conselheiro e padre Cícero. A esse movimento, em muito intrínseco à formação do Brasil, denomina-se catolicismo popular.

²² No manifesto *Estética da fome* (2004), publicado em 1965, Glauber Rocha defende a legitimidade da resistência do oprimido por meio da violência.

A guerra (no melhor sentido da expressão popular “quem bate nunca lembra, quem apanha jamais esquece”) esmaeceu na memória dos agressores e recrudescer na perspectiva dos agredidos. As elites locais, os latifundiários, o clero da Igreja Católica, o Exército, o governo central sediado no Rio de Janeiro – a parte agressora do conflito fratricida –, informavam o conflito como fato distante e vago. Entre os sertanejos, porém, ele era marca permanentemente profunda. Estavam ainda intocados o campo de guerra, as trincheiras, as balas, as armas e as covas rasas no campo do Cocorobó; restavam ainda muitos sobreviventes ou descendentes diretos deles, todos de posse da memória da mortandade perversamente imposta e da narrativa com a versão dos vencidos.

Glauber Rocha registrou essa memória e aludiu ao vulto histórico de Conselheiro e dos antigos fundadores de Canudos. A alegoria dos beatos continuamente revividos, propositada pelo autor nas “Memórias de deus e do diabo” realinha a fé indômita dos sertanejos daquele tempo e a propagação dela entre os sobreviventes da guerra e os descendentes do povo conselheirista. A conjectura discursiva atesta a permanência da influência de Antônio Conselheiro – tido naquelas paragens como um santo, portanto, permanentemente presente –, e a (sobre) vivência da revolta e da resistência cofundadoras de Canudos.

Maria Mambebe, conselheirista sobrevivente do massacre, rememora, em depoimento a Glauber Rocha, a passagem do icônico peregrino:

Ele vinha nos caminhos, com seu camisolão azulado, a barba grande e um chapéu de palha com as fitas e os bentinhos e junto em primeiro vinha os jagunços e depois vinha nós, pra quem ele falava de costas, sem nunca olhar de frente. Eu lavei os pés dele, eu levei a bacia pra ele e ele falava como Santo Antônio, com voz baixinha e nunca recomendava a guerra (Rocha, 1965, p. 09).

A depoente, pela memória, remonta a vivência em Canudos, marcada pela prática religiosa e pelo culto à figura de Conselheiro e protegida pela linha de jagunços posicionada para defender o arraial do ataque inimigo. A conselheirista, *in medias res*, noticia o rito religioso estabelecido e conduzido com mão de ferro pelo Beato cearense como atestado do zelo do peregrino com o ditame sagrado. No final – dado mais importante no constructo da informação pretendida por Glauber Rocha –, a impressão da sertaneja relativa à santidade do beato a partir da comparação e equiparação entre Conselheiro e Santo Antônio.

Conselheiro, de acordo com Mambembe,

[...] apenas riscou um cajado na estrada, riscou e disse: se as tropas passarem daqui, que a gente se defenda. Foi só isso, mas Febrônio de Brito veio com as tropas e passou por cima do risco dele. [...] Num foi ele que provocou a guerra, num foi ele que trouxe

a guerra, ele queria fazer o leite correr nos rios e partir o cuscuz nas paredes do monte (Rocha, 1965, p. 09).

A narrativa transcrita destaca a percepção pacifista angariada por Antônio Conselheiro junto aos seus seguidores. Maria Mambembe avulta o beato cearense como líder social de um povo – o povo sertanejo – e sua determinação para delimitar e defender as fronteiras de Canudos. A peregrinação do Beato durante mais de duas décadas, a aglomeração do séquito numeroso, a fundação impressionante de Canudos e a instituição dos limites do vilarejo místico serviam exclusivamente para o bem coletivo dos conselheiristas.

A alegoria dos rios de leite e dos montes de cuscuz destaca a dimensão social da atuação de Conselheiro e do arraial de Canudos. Conselheiro e os seguidores militavam, para além da religiosidade expressamente marcada na prática do Beatismo, por uma demanda básica, mas historicamente negada aos mazeados sertanejos: a comida. A sertaneja, no exercício de restituição da imagem histórica do famoso cearense, refere-se a memória, talvez simples, mas fundamental para a compreensão do movimento canudense – o restabelecimento da dignidade do povo pobre e miserável do Sertão.

Se Conselheiro impressionava pelo vulto constituído no decurso de sua peregrinação e pela influência permanente mesmo depois de decorridos mais de 50 anos de sua morte, caso também emblemático era o do líder messiânico Pedro Batista na comunidade de Santa Brígida, localizada no mesmo sertão de Canudos. Rocha encontrou o novo Beato e a nova comunidade sagrada em 1960, quando empreendia sua pesquisa pela região. O tempo passava e permanecia a resignação do lugar em erigir divisas do sagrado e líderes representantes de Deus na terra.

De Santa Brígida, Rocha cita a “serra verde crescendo para o céu, cruzeiros em fila, cidade plana, igreja ao centro, cruz de madeira contra o céu, oratório, o ar de santidade encobre os homens misturado ao calor” (Rocha, 1960, p. 21). O lugarejo seria mais um entre tantos povoados sertanejos construídos por vaqueiros desbravadores, não fosse a intervenção de Pedro Batista – aparecido na região no ano de 1942, de passado obscuro e proveniente de destino incerto (Gonzales, 2004). Esse beato, apoiado por autoridades políticas, policiais e eclesiásticas da região, tornou-se influente conselheiro daquele povo e – como mais de uma vez acontecera no nordeste brasileiro –, transmutou-se líder máximo naquelas paragens.

O lugarejo, tutelado por Pedro Batista, cresceu significativamente até 1962, quando foi declarado município desmembrado do território de Itapicuru (BA)²³ e se fez divisa do sagrado e do misticismo religioso entre penitentes de perto e de longe – como também ocorrera com muitos povoados nordestinos no século XIX, sobretudo.

Figura 1 - Imagem de “No roteiro do Cangaço” mostra beatos em Santa Brígida



Fonte: “No roteiro do cangaço repórter DN descobre Corisco”. *Diário de Notícias*, Salvador (BA), 21/02/1960, p. 07.

Conforme Glauber Rocha, Pedro Batista era

[...] profeta da última linhagem dos beatos que antigamente lavaram a terra nordestina com sangue. Pedro Batista é um homem bom, pacífico, devoto de seus santos. Não usa mais as barbas de antigamente e seu rosto reflete a longa vida sofrida em função de seu povo. São três mil pessoas que se revoltariam, caso alguém ofendesse o profeta de Santa Brígida (Rocha, 1960, p. 21).

Pedro Batista é dado na reportagem de Glauber Rocha como sucessor dos líderes místicos mais emblemáticos da história do Beatismo sertanejo. O religioso, que era “uma necessidade” (Rocha, 1960, p. 21), no dizer de um sertanejo, absteve-se da peregrinação delongada, fixando-se em Santa Brígida e dispensando a indumentária icônica, a longa barba e os cabelos desalinhados dos antigos beatos. Mesmo esse reflexo esmaecido dos velhos ícones era um beato; beato de meados do século XX, que governava a cidade considerada sagrada, que influenciava e liderava o povo, como fizeram antes dele, por exemplo, Antônio Conselheiro e Padre Cícero.

Esse Beato Pedro Batista precedia da

²³ Conforme informações do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatísticas - IBGE (2022), o município de Santa Brígida foi criado em 27 de julho de 1962, com a promulgação da lei número 1757 de 27 de julho de 1962, assinada pelo então governador do estado da Bahia Juracy Magalhães.

Forte migração alagoana que movimentou a zona a partir de 1947, mais ou menos, atraída pela localização ali de um “beato” que percorreria o interior de Alagoas curando, pregando, batizando “afilhados” e deixando atrás de si um rastro de gratidão. Expulso de várias localidades, resolveu abandonar seu estado natal em busca do sul e, passando por Santa Brígida, o acolhimento que recebeu fê-lo tentar a permanência. Logo mais, muitos dos seus “afilhados” e adeptos vieram residir no local, promovendo o crescimento do vilarejo, que se transformou em um povoado de 200 casas, aumentando também os habitantes da caatinga em torno com a fixação de perto de 2.000 romeiros (Queiroz, 1970, p. 2-3).

A fixação de Pedro Batista em Santa Brígida provocou o crescimento exponencial da comunidade e replicou o movimento de beatos verificado em Canudos após a chegada de Antônio Conselheiro. Glauber Rocha destacou a liderança firme e enfática do religioso e sua atuação incisiva para o desenvolvimento econômico e social do vilarejo ocupado, bem como a liderança inquestionável exercida por ele no lugar. Santa Brígida – revela o repórter do *Diário de Notícias* –, era o único da região sem fome e sem necessidades mais extremadas, com um regime organizado de trabalho e um código social de convivência que proibia o consumo de bebida alcoólica e a prática de jogos de azar.

Glauber Rocha registra a impressão popular a respeito de Pedro Batista:

[...] este homem em Santa Brígida é uma necessidade. [Santa Brígida] Era uma cidadezinha pequena quando ele chegou. O povo vive e trabalha feliz. Na semana santa fazem uma grande procissão pelos morros e lá estão centenas de cruzeiros plantados. A cidade cresceu, o povo vive feliz. E tudo gente direita, gente de paz. Mas, se um dia alguém quiser tirar o seu Pedro de lá, eu nem quero saber o que pode acontecer (Rocha, 1960, p. 21).

Pedro Batista jamais saiu de Santa Brígida. Morreu na mesma cidade em 11 de novembro de 1967 (IBGE, 2022), mantido seu enorme prestígio junto aos peregrinos e consolidada sua figura como grande beato, propagador do bom conselho, do bem e da paz.

Figura 2 - Imagem de Pedro Batista ilustra reportagem "No roteiro do Cangaço"



Fonte: “No roteiro do cangaço repórter DN descobre Corisco”. *Diário de Notícias*, Salvador (BA), 21/02/1960, p. 7.

O beatismo, de Canudos a Santa Brígida, de Conselheiro a Pedro Batista, do final do século XIX até a década de 1950 avançava pelo tempo e entre as gerações de sertanejos. Ao destacar a história de Conselheiro e sua permanente influência no decurso do tempo ante os antigos beatos em “Memórias de deus e o diabo” e, ainda, de Pedro Batista e sua liderança incontestada na comunidade de Santa Brígida na reportagem “No roteiro do cangaço”, Glauber Rocha propagou o movimento como mecanismo de contínua articulação popular. O Beatismo – massacrado pelo Estado em mais de uma ocasião –, teve e tinha o apoio das massas e avançava como prática entre os sertanejos naqueles meados de século XX em bases muito similares às verificadas em fins do século XIX.

Não será diferente a impressão e a proposição de Glauber Rocha relativa ao Cangaço, baseadas na entrevista concedida por Major Rufino, o militar responsável pelo assassinato de Corisco em maio de 1940, transcrita “No roteiro do cangaço” e citada nas “Memórias de deus e do diabo”. O autor se valeu da narrativa do militar e inventariou a prática do cangaceirismo na região, a dinâmica dos bandos e dos maiores protagonistas do movimento. A ênfase está nas figuras icônicas de Lampião, o maior nome do banditismo social sertanejo, e de Corisco, homem de confiança do rei Cangaço e último entre os grandes bandoleiros a morrer.

Rufino era homem

Alto, queimado pelo fogo do sol nordestino, corpo rijo dobrando a casa do cinquenta, major José Rufino é homem estabelecido em Geremoabo com boas fazendas e duas mil cabeças de gado. Recebeu [...] o repórter DN [...] [e] contou sua fantástica estória de comandante das volantes que fizeram inúmeras vezes fogo frente a frente com Lampião e todos os seus cabras (Rocha, 1960, p. 21).

O texto revela o homem e indica o mito por trás dele. O homem é nordestino e fazendeiro estabelecido no interior da Bahia; o mito é o antigo militar protagonista de inúmeros embates com os insígnis cangaceiros no meio da caatinga, um velho soldado de uma guerra sangrenta, de grandes perigos, há muito decorrida. O homem e o mito recontam a memória, restituem fatos e vultos antigos e propagam a narrativa dos combates, das trocas de tiros, das lutas com armas brancas na ponta do punhal, do muito sangue derramado, dos inúmeros corpos tombados e degolados.

Conforme Glauber Rocha,

A voz de Rufino cresce no ar, descreve a paisagem, aponta as horas, revela e biografia, nomes, penetra no dia, desvenda a noite, volta ao passado. [...] os tempos ainda verdes do cangaço estão nas rugas e nos olhos do major. Sua fala é uma estória de verdade e mito e epopeia (Rocha, 1960, p. 21).

A narrativa de Rufino indica a ascensão do Cangaço naquele imenso interior da Bahia durante as primeiras décadas do século XX e afirma a memória de Lampião como “uma sombra lendária [que] continua a desfilar por terras e campos do Nordeste. Estória de mito e de verdade” (Rocha, 1960, p. 21). É como se a reminiscência do Cangaço restituísse continuamente a presença daqueles guerreiros encouraçados, dos seus combatentes e combatidos, da guerra sangrenta. O desaparecimento deles – noticiado com alvoroço duas décadas antes da entrevista de Rufino a Glauber Rocha –, avultou atos e fatos, ergueu biografias contadas e cantadas pelo Sertão e forjou figuras bifurcadas entre a história e a lenda.

Rufino se negou a “pronunciar palavras desabonadoras contra qualquer cangaceiro” (Rocha, 1960, p. 21) e, mais das vezes, durante a entrevista, destacou a correção e a valentia dos oponentes. Para o militar, “tudo não passou de uma guerra, os adversários eram valentes, o Capitão merecia respeito” (Rocha, 1960, p. 21). A violência existiu e foi severa, mas a carnificina adveio de uma batalha (no Sertão, até mesmo a violência possui código de ética) e o cangaceiro inimigo (ante a perspectiva popular) “tinha remorso era de matar passarinho e não de dar tiro em sujeito ruim” (Rocha, 1960, p. 21).

Rufino, “na tradição dos heróis que lutaram contra mal, antes pela aventura do que pela remuneração” (Rocha, 1960, p. 21), exigia valentia dos comandados porque “soldado meu lutava em pé, a briga era dura com até cinco metros de distância” (Rocha, 1960, p. 21), mesmo com as baixas numerosas impostas pelo inimigo feroz.

O espólio macabro dessa guerra é declarado adiante, com prosaica e reta sinceridade: “cortava a cabeça, botava num saco e trazia nas costas para Geremoabo” (Rocha, 1960, p. 21). Cortar a cabeça do inimigo tombado se tornou a marca da perseguição empedernida dos militares contra os bandoleiros. Degolava-se o infeliz e mandava-se a cabeça para a exibição na feira livre da maior cidade da região por delongado tempo e iniciava-se a exposição macabra diante de homens, mulheres, velhos e crianças. O espólio incluía ainda os chapéus estrelados e armas; depois, fotografava-se tudo e publicava-se o teatro tétrico nos jornais de todo o país. Todas as volantes cortaram cabeças, Rufino cortou cabeças.

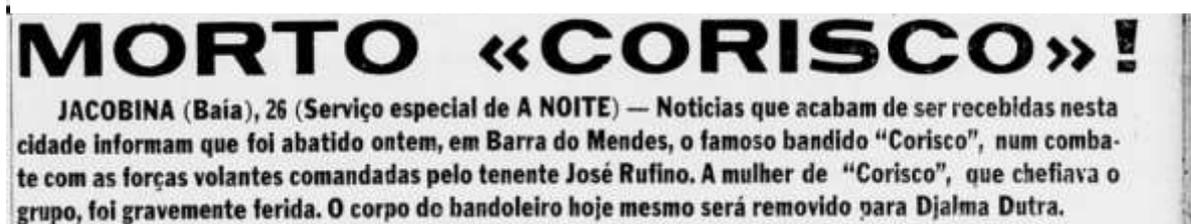
Figura 3 - Major Rufino em fotografia publicada na reportagem “No roteiro do cangaço”



Fonte: “No roteiro do cangaço repórter DN descobre Corisco”. *Diário de Notícias*, Salvador (BA), 21/02/1960, p. 7.

Das cabeças cortadas por Rufino, a mais importante, seguramente, foi a de Corisco. O combate de Barra do Mendes, município do interior da Bahia onde o bandoleiro foi morto, tem maior relevância não apenas porque o Diabo Loiro, famosa alcunha do notório bandido, foi dos mais importantes nomes do banditismo social sertanejo como também (talvez até principalmente), porque a morte dele findou definitivamente a prática do Cangaço no Sertão do Nordeste. Morreu Corisco e com ele morreu, pelo menos na perspectiva do governo, dos militares envolvidos no conflito e da grande imprensa, do povo e dos cantadores de feira, o cangaceirismo.

Figura 4 - Manchete do Jornal *A noite* noticia morte de Corisco



Fonte: “Morto Corisco”. *A noite*, Rio de Janeiro (RJ), 26/05/1940, p. 02.

A morte de Corisco causou profundo impacto e foi noticiada em jornais de todo o país. O jornal *A noite*, do Rio de Janeiro, por exemplo, publicou na capa da edição de 26 de maio de 1940 a manchete com a informação da morte do bandido em combate contra as forças armadas comandadas pelo tenente José Rufino. A notícia afirma que “no dia 25 de maio, sábado, no engenho de farinha da Fazenda Pacheco [...] intimado a entregar-se à prisão, o cangaceiro reagiu, travando-se ligeiro tiroteio. Caído ferido gravemente, Corisco foi preso” (*A noite*, 1940, p. 1), vindo a falecer naquele mesmo dia.

A reportagem de Glauber Rocha traz em destaque a afirmativa de Rufino: “era mês de maio, matei Corisco às cinco da tarde em ponto (Rocha, 1960, p. 21) e detalha o embate fatal:

O major corria e disparava seguidamente no diabo louro, que fugia no horizonte. Uma bala rompeu os intestinos, as tripas de Corisco saltaram. O Major se aproximou, viu o homem no chão, calmo, sem medo, sem dores. – Por que você não se entregou, Corisco? – Sou homem de morrer, não nasci pra ser preso (Rocha, 1960, p. 21).

A narrativa de Rufino apropriada por Glauber Rocha avulta o combate final de Corisco. O bandido de tenaz e obstinada coragem não desviou da última luta mesmo diante da clara desvantagem de homens e de armas; também renegou a prisão não obstante a morte certa. O cangaceiro, como herói saído de uma epopeia do tempo medievo, morreu consciente e altivo, capaz de uma última sentença, talvez a mais popular naqueles sertões palmilhados por cruzeiros e governados por armas: “mais fortes são os poderes de Deus” (Rocha, 1960, p. 21).²⁴

Glauber Rocha avulta a história e mitifica o cangaceiro. A impressão popular, da qual Rufino se fazia porta-voz e com a qual Glauber Rocha parece se consorciar, se dizia os crimes de um Lampião ou de um Corisco, também destacava a perseguição protagonizada pelos militares e a coragem tenaz dos bandoleiros para o combate contra os agentes do governo e contra os jagunços do coronel. Eram, no limite, uma resistência imposta pela conjuntura sempre insalubre.

O autor projeta

A imagem de um cangaço gigante, cangaço de mosquetão, de parabelo, da bala de aço furando pé de pão e exigindo trincheira de pedra, do bando de cento e cinquenta homens, do ataque a cidade de luz elétrica, das primeiras páginas quase diárias dos jornais, da orgia – até financeira, dos trovadores populares, da frequência às conversas do Catete e do Monroe, dos três, dos cinco, dos sete estados da federação (Mello, 2004, p. 96–97).

Rocha confere um escudo ético à prática do Cangaceiro e ao cangaceiro. O bandido, se pegava em armas, se entrava em bandos, se atirava, se matava, se saqueava, fazia-o porque era o coronel um expropriador, porque eram violentos os jagunços, porque se alongava a seca inclemente, porque se propagava na terra árida a agitação sem o correto ordenamento do Estado. Aquela sociedade, sua pobreza, desigualdade e estrutura arcaica oprimia o mais pobre e

²⁴ Paulo Gil Soares no documentário *Memórias do cangaço* (1964) questiona a versão amplamente veiculada pela imprensa a respeito da morte de Corisco e destaca a narrativa de Dadá, companheira do famoso bandoleiro, gravemente ferida naquele fatídico dia. Corisco, no dia de sua morte, segundo Dadá, não carregava armas e não tinha condições de combate porque ferimentos nas mãos o impedia de atirar. Não foi um combate, foi uma execução. Rufino nunca esclareceu as acusações; também não esclareceu o destino do ouro portado por Corisco e não declarado na delegacia de Barra do Mendes entre os pertences do defunto.

catapultava os revoltados para as trincheiras do banditismo social – única horda acessível para os inconformados com aquele tempo e meio de constante catástrofe social.

A alusão ao misticismo, à violência, ao testemunho trágico do passado da fé e do banditismo social em Glauber Rocha tem, por isso, irrefutável influência do discurso *regionalista*. O cangaceiro é um revoltado e o beato um resistente. Movem ambos para a militância da cruz e do rifle a pobreza e a miséria decorrentes dos ciclos da seca e, principalmente, da lesiva atuação (na verdade, inação) do governo brasileiro na região e da brutal exploração e expropriação dos caudilhos. Os crentes e os bandidos narrados por Glauber Rocha, antes de encampar o parabelo e tomar a cruz, foram lançados na migração incerta ou estiveram açoitados pela violência do coronel, ou do soldado, ou do delegado ou outra qualquer eminência inescrupulosa.

Esses insurretos do Beatismo e do Cangaço são como

[...] dois irmãos que nos vêm de lendas antigas, caracteres opostos, desejos de melhorar as coisas, mas não se entendendo sobre os meios que devem utilizar. Nenhum deles sabe direito o que pretende: acumularam longamente desgraças e decepções, sofreram demais, aguentaram injustiças e coices, sentem que a vida se arruinou e é preciso consertá-la (Ramos, 2014, p. 73).

Cangaceiro e beato, Beatismo e Cangaço, consolidaram-se como fenômenos da mesma cepa, apenas divergindo no *modus operandi*, como se fossem dois lados de uma mesma moeda – a revolta popular. Irmãos, na forma sugerida por Graciliano Ramos, ambos ascenderam na mesma geografia carcomida pela seca atroz, ambos foram protagonizados pela mesma população pobre e oprimida, ambos antagonizaram com os mesmos coronéis gananciosos e injustos, com as mesmas forças armadas, com o mesmo Estado coercitivo. São, por isso, Beatismo e Cangaço compreendidos como trincheiras mais emblemáticas dos sertanejos minorizados, emblemando e conduzindo a revolta popular.

Como defendeu Rui Facó:

Estes homens — é a conclusão lógica — tinham forçosamente que ser revoltados. Sem-terra, sem ocupação certa, a mais brutal exploração de seu trabalho, revoltar-se-iam qualquer que fosse a dosagem de seu sangue, sua origem racial, o meio físico que atuasse sobre seu organismo (Facó, 1976, p. 37).

Os movimentos – retirados o método açodado, a violência por vezes intransigente – deflagraram o protesto, talvez até inconsciente, contra a ordem vigente. A retirada dos camponeses do trabalho feudal nos latifúndios, a adesão à cruz e ao rifle, a insubmissão ante a ordem de rendição e a luta contra o ataque inimigo são dados nos textos de Glauber Rocha

como ação de rompimento com a antiga ordem, de quebra da permanente submissão, de revolta contra a tirania.

Em 1962, Glauber Rocha afirmava que

O Nordeste é um vasto **território seco** (cabem dez Itálias dentro), onde milhões de **pessoas morrem de fome. Somente o banditismo (CANGACEIROS) e messianismo (CANUDOS: ANTÔNIO CONSELHEIRO) foram manifestações de protesto social** mas sem doutrina, sem preparação e antes desviados para o crime, o marginalismo e a barbárie (Bentes, 1997, p. 153)

Glauber Rocha, seguindo uma perspectiva de revisão da história do Sertão brasileiro alinhavada em meados da década de 1950, veicula uma lógica social e política para a prática do Beatismo e do Cangaço:²⁵ do primeiro, o autor enfatiza o vulto histórico de Conselheiro e a impressão de benfeitor alcançada pelo beato cearense entre os sertanejos, relata a continuação do Beatismo na região enfatizando a história de Pedro Batista e sua exitosa missão em Santa Brígida. Concernente ao segundo, incute ética e heroísmo na atuação dos cangaceiros a partir do relato/entrevista do Major Rufino no concernente à derradeira batalha de Corisco.

O arremetimento de beatos e cangaceiros, a insubmissão deles, as lutas contínuas, mesmo diante de condições desfavoráveis, são narrados como únicos episódios de resistência popular na história brasileira e teriam, por isso, um caráter exemplar. Eram uma expressão de resistência porque denunciavam a pesada hierarquia sertaneja, performada por muitos pobres e poucos ricos, e entrincheiravam os oprimidos contra os opressores. Eram exemplares porque comunicavam um modo de articulação e luta, dentro dos limites de armas e meios subjacentes àquela massa de homens e mulheres degredados do desenvolvimento nacional e marcados pela extrema miséria.

A análise de “Memórias de deus e o diabo” e de “Na rota do cangaço” aponta o viés estético/discursivo adotado por Glauber Rocha e a filiação ideológica do autor ao ideário nacional-popular. De um lado, os textos revelam a influência decisiva de Euclides da Cunha, do *regionalismo* de 1930 e da memória popular na consecução de uma visibilidade do Sertão de Canudos tangida entre o naturalismo, o realismo e narrativa da resistência emblemada no Beatismo e no Cangaço e do trauma das guerras sertanejas. De outro lado, a incidência no

²⁵ Rui Facó (1976), Frederico Pernambucano de Mello (2004) e José Calasans (1997), por exemplo, realizaram importantes pesquisas referente ao Sertão, o Beatismo e o Cangaço. Os dois primeiros focalizaram seus estudos no messianismo e no banditismo social; o último analisou mais detidamente a peregrinação de Conselheiro pelo estado da Bahia, a fundação de Belo Monte e a Guerra de Canudos em fins do século XIX. Em comum entre os três pesquisadores há a oitiva dos vencidos, a revisão das narrativas mais das vezes deletérias para o sertanejo e a consecução de uma versão dos vencidos relativas aos fatos relacionados ao Beatismo e ao Cangaço praticados nos sertões do Nordeste.

quadro do povo e a fome subjacente à região do Conselheiro atesta a adesão do autor baiano à tese da nacionalidade formada socialmente pelos minorizados e orientada politicamente pela alusão à superação do subdesenvolvimento e das mazelas nacionais. Glauber Rocha entrou na discussão a respeito da nacionalidade empreendida na esquina entre os decênios de 1950 e 1960, lastreado na narrativa de Sertão maturada por Euclides da Cunha, pelos *regionalistas* e na memória popular sertaneja e engrossou a narrativa de Brasil popular, de economia subdesenvolvida, de subalternização cultural, de guetos miseráveis, mas sedento por reforma e revolução.

É esse escopo o arcabouço discursivo depois replicado na filmografia sertaneja de Glauber Rocha. O autor retomará nos filmes a narrativa da seca e enfatizará os movimentos do messianismo e do banditismo social como formas de resistência possíveis, não obstante o caráter alienante da religião e a criminalidade do cangaceirismo, e propositará a insubmissão daquele povo como exemplar no intricado debate de reformas amplificado no Brasil na década de 1950 e na primeira metade do decênio de 1960. O povo do Sertão de Canudos, como narrado por Glauber Rocha “No roteiro do Cangaço” e nas “Memórias de deus e do diabo”, seguirá replicado como exemplo mais bem-acabado dos minorizados e revoltados do Brasil; aquele Sertão popular de Canudos será, em 1964 no enredo de *Deus e o diabo* e em 1969, n’*O dragão da maldade*, o Brasil popular.

2.2 O golpe de 1964 e o engano do populismo

Essas aspirações (reforma agrária, contenção da exploração estrangeira, direito de greve, liberdade sindical, expansão da educação popular etc.) tiveram naqueles anos livre curso para manifestar-se.

Darcy Ribeiro

O resultado foi o golpe contrarrevolucionário para impedir uma revolução que não chegou a desencadear-se e a imposição de uma ditadura militar que consolidou os interesses das minorias privilegiadas (manutenção do latifúndio, submissão ao capital estrangeiro, arrocho salarial, erradicação do pensamento libertário).

Darcy Ribeiro

Difícil continuar essa carta sem chorar; a solidão é terrível e sinto todas as feridas do país estourando no meu corpo e alma, parece até o prenúncio da morte, eu não estou mentalmente fraco, estou sabendo de tudo, mas as estruturas sociais se fecham.

Glauber Rocha

Em *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melão de cana e o retrato do artista quando jovem* (1995), o autor José Carlos Avellar narra a primeira exibição do filme *Deus e o diabo*, realizada no Cinema Vitória, na cidade do Rio de Janeiro, em 13 de março de 1964. Naquele mesmo dia, na Central do Brasil, o presidente João Goulart realizou o evento em defesa das Reformas de Base com a presença de inúmeros apoiadores, em ato de enorme tensão, decorrente da agitação política marcante naquele período. Conforme o mesmo autor, “da Cinelândia, quase todos saíram para o comício. E depois, já tarde da noite, para a casa de Glauber: dia 14 era aniversário dele, 25 anos” (Avellar, 1995, p. 07).

Avellar, sobre o lançamento de *Deus e o diabo* e a conjuntura política do país naquele efervescente ano de 1964, recomenda

[...] guardar esses dados, 13 de março, o comício da Central, a primeira projeção, o debate de 24 de março, o filme como produto de um complexo cultural pronto para explodir. Lembrar do que explodiu em 31 de março. Não perder de vista o espaço e o tempo, Brasil, 1964 (1997, p. 09).

O texto de Avellar propõe um elo e ergue uma fronteira entre *Deus e o diabo* e o contexto político brasileiro das décadas de 1950 e 1960. O elo converge *Deus e o diabo* e a discussão das Reformas de Base propositadas por João Goulart na Central do Brasil, no Rio de Janeiro, então capital do país, justamente no mesmo dia do lançamento do filme de Glauber Rocha. A fronteira separa o ideário compartilhado na narrativa fílmica e nas Reformas de Base da ditadura militar, imposta no Brasil em 1º de abril de 1964 pelas Forças Armadas e apoiada por partidos políticos, inúmeros governadores e deputados eleitos, segmentos da sociedade civil e setores da grande imprensa, principalmente do Sul e Sudeste do país.

As propostas defendidas por João Goulart pouco antes da interrupção ilegal do seu mandato propunham modificações no sistema tributário, na administração pública, na educação, no sistema eleitoral e, mais importante, indicavam uma reforma agrária profunda, que visava redistribuir terras improdutivas em todo o território nacional. A intenção oficial era impedir ou limitar a remessa de lucros e dividendos de empresas internacionais para o estrangeiro, tornar o Estado mais eficiente, ampliar o direito ao voto para analfabetos e militares de baixa patente, democratizar os partidos políticos, expandir a oferta da educação pública, sobretudo no ensino superior, e garantir a posse da terra para agricultores sem-terra, especialmente aqueles das regiões mais pobres da nação.

Oriundas de discussões iniciadas ainda na década de 1950, as Reformas de Base eram reivindicações de setores marginalizados da sociedade brasileira, como trabalhadores urbanos, pequenos produtores rurais, comerciantes e médios empresários. A proposição tinha como

objetivo o desenvolvimento do capitalismo brasileiro a partir da quebra do monopólio das elites sobre o sistema político, a educação, os meios de produção e o capital. O projeto, se implementado, contribuiria, em tese, para a consolidação da economia e a distribuição mais equitativa do emprego e da renda, ampliando a participação dos minorizados na engrenagem política e na economia nacional.

De acordo com Lúcia de Almeida Neves, as Reformas de Base surgiram da convicção

[...] da sociedade civil brasileira de que a modernidade só seria alcançada se apoiada em um programa governamental sustentado pela industrialização, por políticas sociais distributivistas e por efetiva defesa do patrimônio econômico e cultural do país (2001, p. 172).

A articulação dos setores emergentes, dos trabalhadores e do povo mais pobre na estrutura movedora da proposição das Reformas de base forjou-se, principalmente, na atividade partidária, no sindicalismo, nas organizações sociais e na atuação de intelectuais e artistas. Na atividade partidária, o PTB, de Vargas, Goulart e Brizola, tinha estreita vinculação com a classe trabalhadora, à medida que o PSD, de Kubitschek e Lott, representava a classe média urbana e os setores empresariais. O sindicalismo articulou a luta proletária por melhores condições de trabalho e melhor política salarial; entidades como a União Nacional dos Estudantes (UNE), a Ação Popular (AP), o ISEB e as Ligas Camponesas propuseram a formação popular, ao passo que o Cinema Novo e o Teatro de Arena defenderam o engajamento social da arte. Essa engrenagem – em múltiplas frentes – contribuiu para a afirmação classista no país e aprofundou a capacidade de participação e reivindicação por reformas, mais direitos e garantias.

O PCB atuava nesse período como estrutura partidária ilegal, pois seu registro fora caçado uma década antes pelo Tribunal Superior Eleitoral (TSE).²⁶ O partido liderado por Carlos Prestes, embora elidido do sistema político eleitoral, mantinha articulação significativa junto aos sindicatos de trabalhadores urbanos e rurais e a associações classistas (como a UNE). O PCB não era votado, mas atuava e influía na política nacional e defendia a profunda reforma da estrutura de governo e – mais privadamente –, uma revolução socialista no país.

A frente ampla (denominação para a aliança formada por amplos setores da sociedade brasileira sob a liderança do PTB e PSD) aglutinou todo esse caleidoscópio político, dos carreiristas aos comunistas, dos trabalhadores urbanos aos camponeses, dos estudantes aos

²⁶ O PCB de Prestes, embora atuante, teve seu registro cassado em 1947 por meio da Resolução nº 1.841, o que impossibilitou a participação de seus candidatos nas eleições realizadas no período.

segmentos da Igreja Católica, dos comerciantes aos pequenos industriários e intelectuais – tudo sob o discurso nacionalista de notas trabalhistas, desenvolvimentistas e reformistas.

Os setores mais à esquerda da *frente ampla*, como o PCB, os sindicatos e os movimentos populares, aderiram ao movimento fiados na pauta das reformas; a classe média, os comerciantes e os industriais visavam ao desenvolvimento econômico e a maiores dividendos; o PTB e o PSD vicejavam os votos das massas, principalmente nas eleições para a presidência da República. A coalizão avançou vitoriosa na eleição de 1950 e 1955 e elegeu o vice-presidente em 1960, porque a todos tudo prometia e a ninguém nada negava – haveria reforma, haveria garantias para os trabalhadores e terra para os camponeses, desenvolvimento para a classe média e burguesia e revolução para os comunistas.

Glauber Rocha foi signatário de primeira hora do discurso nacionalista e adepto convicto das reformas defendidas nos últimos meses do governo João Goulart. Aquela consciência de classe representava um momento único na história do Brasil, de raro e assertivo protagonismo das camadas populares, dos políticos e pensadores progressistas na indicação dos rumos da nação. Rumos alvissareiros se consideradas as décadas de governos deletérios à nação. O povo - pela perspectiva geral –, avançava e se articulava, as entidades se firmavam na representação das massas, os intelectuais protagonizavam amplo e democrático debate do país e os políticos propositavam leis e reformas, criavam empresas para exploração das riquezas nacionais e anunciavam, pelo menos em tese, um novo país.

A Alfredo Guevara, cineasta cubano, em carta escrita em 1961, Glauber Rocha caracterizou a antiga política brasileira como “[...] uma vergonhosa história de quarteladas levadas a cabo por parifascistas ou semi-heróis conservadores” (Bentes, 1997, p. 151), em contraposição àquele estágio, quando a “juventude [brasileira] começa a ganhar consciência e organizar uma parede de protesto contra esta democracia escrava dos EUA” (Bentes, 1997, p. 152). O paralelo desenhado por Glauber Rocha, antagoniza com a política de convivência, sempre envolta em golpes e consolidada por líderes corruptos, entreguistas e alinhados a interesses políticos e econômicos escusos. Aquele momento histórico, alertava Rocha, era de rearranjo das arcaicas estruturas estatais, de construção de uma nova conjuntura e de constituição de um novo país; desenvolvido, sem pobreza e afirmado culturalmente.

Do mesmo teor é a carta a Paulo César Saraceni, cineasta brasileiro, escrita em 1962, constando informação de uma articulação “[...] na universidade, nos campos da Bahia e Pernambuco só há uma palavra – REVOLUÇÃO! É um momento histórico, um momento que não se pode negar, porque tudo está presente, intenso” (Bentes, 1997, p. 164). O escriba (de uma posição quase ufanista e relativamente utópica), atesta a historicidade daquele contexto e

ênfatiza, em caixa alta, a revolução projetada. O termo revolução (talvez improvidentemente repetido nos decênios 1950 e 1960) tem na carta de Glauber Rocha o sentido de transformação radical das estruturas nacionais.²⁷

A adesão de Glauber Rocha ao discurso nacionalista e a decorrente convicção de uma revolução na política brasileira é o elo propositado por José Carlos Avellar entre *Deus e o diabo* e o ideário nacionalista/reformista do comício da Central do Brasil. O filme destacava a questão agrária e a desigualdade social similarmente como projetado na proposição de João Goulart. O Brasil roto, mostrado na narrativa fílmica, era o mesmo alvejado pelos reformistas; as estruturas arcaicas denunciadas no enredo glauberiano eram as mesmas solapadas pelo discurso dos progressistas. *Deus e o diabo* estava na Central do Brasil naquele 13 de março de 1964 e era parte daquele debate; Glauber Rocha estava na luta e queria revolução.

Era a adesão anunciada por Glauber Rocha a Walter Lima Júnior, no Sertão do Conselheiro, durante as gravações de *Deus e o diabo* em 1963, quando

[...] atravessávamos a praça de Monte Santo durante uma noite, conversando sobre o mito do “Brasil para os meus filhos”, e eu lhe disse que esta conversa não me interessava, que o Brasil era para agora, para os que vivem, para mim, para você, para todos nós? **Me lembro até que você concordou e acrescentou que o negócio era partir para a luta** (Bentes, 1997, p. 242).

Contudo, veio o 1º de abril de 1964, o dia que durou 21 anos,²⁸ e com ele o malogro da democracia brasileira e a imposição do regime militar. O golpe da direita mais reacionária liquidou não apenas a normalidade democrática, mas o intenso delineamento das mazelas nacionais, preconizado desde o fim do Estado Novo. O país deu uma guinada autoritária sob a vigilância arguta e tirânica das forças armadas e enterrou – pela perseguição de políticos, pela censura prévia a artistas e intelectuais, pela interdição de instituições, pelo exílio e pela cassação e execução de opositores – a perspectiva de uma revolução proletária e das Reformas de Base. A indicação daquele novo Brasil mais justo, com menos pobreza e miséria, apagou-se melancolicamente ante a marcha autoritária e o discurso da consciência política, do pleno direito para os trabalhadores, da representação dos setores sociais emergentes esfacelou-se com a progressiva escalada autoritária do governo militar.

²⁷ Glauber Rocha usa o termo no sentido de reestruturação da máquina estatal, de ampliação da indústria nacional, da integração política, econômica e social dos minorizados, de valorização da cultura nacional. Não tem o sentido da revolução comunista aplicado ao caso de Cuba, por exemplo, muito menos remete ao sequestro do termo pelo militares, quando a máquina propagandista reacionária denominou o golpe militar de “Revolução vitoriosa de 31 de março”

²⁸ A expressão é título do documentário *O dia que durou 21 anos*, dirigido por Camilo Tavares, cujo tema é a ditadura militar.

Conforme Toledo,

As forças políticas vitoriosas por meio do movimento político-militar trataram, desde a primeira hora, de mostrar a que vinham: sustaram a democracia e desencadearam uma verdadeira zia política (suspensão de direitos políticos, cassação de mandatos, intervenção em sindicatos e outras organizações, invasão e depredação das sedes da UNE e do ISEB, inquéritos policiais-militares, perseguições, prisões, assassinatos, tortura etc). O regime ditatorial, sob o invólucro militar, procurou legitimar-se autoproclamando-se “revolução” – apresentou-se como ruptura, como algo novo; no entanto, o que fez foi reatualizar elementos pretéritos, modificados com novos componentes (2004, p. 52).

Eis a fronteira propositada por Avellar entre Glauber Rocha, *Deus e o diabo* e o contexto político brasileiro em *Deus e o diabo na terra do sol: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem*. O tempo, o novo tempo da política brasileira, contrapunha os pressupostos ideológicos da narrativa fílmica e a realidade nacional emergida da ditadura militar. Do dia para a noite, de súbito, quando se contavam apenas duas semanas do lançamento do filme e do comício da Central do Brasil, autor e obra foram emparedados por um contexto político autoritário, de exposição do contraditório, do exercício da oposição.

Já no tempo da ditadura militar, em carta enviada a Jornard Muniz de Britto no ano de 1966, Glauber Rocha afirmou que

Eu viajei com *deus e o diabo*, veio a queda do Jango, eu voltei com tudo mudado e as pessoas dispersas, desmoralizadas, tristes. E eu fui acometido da mais brutal crise de toda a minha vida: no momento em que assumi uma profunda visão dos problemas políticos acumulei uma total desilusão [...] da loucura que domina o asfalto, do individualismo hipócrita coletivo do carioca, da vigarice intelectual, da parada de sucesso das letras e artes, **do esquerdismo visceral e boçal, do direitismo monstruoso e corrupto** (Bentes, 1997, p. 268)

O texto de Rocha é uma digressão daqueles tumultuados dias entre o lançamento de *Deus e o diabo* e a deposição de João Goulart e a imposição da ditadura militar. Da França, onde se encontrava para apresentar o filme no concorrido Festival de Cannes, Glauber Rocha tomou conhecimento do golpe e de seus terríveis desdobramentos.²⁹ Quando o autor retornou ao Brasil, em abril de 1964, João Goulart já não era o presidente e já não era democracia o regime de governo (muito embora uma eleição indireta impusesse tons de legalidade ao ilegal presidente Castello Branco); não haveria reforma e muito menos a propalada revolução.

²⁹ Uma “carta coletiva escrita sob o signo do desespero e da esperança simultaneamente” (Bentes, 1997, p. 232) por Luís Carlos Maciel, Paulo César Saraceni, Leopoldo Serran, Rogério Duarte, Geraldo Del Rey e David Neves em 13 de abril de 1964 informa a Glauber Rocha sobre o golpe e os desdobramentos imediatos dele.

Glauber Rocha narra, sob o signo da revolta e da frustração, as implicações sociais do golpe e denuncia a degradingolada estrutura política brasileira como artífice da escalada autoritária. Em destaque, há a interrupção da revolução popular planejada no campo progressista e, lateralmente, a constatação da suscetibilidade das instituições, da desarticulação dos partidos de esquerda e a corrupção dos políticos de direita. O autor enfatiza a tragédia social decorrente da suspensão do ideário revolucionário (da conscientização do povo, da superação da desigualdade, da pobreza e da miséria) e acusa o sistema político, situando suas estruturas e seus agentes como protagonistas no processo de definhamento da democracia nacional

O espectro político brasileiro, em suas múltiplas frentes, segmentos e tendências, seria o deturpador loquaz da incipiente democracia nacional e contraparte, seja por ação, seja por omissão na escalada autoritária implementada pelo regime. Glauber Rocha, fugindo a uma leitura simples do golpe, sua lógica, dinâmica e sustentação, imputa na carta escrita a Jornard Muniz em 1966 “o direitismo monstruoso e corrupto” e “o esquerdismo visceral e boçal”.

O “direitismo monstruoso e corrupto” implica a atuação oportunista dos políticos da União Democrática Nacional (UDN) na sustentação discursiva e operacional do golpe militar. A crônica histórica do período menciona a ação persistente da elite conservadora contra João Goulart e contra as reformas indicadas por ele no decurso dos dois anos e meio do seu mandato. O governo enfrentava oposição explícita de parlamentares da UDN e de organizações civis ligadas à direita [Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD), Ação Democrática Parlamentar (ADP)], mormente fundada em uma suposta ligação de Goulart com o comunismo internacional e na ilação de um plano da esquerda de rompimento da ordem institucional e imposição do regime comunista no Brasil.

Conforme Toledo

A mobilização e a ação política da oposição conservadora foi em muito facilitada pela eleição de Carlos Lacerda (Guanabara) e Magalhães Pinto (Minas Gerais) em 1960 e de Adhemar de Barros (São Paulo), Ildo Meneghetti (Rio Grande do Sul), Lomanto Jr. (Bahia) em 1962, para governadores; Lacerda, Adhemar e Magalhães Pinto desempenhariam papel ativo nas articulações golpistas e desestabilizadoras contra o governo Goulart (2004, p. 46).

Esse complexo e intrincado sistema de oposição construiu “um clima de confrontação irreversível e [levou] ao enfraquecimento ou mesmo isolamento do governo” (Toledo, 2004, p. 45), fundando as bases discursivas do golpe e justificando a atuação golpista dos militares. Esses grupos marchavam sob a bandeira difusa do anticomunismo, contra as reformas socioeconômicas capazes de afetar a ordem vigente e os interesses políticos e econômicos das elites nacionais, contra qualquer ampliação de direito para o povo mais pobre (Toledo, 2004).

O “esquerdismo visceral e boçal” compreende a desorganização e a leniência imputadas ao campo progressista no período precedente ao 1º de abril de 1964 e no decurso da implementação da ditadura militar no Brasil. Glauber Rocha, em franca acusação, soergue a imagem da esquerda laudatória, sem estrutura partidária, sem um projeto concreto para o país. Esses erros estratégicos, de leitura equivocada da conjuntura e de coalizões deletéria colaboraram sensivelmente na imposição do regime militar porque minaram a frente de resistência e porque negaram a luta determinada pelo contexto.

Toledo, nesse sentido, afirma que:

Embora não se opusessem ao governo, os setores populares e os trabalhadores nada fizeram para evitar a derrubada do governo. As forças políticas que afirmavam representar esses setores nenhuma ação significativa desenvolveram para impedir o golpe que há muito tempo se anunciava no horizonte político. Desarmadas, desorganizadas e fragmentadas, as forças progressistas e de esquerda nenhuma resistência ofereceram aos golpistas (2004, p. 24)

O autor enfatiza – sem perder de vista que “quem planejou e desencadeou o golpe contra a democracia foram as classes dominantes através de suas forças políticas e entidades de classe” (Toledo, 2004, p. 24) –, a responsabilidade do campo progressista no malogro da democracia brasileira em 1964. A ação enfática dos militares e da elite para a imposição da ditadura – em completo desacordo com a Constituição do período –, não encontrou qualquer reação da esquerda e dos seus representantes. A engrenagem autoritária derrubou a democracia brasileira, impondo pela força das armas a destituição da ordem então vigente sem medida reativa, de cunho político ou judiciário, no campo da legalidade, e nenhuma resistência armada.

Segundo Tavares,

No instante em que eclodiu o movimento militar pela derrubada do governo, o povo encontrou-se desarmado politicamente para enfrentar os golpistas. [...] as forças populares viram-se diante de um fato que não estava previsto em seus cálculos, ficando hemiplégicas ao anunciar-se o movimento militar nas Alterosas [...]. Toda a tática dos concorrentes progressistas e do próprio governo Goulart encontrava-se apoiada numa base falsa: não havia uma justa análise da correlação de forças e do desenrolar do processo (1966, p.33)

A base falsa era a ideiação da população consciente, da participação ativa da população nos ditames da política; a base falsa era o mito do povo. Não havia coletividade; havia, sim, manipulação. A alienação das massas era, por esse prisma, ação premeditada, um *modus operandi* consciente de resultado esperado. O *modus operandi* seria pactuar e jamais concretizar, mesmo que parcialmente, e o resultado esperado se consolidava no apoio acrítico

do povo, eleição após eleição. O agente do maquiavélico estratagema atendia pelo nome de político populista, e o método tinha a alcunha de populismo.

Glauber Rocha, nesse sentido, em carta escrita ao cineasta cubano Alfredo Guevara, acusa os

[...] **intelectuais de esquerda, teóricos do Partido** que se unem sempre à burguesia para apoiar o **populismo demagógico** e sempre são traídos quando a burguesia sente os perigos de sua aliança, **da demagogia e do oportunismo em nome do povo** e de outros paralelos (Bentes, 1997, p. 274).

“O populismo demagógico” na política brasileira, conforme conceitua Francisco Weffort (1965), decorreu de dois fatores – a setorização da sociedade, aprofundada após 1930, e o estratagema definido pelos líderes políticos para dialogar com as múltiplas classes sociais. A sociedade brasileira de meados de século XX era um caleidoscópio complexo, conforme vem sendo dito, e incluía a grande novidade do tempo – o proletariado citadino, organizado nos sindicatos e reivindicando direitos, garantias e melhores condições de trabalho, moradia, educação, saúde e segurança. O voto, sobretudo da camada mais pobre da população, antes determinado pelo coronel, agora demandava o diálogo com os setores. O político populista, no desafio de se equilibrar entre tantos interesses (alguns, inclusive, escusos), tomou a direção mais fácil – o da retórica gongórica, do discurso da defesa nacional, do clientelismo, do personalismo quase messiânico.

O populismo, pelo prisma weffortiano, decorreu das

[...] forças das transformações econômicas e sociais que se associam ao desenvolvimento industrial e à estagnação da estrutura agrária, a democracia recém instaurada se defronta, de imediato, com a tarefa trágica de toda democracia burguesa, de incorporar as massas populares ao processo político. O crescimento das cidades e do proletariado lança à vida amplos contingentes da população e o processo de absorção das massas torna-se uma dimensão política essencial no novo processo político (Weffort, 1965, p.164).

A política de massas no Brasil – segundo a teoria do populismo formulada por Weffort –, forjou a integração do proletariado no bojo do desenvolvimento capitalista a partir de miragens. Saúde e educação estavam preconizadas como direitos constitucionais, mas não havia escola e hospital nos bairros periféricos; havia leis trabalhistas, mas não existia empregos para todos; havia salário-mínimo, mas o valor não garantia o básico; aumentavam-se os soldos, mas a inflação consumia tudo na carestia perversa. A integração do povo, talvez porque sustentada em bases poucos confiáveis, terminava por se mostrar irretorquível engodo, e parcela expressiva

da população mais pobre permanecia suscetível à indignação nas grandes cidades e nos vilarejos do interior do país.

Os políticos mais emblemáticos no período de 1930 a 1964, de Vargas a Quadros, de Kubitschek a Goulart, se sustentaram da política de massas e praticaram o populismo para o aliciamento e controle da coletividade, segundo atestou a teoria encampada por Weffort (1965). O estratagema perverso planificou o povo e enviesou a luta de classe para a consolidação do personalismo na política nacional. Tudo era ufanismo quando se apresentava a *persona insigne*, um sujeito notabilizado pela criação das leis trabalhistas, um outro pela industrialização, mais outro pelo combate à corrupção e um último pelo reformismo; nada reportava o autoritarismo, a inflação, a dívida pública e a inação nos momentos de crise.

Weffort destaca a política de massas e o populismo manipulados

[...] soberbamente por Getúlio Vargas durante 15 anos. Através de Getúlio, o estado criará uma estrutura sindical que controlará durante todas décadas posteriores, “doará uma legislação trabalhista para as cidades (atendendo assim à pressão das massas urbanas, que manipula sem molestar os interesses do latifúndio), estabelecerá, através de órgãos oficiais de propaganda, a ideologia do “pai dos pobres”. Enfim, legalizará a “questão social”, ou seja, reconhecerá para as massas o direito de formularem reivindicações (Weffort, 1966, p. 143)

A estratégia adotada por Vargas e depois replicada por protagonistas dos diferentes espectros políticos com atuação naquele contexto histórico coligiu o apoio a massa, mas não consolidou (pela tese propositada por Werffort) a incipiente democracia nacional, retomada em 1945. A massa, porque alienada pelo discurso ufanista, não se incorporou efetivamente na política nacional; os partidos, colididos contra a sombra messiânica do político demagógico, permaneceram como mera estrutura burocrática no jogo eleitoral. O populismo sequestrava a politização do indivíduo (principalmente aquele mais pobre), do sistema representativo (sindicatos e associações) e usurpava a estrutura partidária/eleitoral (partidos políticos) para a consolidação do grande líder político, d’Aquele predestino ao poder.

O populismo, por esse prisma, se configurou na alienação da máquina estatal, do sistema democrático, da coletividade. O povo depende do político, o representante depende do político, as estruturas de articulação social dependem do político, os partidos dependem do político. Tudo restringia a constituição da autonomia crítica do indivíduo e a consolidação de instituições estáveis, independentes e atuantes, porque nada poderia sobrepor a imagem irretorquível e insofismável do político fiador do progresso nacional, das leis e garantias trabalhistas, da reforma e do herói inequívoco, salvador da pátria.

Weffort, nesse sentido, afirma que:

Com efeito, as massas são as bases da legitimidade do Estado mas, nesta mesma medida, não podem desenvolver uma ação política autônoma. Em outros termos: são a raiz efetiva do poder, mas nesta mesma condição, não passam de “massa de manobra”. Conferem legitimidades a um chefe populista (e, através dele, ao Estado) enquanto servem de instrumento para a aquisição e preservação do poder, instrumento particularmente útil quando nenhum dos grupos dominantes possui condições hegemônicas sobre os demais (1966, p. 156).

Glauber Rocha corrobora a teorização do populismo e tece críticas à política de massas implementada pelos governos PTB-PSB no período pré-1964. Pesava – na acusação empreendida pelo diretor baiano –, sobretudo, o uso da perspectiva popular como arrimo dos projetos políticos ligados ao trabalhismo e ao desenvolvimentismo sem contrapartida social e econômica efetiva para os mazeados brasileiros. “O populismo demagógico” referido pelo autor na carta a Guevara tem certamente como referência a atuação (em tese) deletéria de Vargas, Kubitschek e Goulart; todos carregados pelo ufanismo do eleitorado pobre, mas marcados pela continuação da conjuntura de pobreza e miséria no país.

A acusação de Rocha coloca como intermediário entre o povo (alienado) e o político populista [...] “os intelectuais de esquerda, teóricos do Partido” (Bentes, 1997, p. 274), reportados pelo autor na carta a Guevara. O partido grafado com inicial maiúscula (insígnia de personificação de entidade referida) é o PCB, o comunismo brasileiro liderado àquela altura por Luís Carlos Prestes e o espectro da esquerda nacional ligado ao sindicalismo e às demais entidades de classe atuantes no país, todos aderidos “à burguesia para apoiar o populismo demagógico” (Bentes, 1977, p. 274).

O foco de Rocha se volta para a aliança firmada pelo campo progressista com a política de massas implementada pelos governantes do período entre 1950 e 1964. O autor indica a inconcretude do discurso “etapista” engendrado pelo PCB em justificativa à adesão à *frente ampla* e à traição da burguesia ligada ao trabalhismo varguista e ao desenvolvimento de Kubitschek, quando sobreveio o golpe e muitos políticos do PSD-PTB convergiram para o apoio aos golpistas.

O autor baiano parte do pressuposto de que

[...] as esquerdas e o PCB, em particular, com seu projeto nacional-reformista, ao aliarem-se ao populismo contaminaram-se pela “política de massas” (abandonando ou secundarizando o projeto classista), contribuindo, sobremaneira, para obscurecer a consciência social dos trabalhadores e para neutralizar seu potencial revolucionário (Segatto, 2004, p. 56).

A revisão dos fatos intrínsecos ao contexto político brasileiro de meados do século XX colocou em suspeição a atuação do Partido sem partido (terrível condição do PCB atuante, mas

ilegal), com a acusação de gestão temerária da representação popular por ele agenciada. Os delegados, ante os pactos firmados com a centro-esquerda, não viabilizaram as reformas e a revolução debatidas no período; sectária do governante populista, a esquerda teria afirmado o discurso demagógico e a política clientelista implementados no Brasil nos decênios de 1950 e 1960.

Na revista *Civilização Brasileira*, Paulo Francis, em artigo de 1966, afirmou que as esquerdas nacionais

[...] se encontravam na puberdade política, descobrindo o mundo que imaginavam seu, confundindo liberdade de expressão com a liberdade de agir, enquanto, para o público, passavam por mentoras da desordem reinante. Deixaram-se moer pelas contradições e táticas proletárias do presidente. Terminaram identificadas com ele, pois não tinham identidade própria. Enfrentando o realismo obtuso e brutal da direita, sob o peso da inércia e da corrupção do populismo, seu latim ideológico foi gasto em vão (1966, p. 84)

O quadro traçado pelo articulista d’A *Civilização brasileira* é tétrico. O consórcio incondicional da esquerda (sem identidade própria) derivou para o conluio acrítico e despolitizado averbado pela pauta trabalhista do presidente Getúlio Vargas – discute pejorativamente classificado por Francis como contradição e tática. Essa esquerda, imiscuída à corrupção do populismo, sucumbiu ante a demagogia e o clientelismo do governo acriticamente seguido por ela e ao golpismo da direita quando eclodiu o golpe militar de 1º de abril de 1964. A esquerda terminava – nesse tempo – sem as reformas e a revolução propalada e traída pelos antigos aliados burgueses da *frente ampla*, do PTB-PSD.

Glauber Rocha - ainda na carta escrita à Alfredo Guevara – aponta essa esquerda traída “quando a burguesia [sentiu] os perigos de sua aliança” (Bentes, 1997, p. 274) e delineia a omissão e a debandada para o fronte inimigo de notáveis quadros aliados e integrantes do antigo governo. A rendição sem resistência de Goulart, o voto desavergonhado e interesseiro de Kubitschek em Castello Branco na eleição indireta/inconstitucional para presidente da República – realizada pelo Congresso Nacional em 11 de abril de 1964 –, movimento repetido por eminentes próceres do PTB-PSD, a saudação laudatória de parte da grande imprensa, antes democrática, à “revolução vitoriosa de 31 de março³⁰” são, embora não exclusivamente, símbolos insignes da traição burguesa denunciada por Glauber Rocha. O centro guinou para a esquerda quando havia “céu de brigadeiro” para a democracia e para o discurso nacional trabalhista e desenvolvimentista e virou para a direita no tempo do autoritarismo. “Os perigos

³⁰ Termos utilizados por parte da imprensa para definir o golpe de estado de 1º de abril de 1964.

de sua aliança” (no caso, talvez, a tarja de esquerdista quando o regime iniciou a destituição de direitos políticos, a cassação de mandatos, as prisões, as torturas, os exílios, as execuções) conduziu os políticos mais carreiristas à posição de segurança; guardaram, sem qualquer constrangimento, o discurso nacionalista e negaram os antigos aliados “comunistas”.

Figura 5 - Edição de 6 de abril de 1964 de *O Globo* enaltece o golpe civil-militar



Fonte: “A revolução democrática procedeu de um mês a Revolução Comunista”. *O globo*, Rio de Janeiro (RJ), 06/04/1964, p. 01

Talvez o quadro mais bem-acabado da percepção do populismo e da frustração com o suposto erro estratégico da esquerda em Glauber Rocha é a conclusão de que

[...] talvez as massas não estejam preparadas para o papel histórico que nós, os intelectuais, desejamos que ela assuma. É que o inconsciente de um povo pode aceitar sem reagir a brutalidade de sua própria existência no plano da consciência (Bentes, 1997, p. 255).

O povo não assumiu o papel revolucionário preconizado e continuou sua marcha servil para o trabalho de longa jornada na fábrica em troca de pouco soldo e para a exploração nos latifúndios do sertão; sem saúde, sem educação, sem direitos, sem garantias, brutalmente inconsciente da própria e irrefutável desgraça. A imagem vibrante do trabalhador revolucionário no pré-1964 transmutou-se no retrato vexatório do “mito besta do povo” (Bentes, 1997, p. 268) no pós-1964, conforme delineia Rocha para Muniz em carta de 1966, e encerra, melancolicamente, o plano da revolução como se fosse inconfundível quimera, como irrefutavelmente utópico.

A análise da produção missivista de Glauber Rocha com inúmeros interlocutores no período imediatamente posterior ao golpe militar de 1º de abril de 1964 revela a adesão do autor baiano ao movimento de revisão crítica da atuação política do campo progressista naquele período e atesta o consórcio do autor à tese do populismo como deflagrador central do desenredo da democracia nacional. O Movimento de Rocha (o mesmo de inúmeros intelectuais

e artistas atuantes naquele tempo) é na direção da reconstituição dos fatos e do indiciamento dos políticos protagonistas por ação ou omissão no malfadado fim da democracia brasileira.

É esse escopo discursivo contido em *Cartas ao mundo* o arcabouço da denúncia do populismo no discurso de Glauber Rocha propositado em *Maranhão 66* e *Terra em transe*. O autor restituiu no calor da hora a complexa trama de fatos, atores, instituições, ideologias e interesses, apontou a conduta maquiavélica da elite, da política e dos políticos oportunistas, bem como a revolução sitiada, a derrocada do sistema democrático e o populismo manipulador e transmuta tudo em matéria fílmica nos enredos escritos e produzidos em 1966 e 1967. Aqueles políticos demagógicos, aquelas instituições falidas e aquele povo amorfo delineados na produção missivista aparecerão, depois, replicados na visibilidade empírica do documentário sobre a política do Maranhão e no enredo enigmático da frágil e populista democracia de Eldorado como o retrato mais bem-acabado do Brasil roto “descoberto” no pós-1964; um Brasil autoritário, sem democracia, sem debate, sem revolução; um Brasil populista.

3. OS INTERTEXTOS NO BRASIL EM MOVIMENTO DE GLAUBER ROCHA

Corre na produção cinematográfica de Glauber Rocha expressa perspectiva da reconstituição e interpretação da história nacional, de sua fundação durante a mambembe colonização portuguesa até o corrosivo golpe militar. Se é verdade que o autor baiano “morreu de Brasil³¹”, também é verídico que o autor viveu do húmus tupiniquim, da imagem do povo brasileiro, da exposição das contradições nacionais, da alusão à luta popular, da repercussão do projeto de reforma e revolução do país.

Como ensina Ismail Xavier

O cineasta tem um movimento expansivo da religião e da política, da luta de classes do antigo colonialismo: do sertão ao Brasil como um todo e deste à América Latina e ao Terceiro Mundo. Cada filme reitera o seu foco nas questões coletivas, sempre pensadas em grande escala, através de um teatro da ação e da consciência dos homens onde as personagens se colocam como condensações da experiência de grupos, classes, nações (Xavier, 2004, 128-129)

O contexto da inserção de Glauber Rocha na questão nacionalidade é aquele entre o governo de Juscelino Kubitschek (1956-1970) e a imposição da ditadura militar em 1964; nesse interstício temporal o autor assume a posição de militância replicada em toda a sua filmografia,

³¹ A frase foi cunhada por Dona Lúcia Andrade Rocha, mãe de Glauber Rocha, em entrevista publicada na edição de 05/05/1996 da *Folha de São Paulo*. Disponível em [Folha de S.Paulo - A guardiã do acervo de Glauber - 5/5/1996 \(uol.com.br\)](http://www.folha.com.br). Acesso em 01/05/2023.

cujo esteio foi a perspectiva em tudo ambivalente da alienação e da revolução política. É o entremeio da alocução nacional indicada pelo autor. Os personagens, as ações, os fatos, os enredos aparecem cindidos entre a exposição dos heróis inconscientes e vilões maquiavélicos, entre revoluções populares e contrarrevoluções elitistas, entre a esperança e a frustração em alusão ao curso da história brasileira, também ela pelo duplo do devir e da tragédia.

A filmografia de Glauber Rocha produzida na década de 1960 traz de forma mais emblemática essa referência a um discurso de Brasil, de fato, naquele contexto, confrontado em múltiplas frentes. É, talvez, a filmografia desse período o ponto a só tempo inicial e culminante da exposição da ambivalente história nacional, calcinada pela continuidade e descontinuidade entre o elogio ao popular e a crítica ao populismo. O recorte desse período (ampliado na década de 1970 para paralelos mais amplos com a América Latina e o dito “Terceiro Mundo”) focalizou com muito mais ênfase a biografia tupiniquim através da referência aos pontos nevrálgicos da fundação nacional, da fome, dos conflitos em perspectiva dialética entre passado e presente, contemporâneo e extemporâneo, o exemplo anacrônico e o os desafios sincrônicos ao tempo cotejado nas narrativas fílmicas.

Esse movimento traz para a filmografia glauberiana do contexto em tela um dado *suigeneris* – os roteiros de *Deus e o diabo*, *Maranhão 66*, *Terra em transe* e *Dragão da maldade* são originais, mas profundamente relacionados às narrativas da história brasileira, às teses sociológicas proeminentes em meados do século XX, à realidade social e política daquele contexto. Esse dado permite a percepção de um “roteiro adaptado da história brasileira”, sem um texto base, mas de múltiplas referências à crônica histórica, política e social tupiniquim, numa dinâmica de dialogismo e intertextualidade entre os textos fílmicos e os discursos formulados na Literatura, na História, na Sociologia, na crônica jornalística.

A teoria da adaptação fílmica tem ampliado, segundo Stam (2006), o leque de conceitos para a designação de textos movedores de múltiplas leituras semióticas. O teórico refere a adaptação como “leitura, re-escrita, crítica, tradução, transmutação, metamorfose, recriação, transvocalização, ressuscitação, transfiguração, efetivação, transmodalização, significação, performance, dialogização, canibalização, reimaginação, encarnação ou ressurreição (Stam, 2006, p. 27).

Stam, contrário a tarjas depreciativas da adaptação fílmica (degeneração, traição, mutação), recorre ao conceito de intertextualidade formulado por Genette como dado proeminente de dialogismo entre textos projetados nos múltiplos modais semióticos. A intertextualidade, pelo prisma genettiano, amalgama “filmes e romances. Esse intertexto pode ser oral ou escrito. Frequentemente o intertexto não está explícito, mas é, mais precisamente,

as referências a conhecimentos anteriores que são assumidamente conhecidos” (Stam, 2006, p. 27).

Genette, conforme Samoyault,

define, então, a intertextualidade como a presença efetiva de um texto no outro [...] contrariamente às concepções extensivas, que privilegiavam a componente transformacional da intertextualidade, ele insiste sobre o componente relacional - colocado sua dinâmica transformacional do lado da hipertextualidade -, o que permite fazer dela uma noção mais concreta (Samoyault, 2008, p. 29-30)

É justamente essa intertextualidade entre os enredos de *Deus e o diabo*, *Maranhão 66*, *Terra em transe* e *Dragão maldade* o procedimento denominado “roteiro adaptado da história brasileira” em Glauber Rocha. A filmografia em tela, não se referindo detidamente a nenhuma obra específica, mantém pavimentado curso intertextual com múltiplos discursos matriciais do/sobre o Sertão brasileiro e o contexto político nacional de 1950 e 1960. Os filmes, nesse diapasão, remetem à obras consagradas, a exemplo d’*Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e da sequência *Pedra Bonita* e *Os cangaceiros*, de José Lins do Rego, à textos coligidos em jornais e periódicos de meados do século XX e à narrativa popular entrincheirada na memória coletiva.

O estratagema básico de conformação dessa intertextualidade é a movência dos filmes pela geografia brasileira e a incorporação nos enredos fílmicos da história, memória e simbolismo subjacente aos espaços alocados, concorrendo essa intertextualidade para a consolidação ao discurso de nacionalidade de Glauber Rocha bifurcado entre o popular e populismo. Os filmes se imiscuem nas múltiplas espacialidades, prospectam e projetam o que elas comunicam de memória e o que é dito delas, principalmente na Literatura e no texto jornalístico, e estruturam por meio desse intrincado jogo semiótico a alusão ao Sertão do Brasil popular de *Deus e o diabo*, a referência ao Brasil populista de *Terra em transe* e *Maranhão 66* e a continuação do Brasil popular n’*O dragão da maldade*, através de um processo dialético de afluência e confluência com a história nacional – aquela extemporâneo (de Canudos), aquela contemporânea à consecução dos filmes (do tempo do golpe militar e do enfrentamento contra a repressão dos anos de chumbo) e aquela do porvir (do Brasil de depois da ditadura).

3.1 Luz, câmera, realismo: locação e perspectivas históricas na construção do Brasil em movimento de Glauber Rocha

Monte Santo – BA, alto da Serra da Santa Cruz, a câmera em plano aberto enquadra a suntuosidade do santuário sertanejo fundado pelo Frei Apolônio de Todi no final do século

XVIII e visitado por Antônio Conselheiro e Euclides da Cunha, enquanto em *off* a voz do Beato Sebastião anuncia que “esse caminho do Monte Santo é para levar até o céu o corpo e alma dos inocentes” (Rocha, 1964). Parque Lage, cidade do Rio de Janeiro, no terraço do suntuoso palacete do logradouro carioca, o Governador Felipe Vieira movimenta-se atarantado e cercado de uma miríade de assessores, enquanto dita uma carta-testamento (repetindo Getúlio Vargas), afirmando que “a contradição das forças que regem nossa vida nos lançou neste impasse tão comum àqueles que participam ativamente do processo histórico” (Rocha, 1967). Centro de São Luís do Maranhão, José Sarney, empossado governador, garante que “chegamos ao Poder, porque pudemos unir e despertar, compreender e proclamar, e não tivemos medo de afirmar, protestar e condenar” (Rocha, 1966). Milagres, Bahia, na montanha que cerca o pacato vilarejo baiano, a Santa toma a palavra e acusa, com o dedo em riste, que “meus pais e meus avós foram beato e morreram tudo nas suas mãos, meus irmãos foram pro cangaço e morreu tudo nas suas mãos. Se Coirana morrer, morre o resto do povo penando de fome e de sede” (Rocha, 1969).

A ponte (em tudo clandestina) que liga o alto Sertão de Canudos à Capital fluminense, a caatinga e o terreno Montanhoso de Milagres à capital do Estado do Maranhão é a apropriação do espaço na cinematografia glauberiana e o sentido expresso através da alocação fílmica. O Sertão veiculado em *Deus e o diabo* e n’*O dragão da maldade* é mais que a terra seca e árida, mais que a vegetação espinhenta e retorcida, mais que as estradas de chão batido, mais que as cidades compostas de casebres humílimos; as capitais apropriadas em *Maranhão 66* e *Terra em transe* são mais que as construções do tempo colonial, mais que as vias pavimentadas e iluminadas, mais que a periferia pobre e miserável. Os enredos fílmicos manipulam o simbolismo subjacente à espacialidade alocada e estabelecem a intertextualidade entre as narrativas e a história brasileira.

A locação de *Deus e o diabo* foi, predominantemente, o Sertão de Canudos, com cenas externas gravadas em Monte Santo e Canudos e veicula, propositalmente, o simbolismo inerente àqueles monumentos da fé e da tragédia sertaneja. A narrativa se coloca de propósito dentro daquela geografia, desenrola a ação em meio aos espaços incursionados pelo Beatismo/Cangaço e bombardeado pelas guerras sertanejas no final do século XIX e começo do século XIX, amplificando a referência do filme aos movimentos populares e a relação deles com a história nacional.

Os textos “Os nove meses de *Deus e o diabo*” (Rocha, 1965) e “Em busca de uma fotografia participante” (Rocha, 1965), respectivamente escritos por Valter Lima Júnior e Valdemar Lima, o primeiro, assistente de direção, o segundo, diretor de fotografia do filme,

ambos envolvidos em todos os processos de construção de *Deus e o diabo*, apontam para a intertextualidade recorrente na construção da locação fílmica.

Valter Lima Júnior, destacando a cidade de Monte Santo, afirma que

Estranho ver uma localidade, mergulhada em profundo clima místico, abandonada a própria sorte, exibindo sua miséria de dentes amarelos, olhos injetados, barriga grande e dócil servilidade, sentir-se reconhecida em seu esquecimento. Mais estranho ainda vê-la despertar desse estado letárgico de lembranças de Antônio Conselheiro, Padre Cícero e Lampião, e testemunhar sobre a própria existência. Há ainda os que viram o passado glorioso, as tropas de Moreira César na praça enorme que une e separa ao mesmo tempo, o reduzido aglomerado humano. Há os cegos, os velhos, as *incelencias*, os benditos, as lamúrias, a seca, o sol, as crianças e os bichos que contam histórias sem abrir a boca (Rocha, 1965, p. 27)

Lima, em texto originalmente publicado no *Jornal da Correio*,³² remonta o fio da meada e enquadra a simbologia severamente perseguida em *Deus e o diabo*. A prodigiosa memória sertaneja institui a referência aos dados do misticismo religioso, do banditismo social e das guerras operadas pelo Estado na região; aquele Sertão observado por um viés de alteridade se impunha carregando marcas profundas do passado de fé e tragédia. A memória e as marcas da fé e da resistência – atesta o realizador fílmico –, se impunham nas reconstruções mnemônicas do sertanejo a respeito de Conselheiro e Padre Cícero, das tropas do exército e de Moreira César.

Valdemar Sena, fotógrafo do filme, na mesma linha, informa que

Durante as filmagens, passamos por Monte Santo, Trapagó, Bendegó, Cocorobó, Cansação e Canudos. Comemos muita poeira da estrada transnordestina. Subimos cem vezes os três quilômetros da escada de Monte Santo. Matamos cascavéis e jararacas. Comemos mocó de macambira, em nossas experiências sertanistas. Andamos quilômetros a pé, carregando material nos braços, nas costas e na cabeça (Rocha, 1969, p. 21)

O depoimento do fotógrafo de *Deus e o diabo* – também de um viés de alteridade –, aprofunda as linhas simbólicas da espacialidade alocada pelo empreendimento fílmico. A perspectiva de Sena enfatiza o Sertão inóspito (das estradas de poeira), a caatinga intransponível (retorcida e espinhenta), os animais peçonhentos da fauna sertaneja. O discurso, neste ponto, recai no assombro, ante o observador estrangeiro, proporcionado pela espacialidade, o isolamento e a implacabilidade a ele subjacente.

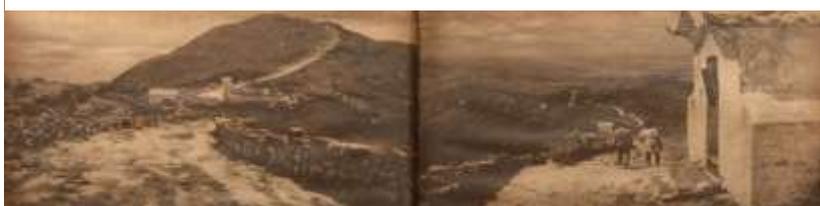
Esse duplo viés transversalizado no depoimento de Sena e Lima (Rocha, 1965) está detidamente desenhado no construto de *Deus e o diabo*. A abertura do filme (já amplamente

³² Edição de 22 de maio de 1964

cotejada e debatida) veicula o Sertão em sua amplitude clara e seca quando a câmera avança na tomada aérea projetando a região desvizinhada e hostil – exatamente como descreveu Sena em seu depoimento. O curso da narrativa dimensiona os lugares sertanejos (Monte Santo, Trapagó, Cocorobó e Canudos) e reporta – como vem sendo dito –, os toponímicos da região; o curso da ação de *Deus e o diabo* corre na Santa Cruz do Monte Santo, na caatinga densa do Trapagó, no campo da guerra do Cocorobó, em claro movimento de magnetização dos fatos inerentes àquela região, da memória da fé e da tragédia, do simbolismo adjudicada naqueles caminhos de pedra, naqueles campos de morte.

O estratagema de adaptação e a intertextualidade operados pelo filme aponta (principalmente, embora não exclusivamente) para a narrativa icônica de Euclides da Cunha n’*Os sertões* em 1902 e para os registros jornalísticos e fotográficos de Odorico Tavares e Pierre Verger realizados e publicados na revista *O cruzeiro* em 1947 e 1948. O autor fluminense (como já foi amplamente comentado) notabilizou nacionalmente a espacialidade do Sertão de Canudos através de uma narrativa pormenorizada dos espaços simbólicos da fé e da guerra. Odorico Tavares e Pierre Verger – também em nível nacional – realinharam o interesse pela região, sobretudo no meio letrado, passado meio século do final da guerra de Canudos, em duas reportagens, a primeira intitulada “O reduto de Antônio Conselheiro” (1947) e a segunda nominada “O calvário dos sertões baianos” (1948).

Figura 6 - Fotografia de Pierre Verger retrata Santuário da Santa Cruz



Fonte: “O calvário dos sertões baianos”. Revista *O cruzeiro* (RJ), 27/03/1948.

A locação de *Deus e o diabo* no Sertão de Canudos e a intertextualidade estabelecida com os textos precedentes focados na região concretizam, no filme, a consecução de uma síntese da injustiça, da rebeldia e da revolução não apenas regional, mas brasileira. Não há espaço sem memória e sem símbolos da fé e da violência enquadrados na extensa fotografia projetada na narrativa; num dado lugar passara Conselheiro, noutra Moreira César, em mais um outro estivera Corisco e em um último, João Bezerra. Em todos os campos tenazmente fotografados, beatos e cangaceiros enfrentaram, não muito tempo atrás, a ira incontida das forças armadas do Estado.

Essa alocação marcada pela rebeldia e pela tragédia é emblemática para constituição no filme de uma história nacional baseada no popular, em Canudos, na ação e transformação. Aquela geografia – como se fosse uma moldura –, amplifica a denúncia da opressão do pobre pelo rico (de Canudos e do Brasil), elogia a insubmissão do povo (de Canudos e do Brasil) e idealiza uma revolução nacional naqueles meados de século XX, como revolucionários foram os sertanejos quando enfrentaram a fúria das forças armadas e da elite econômica e política.

A História revolucionária (não mais a sertaneja, mas a presente e futura da nacionalidade), confirmada e amplificada pela alocação fílmica cotejada em *Deus e o diabo*, tem como base a

recapitulação das revoltas sertanejas [que] está lá para nos ensinar que a Revolução é destino certo no sertão, não só porque há injustiças flagrantes no presente, mas acima de tudo porque há uma continuidade entre a tradição entre a rebeldia do passado e a futura liberação pela violência (Xavier, 2004, p. 129)

A locação de *Maranhão 66* carrega a filmografia de Glauber Rocha para o espaço citadino de São Luís no contexto de 1966. O documentário assume viés realista e registra a cidade e a sociedade com ênfase nas incoerências entre os meandros da política e a condição de insalubridade do povo na estrutura da periferia urbana. O foco no discurso político, na convulsão da massa contraposto à realidade social torna a locação do filme um importante vetor discursivo, de comunicação das contradições aviltantes entre a alocação demagógica do político, a alienação popular e a miséria do povo.

Importante observar essa dinâmica da alocação de São Luís na narrativa de *Maranhão 66*. A montagem fílmica (fundada em forte paralelismo dialético) contrapõe a parte rica e a parte pobre da cidade. Os fotogramas da parte rica enfatizam o Palácio dos Leões (sede do governo Estadual), a Praça Pedro II e a rua Portugal, no centro Histórico da cidade; os retratos da parte pobre exibem delongadamente a fachada da antiga Fábrica Santa Amélia (alusão ao passado de prosperidade confrontado ao presente de desemprego), da Santa Casa de Misericórdia, do Presídio, do lixão e de palafitas localizadas na periferia da cidade.

Esse pressuposto utilizado por Glauber Rocha subtrai do desenvolvimento citadino a miséria periférica e enfatiza a desigualdade do contexto recortado. O estratagema decorre da perspectiva de cinema-verdade (em voga no Brasil naquela década de 1960), no qual

a evidência da memória é tão grande, sua revolta tão comovente, a indignação tão intensa, e a absoluta urgência da transformação tão premente, que não se consegue conter a voz didática em *over* amplificando as mazelas do país, a alienação do povo e a estupidéz da classe média (Ramos, 2008, p. 341).

Esse viés locativo adotado por Glauber Rocha em *Maranhão 66* estabelece inequívoco dialogismo com a visibilidade da realidade social e econômica sobejamente dita daquele estado nordestino na imprensa nacional nos meados de século XX, como ilustra, por exemplo, a manchete do jornal *Semanário*, edição de 04 de julho de 1957. O abandono e o atraso, terrível síntese daquelas paragens no tempo recortado, vaticinados no periódico são a matéria reportadas por *Maranhão 66* através da alocação no filme de São Luís em perspectiva de intertextualidade entre o enredo fílmico e o discurso consolidado sobre a cidade e o estado nordestino.

Figura 7- Manchete d'*O semanário* reproduz discurso predominante sobre o estado do Maranhão



“Sob a bandeira nacionalista o Maranhão insurge-se contra o abandono e o atraso”. *O semanário* (RJ),
04/07/1957

É tanto assim que o filme (sem necessariamente fazer referência à manchete d'*O semanário*, ou a qualquer outro periódico) repete a perspectiva dos fotogramas da periferia caótica e do interior das palafitas humílimas em evidente jogo de referência fílmica ao factual, ao verídico, ao documental. É a linha técnica e metodológica cotejada por Glauber Rocha no texto *Cinema verdade – 65* (certamente o esteio metodológico na consecução de *Maranhão 66*) relativa a tangência do cinema nacional daquele período para o gênero documentário em perspectiva realista.

Glauber Rocha defende o uso do

som direto, entrevistando pessoas, personagens, e recolhendo som da realidade, fotografando de uma forma direta, procurando captar **o maior realismo possível, daí a palavra verdade**; ou seja, um tipo de documentário que procura pelo som e pela imagem **refletir uma verdade, uma realidade** (2004, p. 71).

A locação de *Terra em transe* segue paradigma avesso. O filme (o primeiro longa-metragem de Glauber Rocha gravado fora do Nordeste) apropriou paragens e *lôcus* específicos da cidade do Rio de Janeiro para a construção da espacialidade fictícia de Alecrim e Eldorado. Da capital carioca sobressai dois espaços paradigmáticos para as pretensões discursivas do filme – o *Theatro Municipal* e o Parque Lage; o primeiro será locação para a maioria das cenas envolvendo o líder populista Felipe Vieira; o segundo servirá de fundo para as ações envolvendo o autoritário Porfírio Diaz.

Há um cosmopolitismo pretendido em *Terra em transe*, mas ele tangencia gradativamente para inconfundível localismo. O filme descaracteriza o espaço e refere, de soslaio, o Brasil imiscuído na estrutura espacial e factual de Alecrim/Eldorado. Alecrim (referente de todas as capitais provincianas dominadas pelo líder demagógico) redargui com maior ênfase o aspecto das cidades brasileiras governadas à base da política clientelista; Eldorado (indicativo de todos os países transversalizados pelo populismo e autoritarismo) dimensiona mais detidamente os efeitos da política de massa e da repressão militar no Brasil. A citação generalista do espaço de *Terra em transe* tem, portanto, o condão de enigmatizar a denúncia do território brasileiro transpassado pelo populismo e autoritarismo.

Os espaços apropriados calcificam essa tangência cosmopolitismo-localismo pretendida pelo enredo fílmico. A alocação do autoritário de *Terra em transe* no *Theatro Municipal* do Rio de Janeiro toma de empréstimo a suntuosidade arquitetônica do icônico monumento como referência do elitismo marcante da personagem fílmica; o enquadramento do palacete do Parque Lage e da floresta tropical do Parque Nacional da Tijuca ilustra, de fundo, aprofunda o caudilhismo implicado à Vieira, em referência ao arquétipo da “república de bananas” comutado para os países da América Latina. Em ambos os casos, a alocação funciona como uma moldura do retrato vicejado referente dos dois perfis mais proeminentes da política brasileira no período recortado pelo filme – o autoritário elitista e o populista caudilhesco.

A intertextualidade proposta pela alocação de *Terra em transe* busca o interdito, a inferência, a perspectiva de soslaio, como referência à denúncia maquinada no enredo contra o autoritarismo e o populismo na política e dos políticos brasileiros. O espaço (nesse caso, não referenciado narrativamente, mas localizado implicitamente) mancomuna o local no global e introjeta – por meio de suas especificidades – amplificação de sentido nas referências enigmáticas do filme aos desenredos da política brasileira nos decênios de 1950 e 1960.

A relação entre a alocação de *Maranhão 66* e *Terra em transe*, dos sentidos e das intertextualidades agenciados por ela com a história é de testemunho. Os filmes de 1966 e 1967 não operam com dados consolidados, com uma narrativa prismada, com um consolidado

pretérito (como fez *Deus e o diabo*), mas com uma matéria em construção; não se trata, no caso em tela, do extemporâneo revolucionário, mas do contemporâneo involuído.

Essa perspectiva se delinea claramente se observados os estatutos desses filmes decorridos mais de meio século do lançamento de ambos. *Maranhão 66* é comumente relacionado à história da miséria naquele estado do Nordeste e da consolidação no Brasil de uma política personalista, de caráter clientelista, de manipulação do povo. *Terra em transe* tem sido apontado como síntese histórica dos desenredos da política brasileira na década de 1960. Ambas as narrativas, portanto, constituem – dentro dos meandros comuns a cada um dos filmes – a construção da História brasileira daquele tempo, marcada, segundo a perspectiva aderida e impressa por Rocha nos enredos, pelo autoritarismo e populismo – uma História de involução.

A alocação de *Maranhão 66* e *Terra em transe* – apensada das intertextualidades estabelecidos nos enredos fílmicos –, tem função central na construção da História involuída do Brasil pós-1964 vicejada por Glauber Rocha em seu discurso de nacionalidade. Os registros do discurso de Sarney (em contraposição com a sua história política), do povo em transe no comício e na miséria na periferia, calcinam a percepção histórica de causa e efeito da manipulação popular. O enquadramento dos espaços *Theatro Municipal* e do palacete do Parque Lage (no Rio de Janeiro) solidificam a referência histórica aos agentes, ideologias e partidos envolvidos da polarizada e trágica política brasileira do tempo em corte.

Ismail Xavier – comentando irrupção da História no filme de 1967 –, corrobora essa perspectiva transversalizada em *Maranhão 66* e *Terra em transe*, atestando a contingência, nos enredos, do Brasil de 1964, em que

a encenação da trama política mobiliza as figuras que personificam as forças sociais, figuras que falam a linguagem dos interesses de classe e do jogo de Poder arbitrado pelo Capital. [...] há também uma confluência de gestos, um desfile de máscaras grotescas, um conflito de carismas, uma obstinação mágica de um lado e de outro do confronto entre direita e esquerda, de modo a fazer tudo convergir para a representação do evento político maior – o golpe de Diaz – como um ritual coletivo, Transe (Xavier, 2004, p. 130).

A locação d'*O dragão da maldade* – na mesma perspectiva cosmopolita e ficcionalizada de *Terra em transe* –, recorta a paisagem sertanejo de Milagres (BA) e inventada o vilarejo de Jardim das Piranhas. O Sertão, nesse caso, não é uma espacialidade específica e inóspita (como aquela de Canudos em *Deus e o diabo*), mas um todo transversalizado por espasmos de modernidade (um pouco de luz elétrica, alguns comércios, escassos automóveis, nacos de estradas asfálticas) e interligado ao território nacional.

Essa perspectiva dialoga com a visão do Sertão entrecortado pela bifurcação entre o anacronismo e um sincronismo mambembe com o todo da geografia nacional preconizada em meados do século XX. O espaço da região – por esse prisma – mantém a condição antiga (a seca atroz, a vegetação espinhenta, o relevo inóspito), mas revela as conexões (talvez tênues, mas ainda assim conexões) com o Brasil – território acessível por meio da estrada, caminhões e ônibus insistentemente mostrados na narrativa d’*O dragão da maldade*.

Esse viés de universalismo regional malmente integrado ao todo nacional premeditado para o Sertão na narrativa d’*O dragão da maldade* decorre da evolução do discurso da região consolidado na literatura, no meio jornalístico e na política a partir da década de 1950, sobretudo.

A criação da Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste (SUDENE), em 1959, é uma ação premeditadamente política para a integração da região ao todo do território nacional. A estruturação da SUDENE esteve atrelada à “percepção do aguçamento das diferenças entre o Nordeste e o chamado Centro-Sul do Brasil — o triângulo São Paulo-Rio-Minas — a partir da industrialização deste último”.³³ *O correio da manhã*, no *Caderno especial do Nordeste*, edição de 09 de julho de 1966, afirmava – em consonância com demais publicações jornalísticas da mesma linha editorial –, em justificativa da atuação da SUDENE para integração do Nordeste, que a região

tem cerca de 25 milhões de habitantes, ou seja, um terço da população do país. Em termos de renda e poder aquisitivo é um mercado consumidor em crescimento. A localização do Nordeste – mais perto dos centros europeus, africanos e americanos – oferece condições excepcionais para exportações dirigidas a esses mercados” (1966, p. 02)

A literatura – não muito tempo depois, na década de 1970 –, tangenciou a expressão da região para a mesma perspectiva de integração e tosca modernidade com enredos cujo mote era a pobreza da terra do sol e a interseção dela com o Sul e o Sudeste do país. É, por exemplo, o viés propositado por Antônio Torres em *Essa Terra* (2005). O livro consagrador do escritor de Sátiro Dias (BA) enfatiza (ainda reportando a antiga visibilidade de *lócus* inóspito) como lugar difuso na lógica do subdesenvolvimento nacional (nem completamente insular, nem plenamente desenvolvido), no entremeio da itinerância Norte/Sul da personagem principal – Nelo.

³³ Disponível em <https://atlas.fgv.br/verbete>. Acesso em 23/01/2023.

É esse o Sertão alocado na narrativa d’*O dragão da maldade*. O filme exhibe planos abertos com ênfase na dura e seca paisagem contrapostos a fotogramas das estradas e rodagens, da iluminação pública, com posto de gasolina equipado da enorme placa “Shell”, com as latas de “Leite Ninho” adaptadas como recipiente para a farinha de mandioca. O Sertão consubstanciado no filme está a meio caminho entre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento, entre a modernidade e o anacronismo, entre o extemporâneo e o contemporâneo.

A ancoragem intertextual do filme – nesse caso – é a concepção delineada acima do atraso e da integração do Nordeste brasileiro. A região (como, aliás, ocorrera em demais momentos da história nacional) esteve no centro do discurso salvacionista, de ampliação do discurso de nação e a metamorfose se impôs inexorável. A narrativa resgata e propaga esse discurso e faz d’*O dragão da maldade*, como afirma o próprio Glauber Rocha, “um filme em cores, um sangrento western político, uma espécie de terceiro episódio de *Deus e o diabo*, em que retorno o personagem Antônio das Mortes, dez anos mais tarde, **num sertão modernizado e ainda bárbaro**” (Bentes, 2007, p. 309).

É dentro dessa ambivalência que a narrativa d’*O dragão da maldade* constitui um discurso de resistência política moldado no entroncamento entre o novo e o velho Sertão. A região, o simbolismo da luta dos sertanejos beatos e cangaceiros travada naqueles campos pedregosos, imiscuídos ao mito de São Jorge Guerreiro amplamente difundido naquelas paragens parecem difundidos na discussão da política nacional naquele tempo crucial brasileiro de consolidação da ditadura militar.

Conforme Ismail Xavier,

em *O dragão da maldade*, o teatro vivido pelas personagens sofre um descentramento, parece não mais trazer no seu interior o movimento por excelência da história. O cangaceiro e Antônio das Mortes vivem no presente como resíduo de outro tempo; projeta-se sobre o universo encenado uma sombra do anacronismo [Antônio está aposentando e o chamado para a ação contra Coirana é visto por ele próprio com surpresa] (Xavier, 2004, p. 133).

O tratamento dado pela narrativa d’*O dragão da maldade* à história segue a ambivalência anacronismo/modernidade repercutida no discurso regional nordestino. Há uma perspectiva de afluência/confluência entre o extemporâneo e o contemporâneo marcado através dos velhos e novos ícones sertanejos, as velhas e novas marcas da espacialidade do Sertão. O foco – embora a narrativa destaque o sincrônico e o diacrônico – é no devir, no tempo futuro, no país depois da ditadura (àquela altura consolidada por meio do Ato Institucional 05).

A História n' *O dragão da maldade* é – por esse prisma –, uma matéria em construção – como também fora em *Maranhão 66* e *Terra em transe*, mas transversalizada de positiva perspectiva política e orientada pelo paradigma advindo do passado sertanejo, da luta dos beatos e cangaceiros, da resistência do Beatismo e do Cangaço, da História paradigmática do Sertão de Conselheiro e Lampião. O Brasil contemporâneo, atravessado por desafios decorrentes da ditadura militar, observa o velho Brasil/Canudos – marcado pela opressão, mas também pela insurreição e a luta, e dele tira (ou deveria tirar) um *modus* de militância intelectual e armada.

A obsessão pela locação externa e a ênfase nas múltiplas paragens nacionais tem na filmografia de *Glauber Rocha* o pressuposto da busca do simbólico inerente aos espaços alocados, dentro do escopo discursivo/ideológico de cada narrativa. Os filmes transitam pelas geografias recortas e magnetizam delas os eventos, as ideologias, as insígnias, as memórias, as marcas. De uns recobram incisivamente a marca da História e da Memória (casos de Monte Santo, Cocorobó e Canudos), de outros recuperam a verdade da condição social do povo, da miséria subjacente aos minorizados, de um outro mais projetam a simbologia do elitismo e da demagogia, de um outro último recortam o contexto transversalizado simultaneamente pelo contemporâneo/extemporâneo.

A ida de *Deus e o diabo* a Monte Santo (BA), Cocorobó (BA) e Canudos (BA), a imersão de *Maranhão 66* em São Luís (MA), a imbricação de *Terra em transe* com o Rio Janeiro (RJ) e a jornada d' *O dragão da maldade* por Milagres (BA) sobrepujam a dinâmica da intertextualidade adotada por Glauber Rocha na consecução dos filmes em tela.

Essa dinâmica – em tudo deliberadamente calculada e executada –, caracteriza-se sobremaneira pelo forte dialogismo com os discursos literários, políticos e jornalísticos relativos às regiões alocadas. A consonância dos enredos dos filmes em tela com a crônica histórica / memorialista do Sertão de Canudos, com a “verdade” jornalística do Maranhão e do Nordeste subdesenvolvido e com a simbologia dos espaços apropriados do Rio de Janeiro indica a intersecção entre a ficção cinematográfica de Rocha com discursos e narrativas precedentes, em claro jogo de intertextualidade – conforme a teoria formulada por Genette.

4. CANUDOS E O BRASIL POPULAR EM *DEUS E O DIABO*

O cinema não será para nós uma defesa, porque o cinema não faz revolução – o cinema é apenas um instrumento revolucionário.

Glauber Rocha (BENTES, 2007, p. 409)

ali estavam os mesmos acidentes e o mesmo chão, embaixo, fundamentalmente revolto, sob o indumento áspero dos pedregais e caatingas estonadas... mas a reunião de tantos traços incorretos e duros – arregoados divagantes, de algares, sulcos de despenhadeiros, socavas de bacainas, criava-lhe perspectiva inteiramente nova. E quase compreendia que os matutos crendeiros, de imaginação ingênua, acreditassem que ali era o céu (Cunha, 2008, p. 53-54)

O narrador de *Deus e o diabo* encerra o filme assegurando a verdade e a imaginação como bases da narrativa. A imaginação (como no caso dos velhos cantadores de feira que recorriam a esse binômio nos antigos cordéis) refere-se à memória por trás dos fatos, à ampliação dos feitos, à construção do herói; a verdade (como também procediam os trovadores sertanejos) atesta a veracidade dos acontecimentos alinhavados. Entre a imaginação e o factual – e essa é intenção anunciada pelo narrador – *Deus e o diabo* se imiscui com as narrativas do Sertão de Canudos (de seca e morte, beatos e cangaceiros, vaqueiros e coronéis, rifle e cruz, guerras) entremeado entre a memória popular e a história canônica da região.

A História canônica de Canudos, do Beatismo e do Cangaço talvez seja uma quinta expedição em complementaridade ao ataque executado pelo Exército Brasileiro, no ano de 1897, em quatro atos de barbárie contra os beatos, e pelas volantes, em 1930, em inúmeras ações de selvageria contra os cangaceiros. Essa quinta expedição (a da história) não atacou com bombas, não lançou granadas, não disparou tiros, não feriu com baionetas, não cortou cabeças, mas desferiu, talvez, o golpe de misericórdia – aquele do discurso. O ataque brutal (lançado quando já estavam mortos crentes e bandoleiros, quando já havia sido varrido do mapa o Belo Monte conselheirista) chamou de facínoras e fanáticos as vítimas, tratou como heróis os chacinadores a serviço do Estado, denominou ato civilizatório as guerras horrendas.

A memória popular de Canudos, do Beatismo e do Cangaço é, talvez, a trincheira mais relevante contra os crimes praticados pelo Estado Brasileiro na região, em complementação àquelas erguidas para autodefesa pelos sertanejos. Essa memória-trincheira resguardou a versão dos vencidos decorrente dos calamitosos idos de 1897 e das primeiras décadas do século XX e, sem disparar fuzil ou lançar qualquer golpe de facão, estabeleceu o mais profundo abalo contra as tropas e ataques dos inimigos – a restituição dos fatos do misticismo religioso e banditismo social e sobre as guerras executadas pelo Estado para combatê-los. O contra-ataque assertivo denunciou os crimes, desmistificou os falsos heróis e salvaguardou a revolta, a resistência e a militância emblemados entre aqueles seguidores de Conselheiro, Lampião e Corisco.

Este capítulo analisa a narrativa *Deus e o diabo*, operando no limiar entre história e memória no complexo jogo de representação da narrativa de Canudos, do Beatismo, do

Cangaço e das guerras executadas pelo Estado Brasileiro contra os sertanejos. O filme – por esse viés – assume dupla perspectiva e projeta a visibilidade da região, do povo, da resistência popular, a repressão armada dos militares pela perspectiva oficial (histórica) e a memorialista (aquela detida na narrativa dos sobreviventes conselheiristas).

Maurice Halbwachs (1990) teoriza o tensionamento entre história e memória coletiva. A memória está sempre em movimento, carregada pelo código da coletividade e suscetível aos movimentos de ênfase e apagamento; a história é a reconstituição (talvez tendenciosa, talvez incompleta) do tempo não mais existente. Esse tensionamento entre a perspectiva histórica e a memorialista movimenta narrativas, envia convicções, heroiciza antigos bandidos, desmistifica velhos laureados, em constante tangência de fluxo e refluxo.

Desse meandro teórico, a análise proposta neste capítulo perquire a referência estabelecida em *Deus e o diabo* a Conselheiro, Corisco e Lampião, a alusão aos sertanejos humildes aderidos aos movimentos populares e a citação dos conflitos armados contra o misticismo religioso e o banditismo social, provavelmente baseada na história e na memória popular. É uma prospecção teórica alusiva a confluência e afluência da perspectiva de vencidos e vencedores, da crônica oficial e da narrativa coletiva. O centro da análise é a recomposição fílmica do trágico quadro da desigualdade aviltante do Sertão de Canudos, do aparecimento do Beato e do Cangaceiro, do endemismo do Beatismo e do Cangaço, da sentença de morte contra os insurretos, do movimento das tropas e da execução sumária dos minorizados em perspectiva dialética – ora tendendo para a versão dos vencidos, ora projetado a história dos vencedores.

O recorte para a compreensão desses dados de *Deus e o diabo* são as figuras de Sebastião, Corisco, do vaqueiro Manuel e, por último, a representação da chacina executada contra os insurretos homiziados no misticismo religioso e no banditismo social. O beato e o cangaceiro fílmicos são comparados às figuras históricas de Conselheiro e Corisco; o vaqueiro fictício é analisado como emblema dos sertanejos minorizados de fins do século XIX e começo do século XX aderidos aos movimentos populares; o massacre dos minorizados, delineado na narrativa, segue confrontado à história das chacinas operadas pelo Estado em 1897 e nas primeiras décadas do século XX, durante a Guerra de Canudos e do Cangaço, respectivamente.

A confirmação desses meandros de *Deus e o diabo* atestará a narrativa de 1964 em estrita relação com o ideário nacional-popular e imbricada com a consolidação de um discurso de nacionalidade fundado no povo e na espacialidade de Canudos. A coletividade minorizada liderada por Conselheiro, a ocupação do território sertanejo, a resistência de beatos e cangaceiros conformaria na narrativa fílmica, em confirmando-se as hipóteses alinhadas, uma síntese de nação delineada por Glauber Rocha no período anterior ao golpe de 1964; Brasil que

propaga a reforma agrária, que questiona as desigualdades sociais, que enfrenta as carcomidas estruturas sociais e políticas; Brasil em ebulição e revolução; Brasil popular.

4.1 Visagens de Corisco e Conselheiro em *Deus e o diabo*

Se o senhor cruza os antigos caminhos do morro da Favela, se o senhor tem a coragem de enfrentar o sol do meio-dia no alto do Mário, se o senhor ousar atravessar o leito seco do Vaza-Barris à meia noite, pode então, conhecer (e compreender) que tipo estranho de diabo é esse, firmado nos olhos do povo – um diabo nunca antes rezado ou amaldiçoado.

Glauber Rocha

*Lampião e Maria Bonita
Pensavam que não morriam
Morreram na boca da noite
Maria Bonita ao romper do dia.*

Glauber Rocha

Os momentos de maior carnificina, fanatismo, selvageria e barbárie na representação do cangaceiro e do beato de *Deus e o diabo* estão posicionados em duas sequências alocadas em espaços fechados, de dificultado acesso, como dois terríveis assaltos cuja publicidade constringe e incrimina. Corisco, o bandoleiro fílmico, invade o latifúndio do coronel Calasans quando a família celebrava o casamento de um dos rebentos e comete as piores peripécias – solapa o bolo comemorativo, toma a bebida destinada aos convivas, saqueia joias, prata e ouro, castra impiedosamente o noivo e estupra covardemente a noiva. Sebastião, o místico engendrado no filme, adentra uma capela de estilo colonial, mira uma criança sofregamente segurada por Manuel, desfere calma e lentamente uma facada no pescoço juvenil, consolidando o triste e desalmado sacrifício humano³⁴.

A dupla narrativa é o ápice do retrato modulado do beato e do cangaceiro. As duas figuras aparecem na narrativa entremeadas entre a condição de líderes populares e nefastos párias em alusão à representação histórica e popular dos maiores vultos do misticismo religioso e banditismo social sertanejo.

Cabe o adendo – *Deus o diabo* é o primeiro empreendimento cinematográfico comprometido com a representação (mais ou menos) realista do Beatismo religioso e do cangaceirismo e da liderança emblematicamente exercida por Conselheiro, Corisco e Lampião,

³⁴ As duas sequências em tela foram gravadas na sede do Solar do Unhão, em Salvador, Capital da Bahia (Rocha, 1965).

cada um por seus meios e modos. O filme retrocede narrativas consolidadas sobre a região desde o final do século XIX e destaca o Estado sem estado, os governadores sem mandato, os exércitos sem farda e sem insígnias. São, de fato, digressões mnemônicas concernentes aos líderes ao mesmo tempo emblemáticos, mas em parte obliterados do cânone histórico e literário nacional – como, aliás, o são até hoje.

Um pouco da história ajudará a compreender a dimensão mnemônica do Conselheiro aportado como matéria cinematográfica em *Deus o diabo*. O Beato Cearense chegou ao Sertão da Bahia, na divisa com Alagoas, Pernambuco e Sergipe, provindo de destino incerto no ano de 1870. O andarilho, por mais de duas décadas, até 1893, peregrinou por toda a região com um contingente numeroso de seguidores até a construção de Canudos (também conhecida como a Jerusalém de taipa), numa antiga fazenda de gado alocada à beira do Rio Vaza-Barris. O vilarejo se avultou entre os nortistas sem-terra (pequenos meeiros nas grandes fazendas, indígenas e negros libertados da escravidão em 1888) e tornou-se rapidamente uma das maiores cidades da Bahia, administrada pela governança civil de Pajeú. Antônio Maciel estabeleceu-se como maior e mais emblemático benfeitor naquela região e consolidou sua liderança entre os minorizados da região – tornou-se, para sempre, o Bom Jesus Conselheiro (Calasans, 1997).

Segundo Calasans,

O peregrino palmilhara, durante quase um quartel de século, o chão ressequido do nordeste baiano, um pedaço de chão incrustado no polígono da seca, um pobre trecho de acentuada conotação agropastoril, onde restos de uma pequena economia açucareira se foram estiolando com o término do regime servil. O sertão do Conselheiro era habitado por populações que quase nada possuíam para exportar, vivendo da carne de bode, do couro de bode, da rapadura, da farinha de mandioca, de boizinhos, quase de barro, que pastavam em terrenos também pobres (1997, p. 62).

Um pouco da história ajudará, também, a compreender a dimensão mnemônica dos cangaceiros reportados como matéria cinematográfica em *Deus o diabo*. Os bandos de homens armados ganharam fama no mesmo território antes palmilhado por Conselheiro principalmente a partir de 1920, com ação paralela àquelas modestas mantidas pelo governo e regulando, na ausência das instituições de justiça e de polícia, os conflitos de limites de terra, de cobranças e de acerto de contas. A tradição nomeou o movimento de Cangaço e seus inúmeros signatários de cangaceiros. Cangaço e cangaceiros governaram uma parte extensa do Sertão do Brasil por mais de duas décadas, repercutidos na imprensa, narrados nas trovas dos cantores populares, afamados entre os moradores, requeridos por coronéis e (mal) tolerados pelas autoridades brasileiras.

Frederico Pernambucano de Mello destacou o cangaceiro como realizador:

[...] de valores de uma sociedade peculiar em muitos dos seus aspectos, abafada pelo isolamento, agredida por todo um conjunto de fatores naturais e sociais hostis, além de inviabilizada crescentemente, sobretudo a partir de fins do século XVIII, por processo de decadência econômica que negava ao homem maiores oportunidades de ascensão pelas vias ditas normais ou legais, fornecendo a esse homem uma via atropelada por inegável chancela cultural – que era o cangaço – através do qual ele poderia saciar os humanísimos requerimentos de mando, prestígio, patrimônio e notoriedade, exercendo uma profissão cheia de aventuras, nada monótona, sedutora mesmo, pelo que nela é oportunidade de protagonizar o épico tão ao gosto do sertanejo (2004, p. 100-101)

Antônio Conselheiro era, em 1896, o maior inimigo da República brasileira. O assombro do peregrino atravessara o país e desestabilizara as bases da política nacional a partir do suposto monarquismo defendido entre os sertanejos de Canudos (Galvão, 1977). Soldados e armas do Exército Nacional se abateram por mais de uma expedição contra a seca terra do Sertão da Bahia e o séquito conselheirista para chacinar todos os beatos leais ao Peregrino e botar abaixo o arraial insurreto, numa guerra cujo únicos espólios foram o avultamento da figura de Antônio Conselheiro, a trágica morte de inúmeros sertanejos oprimidos e o trauma e a revolta populares decorrentes do terrível e injustificado massacre.

Os cangaceiros eram, na década de 1930, os mais temidos bandoleiros em todo o país. Nesse tempo, a partir das ordens estabelecidas por Getúlio Vargas, as forças militares caçaram com obstinada diligência todos os vultos mais insígnies da cangaceirismo, até o esgotamento completo do movimento. As imagens de cabeças degoladas ilustraram em profusão as manchetes de jornais noticiosas dos massacres protagonizados pelas volantes cada vez mais bem equipadas e remuneradas. Lampião caiu na divisa entre Alagoas, Bahia e Sergipe, na Grota do Angico, em 1938; Corisco tombou na Bahia, dois anos depois, em 1940. O Cangaço morreu com eles, deixando atrás de si um rastro de narrativas de revolta e resistência elaboradas e mantidas pela memória popular do povo sertanejo.

Frederico Pernambucano de Mello assinalou os três levantamentos cadavéricos:

No quebrar da barra do dia 28 de julho de 1938, atacado em quatro frentes por forças do Estado de Alagoas, ao comando do tenente João Bezerra, cai [Lampião], juntamente com Maria Déa e mais nove cabras. [...] Corisco lhe faz as honras de vingador e quer prosseguir no cangaço. Não há mais clima. Desde os últimos dois lustros, pelo menos, o cangaço deixara de ser fenômeno de causas sociais concretas e atuantes para se converter no produto da vontade ferrenha de um obstinado. E este desaparece naquela manhã (2004, p. 302).

Beatismo e Cangaço, temporalmente avizinados, são oriundos da mesma espacialidade, protagonizados pelos mesmos atores e determinados pelas mesmas mazelas

sociais. O tempo de ambos foi a esquina entre o século XIX e XX, seus entrincheirados foram os mesmos sertanejos pobres minorizados e suas causas, comumente, alinharam o combate à indigência decorrente da seca e da exploração. Os movimentos, assim imiscuídos e imbricados, campearam a terra do sol como emblema da revolta popular e meio de resistência dos oprimidos ante as condições sociais hostis daquela região, porque “o capanga pode ter sido cangaceiro [...] como qualquer deles pode tornar-se adepto de um conselheiro ou monge, e então é o ‘fanático’” (Facó, 1976, p. 58)

Para Rui Facó:

A situação dos pobres do campo no fim do século e mesmo em pleno século XX não se diferenciava daquela de 1856. Era mais do que natural, era legítimo, que esses homens sem-terra, sem bens, sem direitos, sem garantias, buscassem uma "saída" nos grupos de cangaceiros, nas seitas dos "fanáticos", em torno dos beatos e conselheiros, sonhando a conquista de uma vida melhor. E muitas vezes lutando por ela a seu modo, de armas nas mãos. Eram eles o fruto da decadência de um sistema econômico-social que procurava sobreviver a si mesmo (1976, p. 18).

Esta seção analisa Sebastião e Corisco fílmicos e estuda a citação glauberiana às figuras históricas de Conselheiro (o mais famoso líder do Beatismo sertanejo) e Corisco (um dos mais expressivos nomes do banditismo social nordestino). A pesquisa – nesse recorte –, compara a composição das personagens fílmicas com a história e a memória popular referente às duas icônicas figuras e delinea a referência ao aparecimento, consolidação e militância de ambos os líderes populares sertanejos; Conselheiro chefe da insurreição popular de Canudos, Corisco comandante da resistência armada e também popular do Cangaço.

Figura 8 - Sebastião e a representação do Conselheiro histórico



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.

Antônio Conselheiro foi tema de inúmeros relatos antes e depois do funesto conflito decorrido entre 1896 e 1897. Autoridades, comerciantes, políticos, padres, viajantes, reportagens veiculadas em jornais da região em fins do século XIX, escritores e antigos discípulos corroboraram para o estabelecimento de um retrato falado do andarilho (certamente o beato mais emblemático do misticismo religioso sertanejo). Os cronistas mais elitistas, talvez

motivados pela oposição ao Beatismo, enfatizaram a suposta loucura e imundície do Beato cearense; os memorialistas conselheiristas alinhavados ao misticismo religioso destacaram a liderança enfática e a disposição para a esmola, para o voluntarismo e para o conselho do povo mais pobre.

Euclides da Cunha, talvez o mais deletério dos cronistas de Antônio Conselheiro, destacou:

[...] e surgia na Bahia o anacoreta sombrio, cabelos crescidos até aos ombros, barba inculta e longa; face escaveirada; olhar fulgurante; monstruoso, dentro de um hábito azul de brim americano; abordado ao clássico bastão em que se apoia o passo tardo dos peregrinos (2007, p. 194).

A descrição euclidiana (em muito baseada na narrativa da elite sertaneja e dos jornais da época porque o escritor fluminense jamais encontrou o notório cearense) imputa soturnidade e loucura a Conselheiro. O quadro pincelado n' *Os sertões* (2008) apresenta o homem imundo, com a velha batina carcomida pelo tempo de delongado uso, com os toscos apetrechos, com barba e cabelos desalinhados e o aspecto assombrado, de olhar delirante e face descarnada. A crônica euclidiana descreve o fundador de Canudos miserável, indigente e monstruoso, no extremo limiar entre a insanidade e a razão.

Manuel Benício, cronista de primeira hora do Beatismo canudense (inclusive contemporâneo de Euclides da Cunha), também traçou um retrato de Conselheiro, apresentando-o, n' *O rei dos jagunços*,

[...] vestido de túnica azul de algodão grosso, alpargatas, com uma *Missão abreviada* na mão, os olhos baixos, longas barbas e longos cabelos incultos, pregando a religião cristã da forma porque entendia os seus mistérios e dizendo-se ser enviado de Deus (2013. p. 43).

Benício propaga uma visão menos desabonadora de Conselheiro. De fato, o beato é ainda o mesmo andarilho desasseado, mas escapa, por muito pouco, da monstruosidade e da loucura, da soturnidade feroz, da esquisitice profunda. O asceta ainda carrega o desalinho (talvez comum naqueles sertões carentes de tudo, quanto mais de alinho) e a batina miserável; contudo, de livro na mão (indício de certo grau de instrução) e uma missão definida (insígnia de determinação, de norte) figura como um bom cristão, autoproclamado e enviado de Deus; era, quando muito, um beato popular.

José Calasans (talvez o mais importante historiador do Beatismo e da Guerra de Canudos, com uma revisão histórica construída a partir da versão dos vencidos) diz o andarilho cearense em tons mais amenos, quem sabe até entusiásticos. O Beato (nem maltrapilho, nem

louco, menos ainda fanático) é empedernido benfeitor, dado a esmolas e empreendedor de obras públicas – provavelmente as únicas intervenções coletivas naquela região sem qualquer intervenção mais significativa da máquina estatal. A alcunha talhada por Calasans indica a lúcida atuação, determinada por missão claramente delineada, e a imensa reputação dele entre os sertanejos mais humildes; Antônio Mendes Maciel era um líder generoso, modelo de cidadão, homem justo, claro benfeitor.

Sebastião, o beato de *Deus e o diabo*, é uma clara referência ao Antônio Conselheiro de Canudos. Visualmente, o filme reproduz os traços de fisionomia, comportamento, indumentária e andrajos do andarilho cearense. A narrativa repete os pontos mais importantes da história do insigne peregrino, indo do seu início como um errante transeunte ao término como líder religioso na comunidade sagrada fundada por ele e pelos sertanejos crentes. O personagem fílmico reproduz o aspecto maltrapilho e lacônico (os dados imagéticos), o altar pobre e efêmero, a disposição nômade e a fixação na comunidade sacra (referências ao curso do sacerdócio leigo do Beato cearense), todos dados atribuídos à Conselheiro histórico, em parte pela crônica do Beatismo, em parte pela memória popular dos sertanejos.

O pareamento imagético entre a personagem fílmica de *Deus e o diabo* e a figura histórica de Conselheiro corre por conta (entre outros fatores de menor expressão) da preparação e direção do trabalho de atuação do ator intérprete do beato, Lídio Silva, e o plano fotográfico elaborado para as cenas do aparecimento do asceta, da fixação dele na comunidade sacra e das prédicas dirigidas aos beatos no Monte Santo.

Lídio Silva não era ator profissional, e não há registro de trabalho cinematográfico significativo realizado por ele antes ou depois da atuação em *Deus e o diabo*. O intérprete do beato compunha a equipe técnica do filme, e a transição dele para o elenco deveu-se à limitação de orçamento e produção (como, aliás, aconteceu com outros técnicos envolvidos na realização do filme). O aproveitamento do técnico como ator resolveu um problema (a limitação de elenco), mas colocou um outro de escala talvez até mais expressiva – o da interpretação propositada no filme para a composição do personagem.

Figura 9 - Glauber Rocha dirige Lídio Silva em cena externa de *Deus e o diabo*



Fonte: Acervo Digital Walter da Silveira. Disponível em [Acervo | Walter da Silveira](#). Acesso em 19/06/2023

Glauber Rocha, como fez em mais de uma vez na construção de *Deus e o diabo*, transmutou o empecilho técnico em potência comunicativa. Lídio Silva – conforme esclarecer o diretor baiano –, “não foi propriamente dirigido [...] foi sugestionado para que fizesse as coisas” (Rocha, 1965). O trabalho de sugestão levou o técnico-ator a uma atuação sempre pausada, de movimentos lentos, exageradamente calculados. Os passos arrastados conduzem à caminhada convicta, mas vagarosa, o braço levanta com acentuada lentidão a cruz símbolo do movimento, o olhar meticulosamente calculado mira, com resabiada insistência, o horizonte colocado à frente.

O plano de fotografia coordenado por Waldemar Lima executa nas cenas do beato uma alternância de planos abertos e fechados em *close* (quase sempre, mas não exclusivamente, com a câmera em *travelling* frontal). Os fotogramas abertos das locações externas enquadram o entorno do beato, enfatizando a paisagem, os andrajos e o séquito. A luz – direcionada com rebatedores –, reflete um branco de tons célicos. Os fotogramas em *close* utilizados nas filmagens internas exibem a fisionomia lacônica do beato com a luz incidindo simetricamente na claridade e sombra do quadro.

A linha de atuação adotada por Lídio Silva, em consonância ao estímulo diretivo de Glauber Rocha e o plano de fotografia executado por Waldemar Lima, replica a impressão da meticulosidade, do mistério, do extraterreno, da loucura e da popularidade imputadas ao beato cearense pelos inúmeros comentadores do Beatismo de Canudos. A interpretação resgata o mistério intrínseco à figura do beato cearense, sua procedência, a razão do seu sacerdócio, a finalidade de sua missão. Os planos abertos com luz branca enfatizam a memória da atuação do beato cearense e sua rápida ascensão entre os minorizados, em contraposição aos planos fechados com ênfase na fisionomia de traços taciturnos, talvez até insanos, em clara referência às acusações de loucura propositadas pelos detratores do asceta cearense. A luz cindida entre a

clareza e a escuridão, nesse último caso, comunica a reputação conselheirista, sempre bifurcada entre o bem (os tons claros) e o mau (tons escuros).

A referência ao curso do sacerdócio leigo de Conselheiro pelo Sertão de Canudos entre 1870 e 1890 é estabelecida em *Deus e o diabo* a partir da peregrinação do Beato Sebastião dividida entre o isolamento e a coletividade, entre o nomadismo e fixação na comunidade sagrada. A carreira do asceta fílmico aparece bifurcada entre a atuação itinerante, de vilarejo em vilarejo, pelas tortuosas veredas incrustadas na região e a fixação na comunidade sacra, entre o séquito reduzido, no introito da peregrinação, e a multidão de homiziados no final da vida.

Nesse sentido, a narrativa fílmica, marcando a introdução do Beato na história, afirma que:

Sebastião nasceu do fogo
No mês de fevereiro
Anunciando que a desgraça
Ia queimar o mundo inteiro
Mas que ele podia salvar
Quem seguisse os passos dele
Que era santo e milagreiro
Que era santo
Que era santo
Que era santo e milagreiro.
(Rocha, 1964)

A narrativa de *Deus e o diabo* estabelece o Beato oriundo do fogo no mês de fevereiro. A metáfora se refere à delongada seca para relacionar o aparecimento do místico à estiagem, geralmente mais intensa nos sertões do Nordeste no primeiro semestre do ano, durante a transição entre as chuvas de trovoadas e as precipitações de inverno. A desgraça, que queimaria o mundo inteiro, aponta para a miséria e a fome, comumente instaladas na esteira dos ciclos de estiagem. O aparecimento do Beato Sebastião estaria, dessa forma, relacionado à tragédia climática e à tragédia social decorrente – a penúria no campo, o esgotamento das fontes de água, a morte da animália.

Desse aparecimento inicial, no rastro do fogo, Sebastião figura em duas condições diferentes. De imediato, aparece andarilho, entremeado à caatinga e rumando pela estrada incerta e para destino provavelmente ignorado por ele mesmo, indo de um canto a outro, cooptando signatários para a causa tenazmente defendida. Posteriormente, o mesmo Beato estará fixado na comunidade do Monte Santo e acompanhado de muitos correligionários, sempre atentos ao discurso do insigne líder, seus conselhos, determinações e preceitos. A dupla

Figura 10 – Representação dos seguidores de Conselheiro em *Deus e o diabo*

condição – peregrino e estabelecido, isolado e amontoado –, destaca o gradual reconhecimento popular do Beato e a consolidação do Beatismo no Sertão, sustentada na peregrinação e na construção da comunidade sagrada.

Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.



Não é outro o curso de Antônio Conselheiro durante as mais de duas décadas de missão pelo Sertão de Canudos. Segundo Calasans, o peregrino apareceu na região

[...] exatamente no tempo por ele mesmo anunciado. Era um milagre. Estava de volta, num momento angustiado dos sertões nordestinos. Nos dias terríveis da seca de 77, quando, dominados pelo flagelo, os sertanejos esperavam as soluções milagrosas. Faltam-nos dados para avaliar o papel do "Bom Jesus Conselheiro" na conjuntura. Teria construído alguns pequenos açudes (1997, p. 15-16).

Esse Conselheiro, aparecido no rastro da seca, dividiu sua peregrinação em duas etapas. Da chegada ao interior da Bahia, na década de 1870, até 1893, o Beato permaneceu andarilho errante, sem rumo certo e auxiliando na construção de cemitérios, santuários, capelas, igrejas e açudes. O mesmo asceta fundou o arraial de Belo Monte em maio de 1893, encerrando a peregrinação e se fixando no logradouro até o dia do seu assassinato, durante a Guerra de Canudos, no fatídico ano de 1897. Essa transição entre a atuação ambulante e a fixação no arraial construído às margens do rio Vaza-Barris derivou da crescente influência do beatismo entre os moradores mais pobres da região e do arrefecimento da repressão da polícia baiana contra o peregrino e seus seguidores, aumentada desde a consolidação política e social de Conselheiro na região.

A fixação em Canudos resultou do temor de “uma investida mais violenta” (Facó, 1967, p. 88) por parte das forças armadas da Bahia e fez “o espectro do santo ganhar concretude” (Sampaio, 2001, p. 41). Se até o embate do Maceté³⁵ o séquito do Beato não

³⁵ Calasans (1997) atrela a fixação conselheirista em Canudos ao confronto ocorrido entre os beatos e as forças policiais do estado da Bahia no povoado de Maceté, município de Tucano (BA), em 26 de maio de 1893. Esse confronto, com mortes em ambos os lados, foi o primeiro entre os conselheiristas e as forças repressivas do estado, não contado entre as quatro expedições depois realizadas pelo Exército Brasileiro contra o arraial. A escolha por Canudos deveu-se, provavelmente, à distância, ao isolamento e à aridez da região, em tudo inóspita e para todos insalubre.

passava de “duas centenas seriam então os seguidores permanentes do Conselheiro, aqueles que o acompanhavam nessa peregrinação sem fim pelos sertões” (Facó, 1967, p. 88), no período após a fundação de Canudos, entre 1893 e 1897, esse contingente aumentou exponencialmente com a chegada de inúmeros simpatizantes do Beatismo provindos dos estados de Bahia e Sergipe, lugares onde o andarilho havia passado, ouvindo, aconselhando, construído igrejas, cemitérios e aguadas durante os tempos de peregrino.

Sebastião, a partir de sua construção imagética e do curso de seu sacerdócio, reproduz (em síntese) a vida e a obra do beato cearense entre seu aparecimento no Sertão da Bahia em 1870 e sua morte em Canudos no ano de 1897. O filme segue a ambivalência marcante na crônica histórica e na memória popular a respeito da vida e da morte do notório fundador de Canudos e, se propaga a loucura e o fanatismo atribuídas a Conselheiro por seus detratores elitistas, enfatiza a liderança popular atribuída ao Beato Cearense.

É o mesmo paradigma verificado no caso do cangaceiro projetado em *Deus e o diabo*. O filme perscruta a história e lança o bandido transpassado pela ira contra a perseguição latente das volantes contra o Cangaço (cada vez mais incisivas, bem armadas e cruéis) – e ainda mais ira contra opressores e opressões da velha “gente do governo”.

A narrativa de *Deus e o diabo, in media res*, encontra Corisco afundado no interior da caatinga, no acampamento do Trapagó³⁶, reminescente de dois fatos trágicos intrínsecos à história do Cangaço sertanejo: o primeiro era a execução de Lampião e seu bando na Toca do Angico, localizada na margem sergipana do Rio São Francisco, no dia 28 de julho de 1938; o segundo era a vingança executada por Corisco contra os coiteiros suspeitos da delação do esconderijo de Virgulino.

Esses não eram fatos quaisquer tampouco foram tempos comuns. A tocaia do Sargento Bezerra, o algoz do rei do Cangaço, agitara o Sertão e o Brasil, principalmente pela macabra exibição pública das cabeças cortadas dos cangaceiros, enfaticamente, aquelas arrancadas de Virgulino e Maria Bonita. A vingança de Corisco, degolando os supostos traidores de Lampião, equilibrara a conta e somava sangue e degolas para a guerra arrastada por décadas entre bandoleiros e “macacos”.

Balão – um dos sobreviventes da chacina do Angico –, relatou em 1973 a agonia daqueles tempos e fatos, reportando a

³⁶ As cenas de Corisco foram quase todas gravadas na Laje do Tragagó, um imenso rochedo localizado 08 quilômetros ao norte da cidade de Monte Santo. O filme, pelo menos no roteiro (Rocha, 1965), refere o esconderijo a partir do seu toponímico original.

[...] metralhadora atrás de duas pedras a vinte metros da barraca de Lampião. Pedro da Cândida, um dos nossos, havia nos traído e acho que tinha dado ao Sargento Zé Procópio até a posição das camas. Numa rajada, a metralhadora serrou a ponta da minha barraca. Meu companheiro, Marguião, levantou-se de um salto, mas caiu, partido ao meio por nova rajada. [...] então vi Lampião caído de costas, com uma bala na testa. Moeda, Tempo Duro, Quinta-Feira, todos estavam mortos. Conte os corpos dos amigos. Nove homens e duas mulheres. Maria Bonita, ferida, escondeu-se de algumas pedras. Mas, foi encontrada e degolada viva. Não havia tempo para chorar. As balas batiam nas pedras soltando faíscas e lascas, ouvindo gritos por toda parte (Revista Realidade, 1973).

O roteiro de *Deus e o diabo* preconizava a encenação da chacina do Angico – talvez o fato mais marcante da história do Cangaço sertanejo –, com referência pormenorizada ao ataque covarde de Bezerra contra os cangaceiros. A sequência previa, em *flashback*, o prelúdio do dia 28 de junho de 1938, o movimento das tropas inimigas, a metralhadora (essa mesma referida no depoimento do cangaceiro Balão) estrategicamente postada e o ataque brutal, de cima para baixo, a queda em atacado dos corpos. Previa também o saque do ouro e do dinheiro aninhado pelos bandoleiros no esconderijo, a lâmina do facão ceifando as cabeças.

Essa sequência, por limitações de produção, foi substituída pelo famoso monólogo encenado por Othon Bastos simultaneamente interpretando Lampião e Corisco:

Lampião: *tem macaco por perto?*

Corisco: *Tava esperando o sinal... sonhei com o fim, vamos morrer hoje.*

Lampião: *Morrer, como? Ficou doido?*

Corisco: *Quando eu sonhasse não tinha mais jeito! Vi o fuzil do Diabo atirar três vezes em cada olho. Lá no seu, Virgulino.*

Lampião: *Bota seu azar pro lado! Quem vai acertar no meu olho? Tou fechado com as chaves do Padim Ciço.*

Corisco: *Mas foi o aviso! Vai ser na hora do sol nascer!*

Lampião: *Aqui nessa toca? Só se for você! Se você me traiu eu lhe mato...*

Corisco: *Eu não, eles lá, os macacos do diabo. Eu vou é embora que a hora é a sua; num é a minha.*

(Rocha, 1964)

A interpretação simultânea de Othon Bastos do diálogo de Corisco e Lampião (um improviso ante as limitações orçamentárias do filme) talvez seja uma das mais marcantes de *Deus e o diabo*. Um quadro médio frontal exhibe Corisco; a câmera se movimenta e o novo quadro mostra Lampião; novo movimento rápido e volta corisco; mais um movimento e retoma Lampião. Othon Bastos modula a voz e estabelece a transição entre os bandoleiros; o diálogo – em tom premonitório –, versa sobre a traição, a Grota do Angico, a tocaia grande do Bezerra, os tiros de metralhadora, a morte e as degolações.

A montagem encerra com uma tela preta sobreposta com sons de tiros de metralhadora. A tela escurece, e os tiros sobem do mais tímido estampido até o mais rasgado estrondo, em referência aos disparos a granel visando os bandoleiros. O duplo a um só tempo imagético e sonoro (a tela escura e o efusivo barulho da arma) transmuta, na trama, a premonição de Corisco em fato. Lampião estava morto, Maria Bonita estava morta, estavam mortos os homens do famigerado bando de Virgulino.

A narrativa da vingança de Corisco contra os executores de Lampião vem encarrilhada à história da chacina da Toca do Angico. A tocaia covarde, com armamento potente, sem qualquer possibilidade de defesa, e as cabeças friamente cortadas e morbidamente exibidas na praça pública e nos jornais de todo o Brasil demandavam uma resposta à altura, loquaz, chocante, urgente e com igual ou maior grau de violência. O negócio era de cabeças, pois os cangaceiros aliados foram sumariamente ceifados, e o bandoleiro fílmico partiu para o degolamento coletivo daqueles apontados como sócios dos assassinos e traidores de Virgulino e do Cangaço, sem perda de tempo.

O bandoleiro de *Deus e o diabo* relata a vingança:

[...] aí eu entrei na fazenda do coiteiro que traiu Virgulino e cortei onze cabeças a facão. Meti tudo dentro dum saco e mandei de presente pro delegado com um bilhete escrito de sangue. Tava mandando meu troco, avisando pra eles que ia seguir na guerra até vingar Lampião (Rocha, 1964).

A narrativa do personagem fílmico é cópia frente e verso da crônica histórica desse intrincado momento do Cangaço Sertanejo. O Diabo Loiro histórico, publicados os fatos desenrolados na Toca do Angico, foi à fazenda do coiteiro acusado de traição contra o Rei do Cangaço, torturou e matou as seis almas encontradas (o coiteiro, a esposa e a prole), cortou as cabeças de todas elas e mandou tudo embalado num saco para ser entregue na cidade de Piranhas (AL) (onde foram exibidas a cabeça dos cangaceiros) ao chefe da volante e ao prefeito da cidade. A tétrica encomenda seguiu com um bilhete infalivelmente mórbido e cruel – “para fazer uma fritada” (Mello, 2019).

A vingança talvez tenha sido uma das maiores injustiças cometidas pelo Corisco histórico. O coiteiro assassinado e degolado (de nome José Ventura) foi falsamente delatado por Joça Bernardo, o verdadeiro informante do esconderijo de Lampião. A trama trágica, mais uma entre os tantos fatos deploráveis da história do banditismo social sertanejo, levou o Diabo Loiro à execução cruel daqueles inocentes sob a condução astuta do inequívoco traidor, o Joça

Bernardo. Corisco matou o coiteiro inocente, conduzido maquiavelicamente pela delação do verdadeiro traidor.

A personagem de *Deus e o diabo* reporta os fatos inequivocamente atrelados ao curso do Corisco histórico envolvido nos derradeiros lances da vida de Virgulino e do Cangaço entre 1938 e 1940. A figura verborrágica, o homem transtornado e o guerreiro vingativo replicados no filme são reflexos do bandoleiro histórico implicado naquela guerra atroz. Enfureceu-se o Corisco histórico como enfurecido agiu o bandoleiro de *Deus e o diabo*; concretizou a vingança fulminante o bandoleiro fílmico como vingou-se o Corisco “real”.

Contudo, o filme tangencia do coletivo para o individual, do Corisco histórico implicado na guerra final do Cangaço (A chacina do angico e o degolamento vingativo) para o Cristino Gomes da Silva – nome civil do Diabo Loiro, da militância recrudescida para a memória da adesão do cangaceiro ao banditismo social.

Essa tangência da narrativa corre por conta do aparecimento, no filme, do delegado Herculano e a referência à memória do trágico fim dessa autoridade policial. Esse homem figura aprisionado no acampamento do Trapagó desde o aparecimento dos cangaceiros na narrativa do filme, colocado sempre de soslaio na periferia do quadro, sem muitas informações da procedência ou finalidade da prisão. Tudo se tornaria um indecifrável mistério (ou prosaico jogo de figuração) não fosse a acusação inequívoca do próprio Corisco fílmico relativa a um desaforo antigo cometido pela autoridade contra o bandoleiro, a veiculação de uma amargura carregada de longe e a articulação de uma vingança meticulosamente projetada.

O roteiro do filme delinea os fatos:

SEQUÊNCIA 47 – EXTERIOR. DIA. TRAPAGÓ

Corisco aproxima-se com o punhal erguido e os cabras abrem caminho.

[...]

Herculano está de cabeça para baixo, completamente apavorado.

[...]

Herculano já de olhos esbugalhados, semimorto.

[...]

Corisco risca as costas de Herculano; esfolo-o vivo.

(Rocha, 1965, p. 93-96)

O Herculano citado como prisioneiro no acampamento dos cangaceiros faz referência a um antigo delegado de polícia lotado na Vila Rica, atual cidade de Senhor do Bonfim (BA), no Sertão da Bahia. Corisco – após breve passagem pelo bando de Lampião – decidira, no ano provável de 1924, sair do Cangaço e tentar a vida longe do crime, exercendo a função de camelô. Os destinos de Herculano e do bandoleiro se cruzariam após um fiscal de feira relatar ao delegado a negativa de Corisco de pagar a taxa de ocupação de solo; o acusado protestou,

alegando ter efetuado o pagamento a outro fiscal; Herculano, tido como homem valente e de pouco urbanidade, mandou recolher Corisco ao xadrez debaixo de impropérios e agressões físicas. Injustiçado e revoltado, o Diabo Loiro prometeu, naquela mesma ocasião, a justa vingança (Araújo, 2011).

A vingança prometida na cadeia de Vila Rica tardou, mas não falhou - como preconiza o dito popular. A edição de 2 de outubro de 1931 do jornal *Diário de Notícias* informou o trágico fim de um homem esfolado vivo, “esquartejado, feito em postas, os pés sangrentos dentro das botinas”, e distribuído os pedaços do cadáver a granel caatinga adentro (Diário de Notícias, 1931). O fato, obra de um desalmado cangaceiro, desenrolara-se em 19 de setembro de 1931 no interior da Bahia, nas proximidades do antigo Canudos conselheirista; o delegado era o mesmo Herculano Borges, mandatário em Vila Rica, e o Cangaceiro era Corisco, o mesmo camelô injustamente preso e maldosamente humilhado pela autoridade policial. Os destinos de Corisco e Herculano se cruzaram mais uma vez e, nessa feita, o bandoleiro – já o famoso êmulo de Lampião –, executou a vingança premeditada e anunciada mais de uma década atrás.

Figura 11 - Reportagem do jornal *O globo* relata o escapamento de Herculano Borges



Fonte: “Vendeta Diabólica. *O globo*, Rio de Janeiro (RJ), 17/11/1958, p. 11

O fato – talvez pela astúcia da vingança, talvez pela selvageria empregada –, se espalhou pelo Sertão e seguiu contado e recontado por décadas como expressivo documento da violência daqueles tempos. Em 1958, passados quase três decênios da desforra icônica, o episódio voltou à tona na série de reportagens “Como se forja um cangaceiro”, com o título “Vendeta diabólica”, publicada no jornal *O Globo*, escrita pelo jornalista Bruno Gomes a partir dos depoimentos de Volta Seca, antigo cangaceiro do Bando de Lampião. A vendeta maligna, como sentença o título jornalístico, venceu o tempo, transpôs a distância e chegou, na década de 1950, à reflexão sobre como se forjaram os bandoleiros do banditismo social sertanejo.

A narrativa de *Deus e o diabo* retroage historicamente e alcança o fatídico fim de Herculano. O prisioneiro está amarrado como animal desgarrado para o abate; o Corisco de *Deus e o diabo* se aproxima com o punhal em riste; há um instante de suspeição e os dois antigos inimigos se observam mutuamente como se restituíssem os fatos da antiga contenda; o algoz avança furioso e o grito da vítima indica o golpe lancinante; a câmera gira agoniada – como se negasse contação ao ato de horror – e mostra a caatinga branca e seca, os cabras horrorizados, até o retorno ao local do crime; um novo grito de Herculano ecoa e o movimento atordoado da câmera se repete; de novo a caatinga, o horror nas faces escaveiradas dos bandoleiros, até o retorno ao local do crime, onde Corisco, banhado do sangue do agora finado delegado, mira a câmera (e o espectador) em tom de ameaça.

O bandoleiro, saído da atroz carnificina, atesta o ato como vingança pelo sofrimento causado e como restituição da justiça pela afronta imposta:

Quando eu era menino, fui chutado como cachorro por esse cabra aí pendurado. Persegui trinta anos, esfolei para fazer minha justiça. Não adiantou nada porque já tenho um destino tão sujo que nem o sangue todo do mundo pode lavar (Rocha, 1965, p. 93-96).

O episódio Herculano Borges em *Deus e o diabo* conduz a narrativa para o prelúdio da adesão de Corisco ao banditismo social. A digressão foca fatos e contextos movedores da transição entre homem (o jovem sertanejo comerciante de feira humilhado por uma autoridade) e a fera vingativa (o assassino esquartejador). Aquele delegado autoritário emblemava a conjuntura de desmando e vitupério social dos poderosos contra os oprimidos; a vingança de Corisco indicativa a opção pela armadura de couro, o método andarilho e transeunte, a guerrilha de tocaia, de assalto, de pilhagem. A truculência do Herculano – em última instância, truculência da máquina estatal –, promovia a injustiça; o Cangaço agenciava a revolta e a resistência dos minorizados; aquela violência do cangaceiro, embora brutal, tinha um pretexto antecedente.

É essa interseção entre a narrativa do final do Cangaço, no final da década de 1930, e a memória do início do movimento, em 1920, o arcabouço da referência à figura histórica de Corisco em *Deus e o diabo*. De imediato, quando ainda titubeava em relação à adesão ao banditismo social, Corisco esteve submetido ao desmando da elite e devolveu, quando era já um estrelado bandoleiro, a injusta ofensa. Ao final de tudo, quando o estrondo das metralhadoras alemãs manuseadas pelos militares da volante prenunciava o fim do cangaceirismo, testemunhou a chacina da Toca do Angico, ameaçou, matou, degolou.

Seria essa miríada de fatos as bases constitutivas das visagens de Conselheiro e Corisco propositadas na narrativa de *Deus e o diabo*, conforme vem delineado no título desta seção. O filme colige os episódios emblemáticos da história desses líderes populares e sintetiza, a partir dos personagens engendrados, os lances cruciais da transmutação deles em ícones do misticismo religioso e do banditismo social. Sebastião, o êmulo de Conselheiro, aparece cindido entre a razão e a loucura, primeiro transeunte, depois fixado na comunidade sacra; exatamente o curso do Beato Cearense. Corisco, o êmulo do Diabo Loiro histórico, vê-se transtornado pela opressão dos poderosos e afundado na guerra final do Cangaço, fatos incontroversos na biografia do Corisco “real”.

A disposição desses fatos da história de Conselheiro e Corisco no Sertão converge para a afirmação da influência decisiva do Beato e do Cangaceiro, do Beatismo e do Cangaço entre aqueles sertanejos mais pobres da região de Canudos. Conselheiro fundou e liderou a cidade com população de mais de 20 mil pessoas; os cangaceiros governaram o Sertão, contando com o conluio dos minorizados daquelas paragens desvizinhas. No processo de síntese da história do beato cearense e do cangaceiro, uma verdade parece insofismável – a luta de ambos (talvez mais a do Beato), esteve sempre condicionada à causa do pobre minorizado e, por isso, o filme veicula com veemência a debandada do povo em direção às trincheiras desses movimentos populares. O filme reporta Canudos sua pobreza e desigualdade como síntese da tragédia brasileira e faz deferência à forja daqueles líderes populares como dado marcante, exemplo único na história brasileira (como inclusive afirma Glauber Rocha em carta a Alfredo Guevara) de consolidação de chefes do povo e militantes da causa das massas.

O filme, por isso, revela a maquinaria por trás da forja; Sebastião/Conselheiro vem (não obstante a dubiedade do fanatismo extremado), marcado pela liderança social enfática decorrente da defesa dos minorizados, como preconiza a memória popular sertaneja alusiva ao Beato cearense; Corisco/Corisco aparece (descontada a violência bárbara), transpassado da justa revolta contra a miséria e opressão. Era uma a veiculação histórica / mnemônica de líderes viesados, mas consorciados às causas dos minorizados; visagens dos chefes ideados para a construção do Brasil popular debatido naquele contexto brasileiro de meados do século XX.

4.2 Manuel e o emblema do povo em *Deus e o diabo*

E Deus criou o mundo e o diabo o arame farpado. E Deus é o povo e o Diabo a usura. Pergunte o senhor a um cego de feira, que melhor canta para menos sofrer, e a viola responde feroz falando de uma guerra antiga que começou com a revolução dos anjos. E quem era Moreira

César senão a desgraça do governo, o Diabo da república, contra a Cidade Santa.

Glauber Rocha

Manuel é nome de vaqueiro [...] Te batizo de outro jeito... Te chamo agora de Satanás.

Glauber Rocha

Em livro de batistério de fins do século XIX e começo do século XX, independentemente da paróquia sertaneja, provavelmente constarão nomes como Maria, Isabel, Madalena, Cecília – tradicionais alcunhas femininas naquela região desde os tempos da colonização. Um cemitério antigo do interior do Nordeste, que preserve velhas sepulturas, possivelmente terá inúmeras cruzes com nomes como José, Pedro e João – toponímicos masculinos mais comuns naquele tempo e espaço. Todos esses nomes têm em comum a origem cristã porque desembarcaram no Sertão junto aos primeiros colonos ainda no século XVI; era uma forma de manter os nascidos no novo território ligados à religiosidade professada desde os primórdios na Europa.

Manuel é também alcunha de origem cristã amplamente utilizada nas paragens sertanejas desde sempre. O nome deriva de Emanuel, que significa, da mesma forma, “Deus conosco”, e é um dos vulgos relacionados a Jesus Nazareno no Novo Testamento da Bíblia Sagrada. A expressão denominou um número infinito de nascidos na região e era o epíteto preferido dos filhos mais desafortunados do Sertão; foi o nome dado aos rebentos tidos por agricultores, meeiros, pequenos posseiros e muito frequentemente, aos filhos dos intrépidos vaqueiros da região.

O nome derivado da bíblia é a alcunha do vaqueiro de *Deus e o diabo*, a figura encouraçada cujo movimento pela condição de vaqueiro (quando aparece quase um vassalo), de beato e de cangaceiro conduz o enredo da narrativa fílmica. De primeiro, quando ainda acredita na força do trabalho e na justiça das relações daquela sociedade, foi abnegado campeiro de gado pelos interiores da caatinga; intermediário, quando fustigado pela ganância da elite, mata o coronel e se homizia na comunidade do Sebastião, fazendo as vezes de chefe da milícia armada dos beatos; por último, quando a fé retrocedeu, entrincheirou-se no Cangaço sob a chefia de Corisco.

Esta seção analisa o vaqueiro Manuel como emblema dos sertanejos pobres acossados pela seca e pela exploração e resguardados no Beatismo e no Cangaço em fins do século XIX e começo do século XX. A figura encouraçada (e com ele a companheira Rosa e a matriarca inominada) seria referência a aqueles homens e mulheres de rosto e nome sonogados pela

história e envolvidos na trágica trama das guerras de Canudos e do Cangaço em escala ascendente de acontecimentos. Primeiramente, a referência ao povo pobre açoitado pela estiagem; na sequência, a evidência na exploração aviltante dos coronéis contra os minorizados e a revolta decorrente e, por último, o destaque da adesão dos revoltados ao Beatismo religioso e ao Cangaço na busca por proteção e justiça.

Figura 12 - Manuel na abertura de *Deus e o diabo*



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.

A seca se desenha já na abertura de *Deus e o diabo* com a veiculação de múltiplos fotogramas

[...] rápidos, introduzidos sem maiores preparações e não seguidos de nenhuma forma de comentário ou imagem explicativa, concentram a carga de informação e a força dramática da representação da seca e das condições precárias de vida no sertão (Xavier, 2007, p. 95-96).

A força dramática da representação da estiagem e das condições precárias de vida no Sertão, conforme teoriza Xavier, sobreleva a memória dos ciclos de estiagem e da miséria instalada na esteira deles. A paisagem interminável se desdobra numa sucessão infinita de secura e aridez. Tudo se multiplica improdutivo no vasto Sertão estendido na fotografia aberta; nada vivo (uma fonte de água, esguios núcleos de plantação, nacos de vegetação) se mostra no horizonte insistentemente repetido pela montagem fílmica.

Dois estratagemas técnicos corroboram com a composição do discurso histórico da seca na abertura de *Deus e o diabo*. O primeiro é o recorte fotográfico, e o segundo é o tipo de iluminação empregado na construção da sequência. A fotografia aérea – talvez a primeira do gênero em uma narrativa com enfoque no Sertão –, intensifica a amplitude do fotograma e revela o deserto seco e desvizinhado da região de Canudos. A iluminação natural, direcionada com rebatedores, embranquece a fotografia com tons quase fantasmagóricos, ampliando o pretendido aspecto de esterilidade do quadro.

O recorte subsequente (já não mais uma panorâmica aérea e sim um recorte em *close*), exhibe uma animália morta. O cadáver é de uma rês, e o foco é o avançado estado de decomposição do animal arduamente tangido pelo vaqueiro, mas perdido para a falta de pasto e água; um restolho de carne e sangue indica a proximidade da morte trágica. Uma mosca de movimento insistente completa o quadro de tragédia e imundície.

Não se tratava – nesse último caso –, da alusão à esterilidade, conforme indicado na panorâmica aérea, e sim da mortandade daquilo arduamente produzido e cuidado, mas tragicamente ceifado pelo clima atroz.

A narrativa fílmica trabalha já no introito com o discurso histórico de Sertão, capitulando os ciclos de estiagem e a morte deles decorrentes. A panorâmica da terra seca e o *close* do animal morto são insígnias daquela antiga história de horror, daquelas dizibilidades e visibilidade do caos, das narrativas da esterilidade e da morte (Albuquerque Jr., 2009).

Esse clima hostil e insalubre, essa terra dura e seca, essa constante contingência de tudo abatem-se com inabalável severidade contra Manuel e o exíguo núcleo familiar dele (a companheira Rosa e a matriarca inominada). A narrativa marca o axioma naturalista de causa e efeito, encarrilhando os fotogramas da seca (projetados na panorâmica da paisagem desértica do Cocorobó e nos *closes* do gado putrefato) e a exposição do vaqueiro em pesada posição de contrição, com os joelhos perto da carcaça e com expressão pesarosa, transfigurada pelo pavor e aflição. Homem e meio se afirmam ao mesmo tempo conluiados, porque refletidos um no outro, e oponentes, pois se enfrentam no combate insólito e infundável, repetido no pretérito, no presente e, talvez, no futuro em indefinidas e agoniantes vezes.

O vaqueiro, Rosa e a velha matriarca aparecem – por esse encarrilhamento de causa e efeito de viés naturalista –, obtusos, circunspectos e sorumbáticos. Manuel, ensimesmado, realiza com paciente obsessão a lida com o gado e a produção de farinha na velha moenda manual. Rosa, pessimista, executa mecanicamente, sempre alheia e distante, o movimento exigido pelo trabalho; a matriarca, já dobrada pelo tempo, larga-se nos cantos da casa, em condição de completo mutismo, invariavelmente colocada numa velha cadeira de balanço. A conclusão parece factível – *Deus e o diabo* minimiza a conduta dos viventes para dizê-los quebrados pela secura e esterilidade do meio, repetidas em repetidos ciclos.

Menos cíclico e talvez mais temido era o Coronel Moraes. O caudilho tinha a posse da terra e da cabana ocupadas por Manuel e mantinha com o empregado um contrato de meeiro, impondo a lida dura da guia da animália pela caatinga e o trato constante da área e das plantações do latifúndio. O ajuste determinava a devolução de três terços do lucro aferido do abate do gado, descontando-se qualquer prejuízo em decorrência de seca ou acidente da parte

destinada ao vaqueiro; o acordo era leonino, mas o único possível para o subalternizado naquela região, pois os poderosos monopolizavam os bens e os meios de produção com mão de ferro.

Os coronéis, no Sertão de Canudos durante o século XIX e começo do século XX, “tinham o poder sobre a alma e sobre o corpo de seus agregados, podendo surrá-los, mutilá-los ou matá-los quando bem queriam, determinando a vida de todos à sua volta” (Albuquerque, 2009, p. 227). Euclides da Cunha n’*Os sertões* descreve os senhores da terra como aqueles que herdaram “velho vício histórico. Como os opulentos sesmeiros da colônia, usufruem, parasitariamente, as rendas de suas terras, sem divisas fixas” (Cunha, 2007, p. 157) e atesta que:

Têm, todos [os coronéis], com o vaqueiro o mesmo trato de parceria resumido na cláusula única de *lhe darem*, em troca dos cuidados que ele despede, um quarto dos produtos da fazenda. E sabem que nunca se violará a percentagem. O ajuste de contas faz-se no fim do inverno e realiza-se, ordinariamente, sem que esteja presente a parte mais interessada. É formalidade dispensável. O vaqueiro separa escrupulosamente a grande maioria das novas cabeças pertencentes ao patrão (nas quais imprime o sinal da fazenda), das poucas, um quarto, que *lhe couberam* por sorte (Cunha, 2007, p. 157).

O autor fluminense aponta a concentração da terra e do gado, mantida com mão de ferro pelos caudilhos detentores de contíguos latifúndios. O agregado, por sua vez, permanecia no exíguo lote de terra indefinidamente. Cumpria, nessa condição, a obrigação do contrato imutável – de zelar a propriedade e a animália do patrão, reservando-lhe a maior parte da produção. No ajuste das contas, realizado invariavelmente no final do inverno de cada ano, o fazendeiro ficava com os três quartos de tudo que era produzido, restando para o subordinado pequeno quinhão ou, no caso de seca severa, o prejuízo da safra perdida e das reses mortas de fome e de sede, subsistindo os meeiros “anônimos – nascendo, vivendo e morrendo na mesma quadra de terra – perdidos nos arrastadores e mocambos; e cuidando, a vida inteira, fielmente, dos rebanhos que lhes não pertencem” (Cunha, 2008, p. 157).

Esses coronéis:

[...] enganam e roubam os vaqueiros; eles matam de fome a população; eles fazem uso, seja de cangaceiros, seja do exército, no momento da seca, para afastar os riscos de eclosão de algum tipo de rebelião popular. A lei que eles impõe é a da força das armas e não a da justiça. As figuras lidadas à política [...] às quais, normalmente, ele se associa, são igualmente, caracterizadas pela ausência de valores éticos: encarceramento injusto, promessas não cumpridas, falsidade, desonestidade (Debs, 2007, p. 266).

O coronel de *Deus e o diabo* mimetiza esses caudilhos sertanejos, senhores da vida e da morte, mantenedores daquela estratificação social formada por poucos ricos e muitos pobres. O filme reconstitui o enorme esquema de exploração e remete aos latifúndios, às enormes

fazendas, às grandes fortunas e à concentração imensa de poder quase dinástico, processos consolidados, invariavelmente, a partir da exploração dos minorizados pelos poderosos da terra.

E Moraes (como seus predecessores históricos) impõe o acossamento terrível aos agregados. A narrativa (em perspectiva elíptica, é verdade) sintetiza a apropriação lesiva e a exploração cabal. O homem (muito provavelmente herdeiro de dinastia poderosa na região) controla os viventes como se fossem uma extensão da propriedade, ou parte da animália tangida para aferição do lucro; dessa posição, determina o ânimo dos empregados, propaga a indignância, solapa a dignidade e, sobretudo, sobrepuja a acomodação. O coronel Moraes previa e provinha; a tudo controlava com mão de ferro pela força do poder e da arma e nada se fazia sem seu conhecimento e consentimento.

Se a seca e a esterilidade da terra degingolavam os meios de produção e matavam tudo aquilo produzido e tenazmente cultivado e criado, a atuação autoritária e gananciosa do coronel oprimia e escravizava. Manuel e com ele Rosa e a genitora não apenas eram miseráveis mitigados pela seca, como também eram acomodados escravos do senhor das terras e dos destinos. Não se pode dizer que viviam, porque a condição era de subsistência, e dessa posição continuavam como condenados enclausurados no mais terrível calabouço, tirando os dias da pena insofismável – a de ser pobre e empregado naquele Sertão.

O filme marca essa posição de miserável acomodação, afirmando que:

Manuel e Rosa
 Viviam no Sertão
 Trabalhando a terra
 Com as próprias mãos
 (Rocha, 1964)

A opção na narrativa “cordelizada” do filme pelo pretérito imperfeito do indicativo (em “viviam”) demonstra uma ação que se propaga continuamente no passado. A seca e o patrão se propagavam como dois terríveis pesos em ciclos ininterruptos. Manoel e Rosa, afirma o narrador, não apenas foram miseráveis e oprimidos, mas continuavam na condição de vulnerabilidade. Isto é: o filme propaga o quadro trágico da realidade duplamente terrível do vaqueiro, da companheira e da matriarca e atesta, indubitavelmente, a imutabilidade dele.

Contudo, eventualmente uma nesga de revolta abalou a ordem estabelecida. Nesses exíguos tempos de exceção, o Sertão, sempre marcado pela servilidade do vaqueiro e domínio do Coronel, se tornou território de revolta. Revolta contra a pobreza causada pela seca; revolta contra a miséria potencializada pela exploração do caudilho. O sertanejo, nesse caso, deixou a

disposição tácita para o trabalho e encampou a insurreição, quer seja aderindo no beatismo, quer seja filiando-se às tropas cangaceiras.

É esse o curso do Manuel de *Deus o e diabo*. A narrativa fílmica marca claramente a transição entre a abnegada vocação para o trabalho (inclusive certa condescendência com a exploração imposta) e a insurreição tácita contra a ganância e a crueldade do patrão. O vaqueiro, com isso, deixa a condição subalternizada e avança para a atuação protagonista na revolta coligida pelo Beatismo e pelo Cangaço.

Figura 13 - O embate entre o vaqueiro e o coronel em *Deus e o diabo*



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.

O fato deflagrador da transição entre a subordinação e insurreição da personagem do filme é o conflito decorrente do acerto de contas com o patrão. Manuel planejava adquirir um lote de terra com o soldo advindo da criação do gado e faria dele um roçado próprio. Moraes fustigou os planos do empregado ao imputar, injustamente, o prejuízo resultante da morte de parte do rebanho durante aquele verão – provavelmente o mesmo gado projetado morto no início do filme. O patrão ficaria com o lucro e o subalternizado nada aferiria porque a animália morta seria o pagamento.

A decupagem da cena revela a tensão entre os antagonistas. Manuel, enquadrado em tomada aberta, avança em direção ao patrão com a cabeça baixa e o chapéu na mão – movimento insigne de respeito. Na mesma sequência, Moraes aparece estanque, postura ereta e chapéu na cabeça, marcas da superioridade do latifundiário. As duas imagens subsequentes destacam o vaqueiro em ação concisa e calculada ante o autoritarismo do caudilho

O diálogo enfatiza a disputa e marca a hierarquia entre o vaqueiro e o coronel:

Manuel – Trouxe doze vaca, queria fazer a partilha pra ajustar as contas
 Moraes – Não tem conta pra acertar. As vacas que morreram eram todas suas
 Manuel – Mas, senhor Moraes, as vaca tinha o ferro do senhor. Não podem ser logo as minhas, que sou homem pobre.
 [...]
 Moraes – Já disse tá dito. A lei tá comigo.
 [...]
 Manuel – Que lei é esta que não protege o que é meu?”
 Moraes – Já disse tá dito. Você não tem direito a vaca nenhuma
 Manuel – Mas, seu Moraes, o senhor não pode tirar o que é meu.
 Moraes – Tá me chamando de ladrão?!

Manuel – Quem tá dizendo é o senhor” (Rocha, 1964).

Manuel aparece absorto no final do diálogo com o patrão. O movimento extremo se impõe ante o desrespeito indisfarçável. O homem saca o facão inseparável (talvez o mesmo usado na lida com o gado em disputa) e avança decisivamente contra o interlocutor ganancioso. A ferramenta dança no ar, e os golpes acertam, inequívocos, o costado da vítima; uma, duas, três, quatro vezes. O coronel, desprovido de toda a arrogância e prepotência, grita desesperadamente e cai morto na mesma terra por ele acumulada e mantida com ganância e autoritarismo.

O final dessa sequência, marcada ainda pelo combate aos jagunços do Coronel e o assassinato da matriarca do vaqueiro, traz a decisão inequívoca tomada por Manuel – “agora não tem outro jeito a não ser ir para Monte Santo e pedir a Sebastião para proteger a gente[...] vamo embora, não temo nada pra levar a não ser nosso destino” (Rocha, 1964).

A permanência era temerária porque certamente viria a vingança. O vaqueiro, agora insubmisso e criminoso, sem nada a perder e temer, avançou para a militância armada no Beatismo e no Cangaço em busca de proteção e justiça; entre os beatos tange a cruz e o rifle e chefia o braço armado da comunidade de Sebastião; no meio dos cangaceiros, compõe o bando de Corisco na vingança pelo assassinato de Lampião.

A história do Beatismo e do Cangaço na região de Canudos está estritamente vinculada à indignação do povo decorrida da seca e da exploração praticada pelos poderosos. Rui Facó enfatiza “a grande seca de 1877 a 1879” e os “[...] três anos seguidos sem chuvas, sem sementeiras, sem colheitas, os rebanhos morrendo, os homens fugindo para não morrer” (1976, p. 26) como fator da adesão dos mazeados sertanejos à causa de Conselheiro na década de 1870. Consuelo Novais Sampaio, no artigo “A construção do medo” conjectura que “a seca [prolongada] de 1893 até os primeiros meses de 1895 tenha contribuído para a saída do povo em direção a Canudos” (2001, p. 44), corroborando com o exponencial crescimento do arraial insurreto.

A população de Canudos, porque ajuntamento da seca, era formada, predominantemente, por:

Homens e mulheres paupérrimos. Índios do aldeamento de Mirandela e Rodelas, certamente localizados na Rua dos Caboclos; pretos libertados pela Lei Áurea, conhecidos por “13 de Maio”, que deviam predominar na “rua dos negros”. Doentes mentais, aleijados, incapacitados que viviam das esmolas do Bom Jesus e esperavam seus milagres. Todos atraídos pelo poder de Antônio Conselheiro, pelos seus conselhos, pelo lenitivo que ele lhes podia proporcionar (Calasans, 1997, p. 75).

O banditismo social alistou em suas tropas (descontados escusados motivos) homens corridos da estiagem e da violência de capangas e policiais, de coronéis e matadores. A opção pela arma, a conduta bandoleira, a vida nômade e errante e o esconderijo sucessivo na caatinga daqueles oprimidos sem-terra decorriam da dificuldade de sobreviver na “sociedade violenta, que vivia sob a égide do épico, naquela atmosfera admirável nos seus efeitos dramáticos” (Mello, 2004, p. 98).

Rui Facó define o movimento chefiado por Lampião como:

[...] composto de homens que conquistaram autonomia, ainda que relativa, em face do latifúndio. O cangaceiro não é um assalariado para a prática de crimes. Pratica-os por sua conta e risco. Mas o que o distingue sobretudo é ser um rebelde contra a ordem dominante que esmaga os pobres do campo. Ele não se submete aos trabalhos forçados da fazenda ou do engenho (1967, p. 61).

Calasans e Facó balizam a calamidade climática e a exploração social como fatos deflagradores da revolta e do avultamento do misticismo religioso e banditismo social no Sertão. A procêla de beatos e cangaceiros quebrou os antigos e pesados grilhões da condição escravizada imposta nos latifúndios e rumou para a resistência emblemada na fé e na violência. Não houve retroação (nem no caso do Beatismo, tampouco do Cangaço), porque não havia nada a perder. O povo do Sertão, por causa da seca e da exploração, fez Canudos (entre outras comunidades sacras) e enfrentou o Exército. No mesmo chão, não muito tempo depois, botou chapéu de cangaceiro e lutou contra as tropas do governo.

A narrativa de *Deus e o diabo* consubstancia a tese histórica e sociológica concernente a adesão do sertanejo aos movimentos populares e à liderança de Antônio Conselheiro, Corisco e Lampião a partir do emblema projetado no vaqueiro Manuel. A revolta veio quando a seca e a ganância do patrão trucidaram todas as perspectivas e a adesão ao beato e a cangaceiro se consolidou quando a desforra contra o patrão impôs marginalidade. A tese do filme parece inexorável – o sertanejo, se botou o chapéu de cangaceiro e tomou a cruz do Beatismo, se pegou em armas, se assaltou, saqueou e pilhou, se desafiou o Estado e a repressão armada dos militares, foi porque primeiro esteve sujeitado à indignância extrema daquela conjuntura imutavelmente pobre e injustiçada.

O filme refaz a trama insólita da marcha dos minorizados do Sertão entre a cruz do misticismo religioso e o punhal do banditismo social. A narrativa, orientada pela perspectiva nacional-popular, inventaria o adensamento de Belo Monte e do Cangaço e relata a maneira como os minorizados recrudesceram a insurreição e enfrentaram “os homens que manejam o fogo cruento” nas guerras de Canudos e contra o banditismo social.

Esse Manuel-emblema e o movimento dele em direção à luta dos movimentos populares tem posição central na narrativa de *Deus e o diabo* e no discurso de nacionalidade de Glauber Rocha cotejado no filme. Aquele homem, como referente dos minorizados sertanejos, descontada a relutância própria de contexto marcado pela desigualdade e subalternização, tomou consciência da própria tragédia e se moveu. A movência de Manuel é um elogio à revolta e militância dos subalternizados de Canudos. A personagem questionou a posse da terra, enfrentou o patrão lesivo, se botou com coragem na guerra contra as elites e o Estado; também nesse caso, Canudos é síntese da nacionalidade e o vaqueiro-beato-cangaceiro projeta – com a sua movência e militância – a atuação do povo na construção de um Brasil popular.

4.3 Os homens que manejam o fogo cruento e as guerras de Canudos em *Deus e o diabo*

Como um animal fantástico e monstruoso, o canhão Krupp (sic), a matadeira, assoma sobre o reparo resistente, voltada para Belo Monte a boca truculenta e flamívoma – ali – sobre a cidade sagrada, sobre as igrejas, prestes a rugir golfando as granadas formidáveis – silenciosa agora, isolada e imóvel – brilhante o dorso luzidio e escuro, onde os raios do sol caem, refletem, dispersam-se em cintilações ofuscantes.

Euclides da Cunha

então vi Lampião caído de costas, com uma bala na testa. Moeda, Tempo Duro, Quinta-Feira, todos estavam mortos. Conteí os corpos dos amigos. Nove homens e duas mulheres. Maria Bonita, ferida, escondeu-se entre algumas pedras. Mas, foi encontrada e degolada viva. Não havia tempo para chorar. As balas batiam nas pedras soltando faíscas e lascas, ouvindo gritos por toda parte.

Cangaceiro Balão

Em Canudos, até meados do século XX, um estranho artefato cortava a paisagem dura e seca em completo desalinho com a topografia pedregosa e a vegetação seca – o famoso canhão Krupp. A matadeira (sugestiva alcunha dada pelos sertanejos à famigerada arma) compôs o arsenal dos militares na guerra contra os conselheiristas e foi abandonada, sem a maquinaria, sem munição, apenas a carcaça de aço invariavelmente postada em base de concreto, apontada a enorme abertura para cima. O estranho espólio postado no local da guerra, diante dos sobreviventes da trágica batalha de 1897, remontava incontestemente a macabra chacina executada contra os beatos seguidores de Conselheiro.

Figura 14 - A "matadeira" deixada em Canudos após a guerra



Fonte: Acervo Digital Fundação Pierre Verger. Disponível em [Portfolios \(pierreverger.org\)](http://Portfolios.pierreverger.org). Acesso em 06/06/2024

Uma placa também de aço e umas poucas cruzeiras talhadas em madeira permanecem, até hoje, na Grotta do Angico, em meio à mesma vegetação seca, fincadas no mesmo solo seco e pedregoso do Sertão. O local marcado foi, em 28 de julho de 1938, sede da chacina executada contra Lampião, Maria Bonita e mais uma dezena de cangaceiros. Os cruzeiros (perfilados em três como no Monte Calvário) e a placa, no lugar de mórbida insígnia, nomeiam, um a um, os homens e a mulher assassinados naquele dia, de tocaia, sem rendição ou defesa.

Figura 15 - Monumento à morte de Lampião e seu bando, na Toca do Angico (SE)



Fonte: acervo pessoal

Os dois artefatos (distantes menos de 100 quilômetros um do outro) são como símbolos das duas guerras executadas pelo Estado em dimensões nunca vistas e talvez nunca repetidas na história brasileira. Canudos, Conselheiro e os beatos sofreram ataques de quatro expedições sucessivas até o esgotamento completo na guerra propagada por quase um ano. O Cangaço foi aniquilado por forças militares financiadas por Getúlio Vargas e pelo Estado Novo. Em comum nas guerras contra o Beatismo e o Cangaço foram a máquina criativa do ataque (as elites locais sertanejas), o agente provedor (o Estado Brasileiro) e o método empregado – desproporcional, cruel, aniquilante.

Esta seção analisa a representação das guerras de Canudos e do Cangaço em *Deus e o diabo* à luz da história e da memória popular sertaneja relativa a ambos os conflitos. O estudo busca as referências nos filmes aos fatos deflagradores e aos maquinadores dos conflitos, o *modus operandi* das execuções durante as duas grandes guerras sertanejas. Busca, também, compreender a denúncia do crime do Estado contra os sertanejos e o lugar dessa denúncia no discurso de nacionalidade preconizado na narrativa fílmica.

A ação armada contra Canudos foi executada pelo Exército Brasileiro, mas agenciada por políticos, coronéis e pela Igreja Católica. Conforme Consuelo Sampaio, a guerra de 1897 ocorreu:

[...] pela **manutenção do status quo** e pela **preservação da grande propriedade fundiária, a maioria imensos latifúndios, maiores que alguns países europeus** [...] quando Canudos deu corpo ao fantasma da restauração [monárquica], que serviu para justificar o emprego da força armada, a degola de centenas de brasileiros e fazer calar a oposição política e o povo em geral (Sampaio, 2001, p. 35).

A sedição canudense colocou em suspeição o grande latifúndio e a exploração da mão de obra dos sertanejos mais pobres – base de sustentação do poder econômico e político dos caudilhos da região. A insurreição foi política e sustentou o levante dos pobres. Ante a grave ameaça, os poderosos da terra³⁷ influenciaram a opinião pública³⁸ e atuaram junto aos governos estadual e federal para deflagrar a guerra fratricida³⁹, para destruir completamente Canudos e executar todos os beatos, porque, sendo a força policial “o mais forte e eficaz elemento de persuasão que as classes dominantes conhecem, foi a ela que recorreram” (Sampaio, 2001. p. 35).

O estratagema utilizado pela elite baiana foi a manipulação da opinião pública e dos governos, principalmente aludindo ao arraial como ajuntamento de criminosos e monarquistas. O relatório de Frei João Evangelista do Monte Marciano (Calasans, 1997), decorrente da missão realizada pela Igreja Católica em Canudos no ano de 1895, com o objetivo de debelar a insurreição, apontou a população do vilarejo à margem da lei e disposta à insubmissão e ao

³⁷ José Calasans (1997) aponta o protagonismo da Igreja Católica no conflito de Canudos a partir da recuperação e análise do Relatório do Frei João Evangelista do Monte Marciano. O documento reporta uma incursão realizada por Frei João Evangelista a Canudos, em 1895, com o objetivo de dissipar os beatos e acabar com a insurreição. Como não logrou êxito, o religioso descreve Canudos como antro insurreto e justifica um apoio da Igreja a uma ação militar contra arraial de Conselheiro.

³⁸ *No calor da hora*: a guerra de Canudos nos jornais (1977), de Walnice Nogueira Galvão, aborda o contributo da cobertura altamente especulativa e tendenciosa da Imprensa brasileiro, sobretudo a do Rio de Janeiro, para a deflagração da ação militar contra Canudos e os beatos liderados por Antônio Conselheiro.

³⁹ Consuelo Novais Sampaio comprova, no livro *Canudos: cartas para o Barão* (2001), a atuação enfática de políticos e fazendeiros da região de Canudos por uma intervenção militar contra Antônio Conselheiro e seu séquito.

crime. A imprensa brasileira (sempre recorrendo a fontes e informantes suspeitos) especulou o quanto pôde a falsa posição monarquista dos conselheiristas estabelecidos em Canudos (Galvão, 1977). A posição da Igreja Católica⁴⁰, postulada no relatório do Frei João Evangelista, e a abordagem especulativa da imprensa nacional, sobretudo a de Salvador e do Rio de Janeiro (ambos fatores sustentados no engodo propagado pelos latifundiários do Sertão), referendaram e autorizaram a marcha do Exército em direção à Canudos e o início da guerra.

Como afirma Rui Facó:

[...] quando rebentou a luta armada dos habitantes de Canudos, fazendeiros, Governo, toda a imprensa das classes dominantes, republicana ou restauradora, mostraram-se mais que surpresos — alarmados. Para tirar-lhe a importância social, caracterizaram-na desde logo como um surto de banditismo ou fanatismo religioso, e nada mais. Para melhor combatê-la e obter neste combate o apoio do povo, faziam crer também que era um movimento antirrepublicano pela restauração da monarquia. Porque monarquia significava escravidão, atraso, obscurecimento, o que devia ser degradamento para o povo, contra aspirações populares de liberdade e progresso (Facó, 1967, p. 82).

A guerra correu nos limites da selvageria e da barbárie. A inesperada resistência dos sertanejos, comutada à determinação dos militares na destruição total de Canudos, levaram a cabo uma das mais sangrentas batalhas executadas no território nacional sob o comando das forças armadas brasileiras. Os dois lados levantaram trincheiras abnegadamente defendidas, os dois lados recorreram aos fuzis, às granadas, à luta no fio da faca e do punhal, os dois lados, tanto quanto puderam, degolaram friamente o inimigo morto e, não raro, ainda vivo. A morte avançou insólita no chão canudense, dentro do rio Vaza-Barris, durante quase um ano.

O quadro é ainda mais temerário porque a guerra decorreu da violência de pobres contra pobres. O Exército Brasileiro alinhou, à exceção dos oficiais de alta patente, batalhões formados por mazelados de todo o Brasil aderidos à baixa carreira militar por remuneração exígua ou compensações humilhantes. Eram formadas por condenados da justiça, desocupados da massa de desempregados das cidades, negros libertados da escravidão em 1888 as tropas enviadas ao Sertão para um combate contra um contingente de iguais mazelados em conflito cuja causa desconhecia e o espólio ignorava.

Umberto Peregrino descreveu os batalhões da Campanha de Canudos como remendos de tropas formadas por:

[...] homens de condições humildes, que nelas se abrigavam da miséria, em geral gente de cor. Como decorrência da posição que lhe tocava na estrutura econômica-social

⁴⁰ A igreja católica não pediu perdão pelo enviesado conteúdo do Relatório do Frei João Evangelista do Monte Marciano, tampouco pelo seu papel determinante no massacre dos sertanejos durante a guerra de Canudos.

brasileira, naquelas alturas ainda soberanamente fundada na economia escravocrata e latifundiária (1955, p. 302).

A Guerra do Cangaço, embora ocorrida desde o final do século XIX, intensificou-se na segunda metade da década de 1930 com a ascensão do Estado Novo. Getúlio Vargas propagava a modernização do país como argumento para o combate à frente armada da revolta popular (dita de viés anacrônico) e promovia o desmantelamento dos bandos sertanejos como meio de prevenção de possíveis insurreições. O aniquilamento do movimento correu em três frentes – a anistia dos voluntariamente rendidos, a prisão e o assassinato. Oficialmente, o Governo Federal propagandeava o armistício, mas, no Sertão, as cabeças dos cangaceiros eram grotescamente cortadas e exibidas morbidamente de cidade em cidade, de feira em feira e expostas para todo o Brasil nas manchetes dos grandes jornais nacionais.

O recrudescimento daquela guerra decorreu porque:

[...] as classes dominantes, tanto os latifundiários como a burguesia, compreenderam o perigo. E não vacilaram em lançar mão de todos os meios para enfrentá-lo [o cangaço]. [...] perseguiram-no impiedosamente visando à extinção dos grupos de cangaceiros e eliminando milhares de seus componentes, desviaram-lhe o curso, potencialmente revolucionário (Facó, 1967, p. 193).

O plano era de Getúlio Vargas, e o interesse era das elites locais, mas a mão que apertou o gatilho e lançou o facão sobre o pescoço dos bandoleiros foi de sertanejos pobres com conhecimento da geografia da região e prática no tiroteio direto e franco. As volantes (a frente quase paramilitar mantida pelos governos estaduais do Nordeste no combate ao Cangaço), tiveram contingente e arsenal ampliados, e o sertanejo pobre, conluiado à repressão truculenta por soldo pouco, alinhou para a guerra sangrenta contra os sertanejos pobres insurretos e consorciados ao banditismo social.

Frederico Pernambucano de Melo destaca o:

[...] engajamento da comunidade [sertaneja] na campanha repressiva através de alguns dos seus expoentes de comprovada coragem e liderança, numa atenção tardia mas ainda oportuna para com os mais elementares princípios da guerra de guerrilhas. Inscreve-se, ao lado de providência anterior, a do alistamento de sertanejos – catingueiros experimentados, gente quase acangaceirada – nas forças públicas estaduais, como fator decisivo para o fim do cangaço (2004, p. 280).

Deus e o diabo retoma o estratagema da elite sertaneja e dos mandatários da nação na deflagração das guerras de Canudos e do Cangaço e reverbera a dinâmica e os agentes envolvidos nos conflitos. A narrativa busca uma síntese dos inescrupulosos conchavos e das

ordens sórdidas, da contradição da Igreja que propagou violência em vez de pacificar, do caudilho que roubou em vez de pagar, do governo que matou em vez de proteger. É uma diegese da loucura, da ambição e do cinismo daquele tempo, daquelas autoridades, daquelas ordens do dia, daqueles planos de guerra, daquela movência de armas e tropas, daqueles corpos caídos, daquelas cabeças degoladas.

A sequência do Padre e do coronel cogitando a chacina dos insurretos é insigne dessa perspectiva de *Deus e o diabo*:

Padre: Depois que ele apareceu, na paróquia não entrou mais centavo nem de batismo, nem de casamento.

Coronel: Sebastião prejudica as fazendas, prejudica a Igreja e o governo nunca que se interessa. Eu sempre disse que aqui só existem duas leis. A lei do governo e a lei bala. [...]

Padre: se os fortes não unirem, eles acabam com tudo. [...] Sebastião é inimigo da Igreja
(Rocha, 1964).

As autoridades fílmicas figuram intransigentes. Os insurretos ameaçavam os latifúndios, desestabilizavam instituições, desarrumavam a ordem mantida com mão de ferro por décadas e séculos, de geração em geração. A insubmissão avultava a procela popular e reduzia a força de trabalho nas fazendas, diminuía subsídio na coletaria tributária, minguava o vil metal depositado nas igrejas. O beato e o cangaceiro eram inimigos a combater porque ambos sustentavam as bases do domínio das elites naquelas paragens e porque antagonizavam os interesses e o poder da Igreja, dos caudilhos, do Estado – tal como como ameaçaram o misticismo religioso e o banditismo social históricos de Canudos.

Figura 16 - A negociata entre o padre e o pistoleiro em *Deus e o diabo*



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.

A força agenciada pela claque autoritária é aquela liderada por Antônio das Mortes. A figura ensimesmada e verborrágica se insere na narrativa como matador de aluguel, de posse do potente fuzil e da imensa e lúgubre capa. A especialidade do assassino era a caçada de cangaceiros e, um tanto a contragosto, de beatos. Com essa carreira, de morte em morte, de chacina em chacina, “jurando em dez igrejas sem santo padroeiro” (Rocha, 1964), não sem o providencial remorso, fez fama e fortuna vendendo a granel a morte pelo Sertão.

O assassino e a tropa numerosa e bem armada, de homens cruéis e de boa mira⁴¹ expressa, no filme, as forças militares e policiais com atuação enfática nas guerras de Canudos e do Cangaço. De um lado, é referência ao paramilitar alistado nas volantes nordestinas alinhadas na guerra do Cangaço e no Exército implicado na Campanha de Canudos (homens cuja farda apressadamente engendrada e a arma tomada de súbito mal disfarçavam o jaguncismo); de outro lado, é simulacro dos pobres mercenário aderidos às forças do Estado e da elite para chacinar as sublevações sertanejas e matar (mais das vezes com extrema covardia), homens e mulheres de igual ou mais extremada pobreza.

O sicário, dessa posição, avançou para o ataque determinado contra as insurreições do Sertão. Os beatos foram executados sumariamente nas escadarias do santuário de Monte Santo (epicentro do catolicismo popular, base do beatismo praticado na região na época de Conselheiro); Corisco morreu na batalha do vale do Cocorobó – campo da guerra de Canudos no final do século XIX.

O roteiro de *Deus e o Diabo* engendra o massacre da comunidade do Beato Sebastião no Monte Santo:

167. PM: Antônio das Mortes vem andando para a esquerda e fala com o soldado.
 Antônio: manda os cabra esconder as cabeças e só deixar os canos dos rifles aparecer.
 Quando eu der o primeiro tiro, pode começar o fogo.
 O soldado sai de campo: Antônio chega mais em PP; o sol brilha em seu rosto
 168. PG: Sentados na escadaria, como formigas, os beatos olham para o céu: silêncio; expectativa;
 169. PP – GP A câmera desse do rosto de Antônio das Mortes; sua mão arma o fuzil; a câmara corrige; à altura do olho; mira; faz fogo;
 170. PP: Beato cai morto
 Beato: Chegou o sol de ouro!
 171. Série de planos. Livres: os beatos são massacrados; enquanto os rifles atiram, os beatos rezam e morrem felizes (Rocha, 1965, p. 71-72)⁴².

Figura 17 - A atuação do pistoleiro como referência à guerra de Canudos



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.

⁴¹ O roteiro de *Deus e o diabo* preconiza a condição enfaticamente militar de Antônio e da tropa chefiada por ele. Limitações orçamentárias fizeram Glauber Rocha optar pela atuação individual do matador, mas multiplicando-o na montagem como se ele fosse, de fato, um exército.

⁴² A sequência do ataque de Antônio das Mortes contra a comunidade do Monte Santo foi alterada na montagem final de *Deus e o diabo* possivelmente por razões técnicas. Enquanto no roteiro, o ataque é realizado por um exército, no filme, surge um Antônio das Mortes multiplicado, repetido em vários planos em posição de ataque, sintetizando o exército planejado no roteiro.

O filme exhibe o massacre de forma crua e direta. De cima, Antônio, multiplicado pela montagem do filme para dimensionar a ideia de tropa projetada na figura do matador, faz mira e dispara impiedosamente nos alvos; de baixo, os beatos, homens, mulheres, velhos e crianças – também multiplicados na montagem para incutir a ideia da multidão morta durante as guerras do Sertão – são alvejados indiscriminadamente até a queda do último indivíduo. A massa uniforme dos corpos amontoados e banhados do sangue fartamente derramado atestam o sucesso do intento. Todos estavam mortos e os beatos eram, daquele momento em diante, uma história trágica.

O ataque veicula a aniquilação dos sertanejos insurretos como se os executores (o Estado, a Igreja e os fazendeiros, todos manipuladores do fuzil do Tenente Antônio das Mortes) intentassem não apenas destruir o contingente social, mas varrer qualquer vestígio daquela insurreição popular, de sua memória e narrativa. Antônio das Mortes apenas encerrou os disparos e guardou a arma quando tombou o último corpo, tendo sido poupados apenas Manuel e Rosa, segundo o matador, “pra se lembrar da história” (Rocha, 1964).

O assassinato de Corisco e o conseqüente desaparecimento do Cangaço são narrados a partir do combate entre Antônio das Mortes e o bandoleiro no Cocorobó. Um plano aberto exhibe os oponentes na extensão dura e seca do grande logradouro; Corisco segue à frente, sem atentar para a presença do inimigo, enquanto Antônio calcula o ataque. Há uma suspensão; Antônio faz mira e determina “se entrega Corisco” e, contínuo, o bandoleiro responde “eu não me entrego não”. O matador atira, Corisco cai baleado e grita que “mais fortes são os poderes do povo”. Dadá, ferida na perna, agoniza no chão, enquanto o algóz corta a cabeça do agora finado cangaceiro Corisco.

Figura 18 - A atuação do pistoleiro como referência à guerra do Cangaço



Fonte: *Deus e o Diabo na terra do sol*. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1964.

O bandoleiro estava longe da potência e periculosidade da antiga atuação e avançava decadente, desprovido do arsenal devastador e do bando numeroso. O oponente, ao contrário,

alinhava ferozmente armado e apoiado por numerosa tropa⁴³. O ataque foi feroz. A cabeça, friamente degolada e colocada em um saco, seguiu para sempre silenciada como silenciado foi o cangaceirismo. No dizer de Frederico Pernambucano de Mello a respeito do fim do banditismo social, caiu Corisco com as estrelas do chapéu “viradas para cima, numa espécie de devolução ao infinito de onde as roubara [...] sem poder se despedir de um mundo que arrastava consigo sua morte” (2004, p. 329) – o mundo do Cangaço.

É o retrato de *Deus e o diabo* do esforço do Governo Federal para prender e executar os sertanejos signatários dos grupos armados nômades nas caatingas do Sertão e dos derradeiros tempos do Cangaço. O filme repete o rito histórico – era a última batalha de um cangaceiro, eram os últimos tiros, era a última cabeça cortada e exibida no jornal, era o último cangaceiro. Morreu Corisco e com ele morreu o Cangaço, que vinha moribundo desde julho de 1938, quando desapareceu Virgulino Ferreira da Silva, o Lampião.

O filme aponta “os homens que o raio manejam cruentos” (Dias, 1958, p. 461) e denuncia a covardia dos poderosos da terra e do Exército Brasileiro no decurso das guerras do Beatismo e do Cangaço. A diegese fílmica sintetiza o modo como o massacre dos beatos de Canudos, em 1897, e a caçada aos cangaceiros, intensificada a partir da década de 1930, aniquilaram a insurreição emblemada nos movimentos populares. O Sertão de Canudos foi duas vezes fuzilado pelo mesmo fogo violento manobrado pelas forças repressivas do Estado, foi duas vezes entrincheirado, fuzilado e bombardeado, duas vezes tombou grande miríade de mortos, duas vezes se avultou o trauma extremo da violência extrema; duas vezes caiu o raio no mesmíssimo lugar – para engano do dito popular.

Esse quadro de *Deus e o diabo* robusta a denúncia da ação deletéria do Estado brasileiro sempre atuante pela preservação da ordem e contra o interesse dos minorizados. Quando o filme foi lançado em 1964 aqueles velhos agentes – os governos e as elites – atuavam ainda com o mesmo *modus operandi*, guiados ainda pelo mesmo ideal de manutenção da ordem. A narrativa revela a estrutura necrosada pela ambição e maldade, implica os crimes antigos (certamente dois dos maiores crimes da história nacional) e indica a desarticulação da maquinaria selvagem como condição *sine qua non* para a construção e consolidação do efetivo Brasil popular cogitado naquele contexto político do país.

5 O BRASIL POPULISTA EM MARANHÃO 66 E TERRA EM TRANSE

⁴³ O roteiro, também no caso da execução dos cangaceiros, previa uma tropa comandada por Antônio das Mortes no combate com Corisco. Glauber Rocha – por limitações de produção –, opta por multiplicar Antônio das Mortes na montagem como se fosse, de fato, um exército o executor do bandoleiro.

*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

Se não tem as qualidades, não deveria ir à Praça.

Paulo Martins

O golpe é uma tradição na política brasileira. Começando pela Proclamação da República, em 1888, passando pela revolução de 1930 e pelo golpe civil-militar de 1964 até chegar ao ainda recente *impeachment* de Dilma Rousseff, em 2016, não houve período da história do país inabalado por quarteladas, manobras discursivas, levantes, revoluções e contrarrevoluções. O golpe, seja na sua versão dura e seca, como em 1964, seja transmutado de revolução, como em 1888 e 1930, ou disfarçado de ato legal, como em 2016, se insurge não como exceção, mas regra na combalida política brasileira, sempre lançado por grupos majoritários elididos do poder, com apoio de civis e militares, de grandes grupos de mídia e instituições poderosas.

O golpe civil-militar de 1964, pela violência na sua instalação, truculência na perseguição aos adversários políticos ou por sua longevidade, é o mais emblemático caso de interrupção institucional da história política brasileira. Militares apoiados por políticos e partidos de direita, setores da grande imprensa e segmentos da Igreja Católica, dentre outras instituições, derrubaram o então presidente João Goulart e executaram a autoproclamada “revolução vitoriosa”, alegando o “interesse e a vontade da nação⁴⁴”. Os anos de chumbo decorridos durante o regime (até 1984, quando se encerrou a ditadura) foram, provavelmente, os mais obscuros da história nacional e estiveram marcados pela cassação sumária de mandatos e direitos políticos, por prisões, exílios e assassinatos de centenas de militantes opositores do governo militar.

Terra em transe e *Maranhão 66*, filmes roteirizados e dirigidos por Glauber Rocha em 1966 e 1967, respectivamente, narram o golpe civil-militar de 1964 e estabelecem os lances cruciais para a deposição de Goulart, a interrupção da normalidade democrática e a imposição do estado de exceção. *Maranhão 66* documenta a atuação inescrupulosa dos políticos na manipulação das massas, sobretudo com o uso maquiavélico da perspectiva da superação do

⁴⁴ Termos do Ato Institucional nº 01, editado pelo regime militar em 9 de abril de 1964.

desemprego, da fome e da miséria; *Terra em transe* recapitula, a partir de um intrincado jogo de enigmas, os protagonistas políticos, os partidos, as instituições e os agentes implicados nos fatos propulsores do golpe. *Maranhão 66* perscruta o político e projeta a ação, o estratagema e os meios para a consecução do apoio popular; *Terra em transe* exhibe esse político no complexo logístico do golpe civil-militar de 1964.

A análise de *Maranhão 66* estabelecida nesse estudo prospecta o interdito na montagem paralela do documentário. Da exposição do político José Sarney, investiga-se a demagogia e o populismo do discurso, principalmente a partir da análise dos meandros do pleito eleitoral no estado do Maranhão em 1965 e da trajetória do político entre cargo de suplente de deputado em 1955 e governador em 1965. Da alusão ao povo, difunde-se a condição manipulada mostrada no apoio acrítico ao novo governante durante o evento da posse comparada à realidade de miséria dos cidadãos alocados na periferia de São Luís.

O estudo de *Terra em transe* perquire os enigmas lançados na narrativa e busca as relações do enredo com a história da política brasileira entre a redemocratização em 1945 e o golpe militar em 1964. O estudo observa a referência do roteiro fílmico às alianças entre os setores de esquerda e personalidades como Vargas, Kubitschek e Goulart, a crise institucional gerada pelo populismo dos governos do PTB-PSB e pelo terrorismo político da UDN e, por último, o golpe de estado coordenado pelos militares e apoiado por relevantes segmentos da sociedade brasileira.

A intenção com a análise de *Maranhão 66* é a indicação, com base na referência enviesada de Sarney e do povo ludovicense mostrado no documentário, de uma síntese do político demagógico e da população alienada do Brasil; o intento relativo ao estudo de *Terra em transe* é o delineamento da história do golpe militar de 1964, com base na referência, no filme, às alianças entre a esquerda e os políticos demagógicos, o fiasco dos governos de centro, na crise e na irrupção autoritária própria daquele tempo. A finalidade – a partir desse duplo vetor de análise e comprovadas ambas as hipóteses – é o delineamento, nos filmes, de um discurso de nação marcado, ao fim e ao cabo, pela denúncia do populismo.

5.1 Maranhão 66, o político e a política populista no contexto do golpe civil-militar de 1964

Vede se é certa a minha verdade: que não há verdade no Maranhão.

Antônio Vieira

José Ribamar Ferreira de Araújo Costa, mais conhecido como José Sarney, nasceu em 30 de abril de 1930, no estado do Maranhão, Nordeste do Brasil. Na companhia do pai, desembargador de justiça, José Sarney traçou intensa itinerância pelo interior daquele estado, construindo significativo conhecimento de sua realidade socioeconômica. Em 1955, o famoso maranhense iniciou sua carreira política, marcada pela ascensão meteórica, e tornou-se secretário de governo e deputado federal. Uma década depois, em 1965, com apoio do regime militar, o político se elegeu governador do Maranhão e tomou posse do mandato a 31 de janeiro de 1966, em evento público realizado na praça Pedro II lotada de signatários do novo governante.

São Luís, capital do estado, a cidade fundada por franceses em 8 de setembro de 1612, invadida pelos holandeses no século XVII e colonizada por portugueses a partir do século XVIII, era, em meados do século XX, uma das mais pobres e miseráveis cidades entre as sedes de governo do país. Depois do desenvolvimento econômico proporcionado pela industrialização no século XIX, sobretudo do setor têxtil, a cidade sufocou com o crescimento desordenado e o desemprego decorrente do fechamento de fábricas, após a queda do preço de exportação do algodão brasileiro.

José Sarney e o povo de São Luís são os recortes mais proeminentes de *Maranhão 66*, documentário de Glauber Rocha gravado em 1966 na capital maranhense. O curta-metragem foi encomendado ao diretor baiano pela equipe do político com o objetivo de registrar a campanha eleitoral, em 1965, e o ato de posse governamental. A narrativa, contudo, subverte a perspectiva propagandista e exhibe, em clave realista, toda a situação de miséria do povo periférico da capital em contraposição ao discurso do novo governador – todo ele marcado por perspectiva demagógica e populista.

Esta seção analisa *Maranhão 66*, contrapondo a autoindicação discursiva de Sarney veiculada no documentário à trajetória política do notório governante e refletindo a imagem paralela do povo em transe no apoio alienado ao novo governante e miserável na periferia de São Luís. A hipótese aventada, nesse caso, é a denúncia, no documentário, da autuação de Sarney como síntese empírica do político populista e dos minorizados maranhenses como retrato do povo brasileiro alienado pela política de massas supostamente implementada naquele contexto nacional.

Sarney – o primeiro vetor temático de *Maranhão 66* –, é o político colocado no centro da narrativa. O filme mostra, de imediato, a figura miúda cercado de uma grande multidão de populares e, posteriormente, postado no cadafalso colocado no palco, discursando para a massa em transe. A figura catalisa – como preconiza o arquétipo do político predestinado à liderança

– a atenção daquele ato oficial, o poder conferido na eleição e outorgado na posse, e a perspectiva de futuro do populacho e do próprio estado do Maranhão.

A trajetória deste José Sarney esteve marcada pela movimentação política estratégica e pela constante tangência para o centro do poder. O político começou o percurso ocupando o cargo de assessor de gabinete do governador Eugenio Barros, eleito em 1950 com o apoio de Vitorino Freire, a figura política mais poderosa do estado do Maranhão entre 1945 e 1965⁴⁵. O consórcio com o vitorinismo deu ao político emergente uma importante posição no grupo partidário situacionista, mas isso ainda era pouco, e ele avançou no espectro político estadual, no encaixe de posição mais valiosa (Bitencourt 2019).

Em 1954, já alocado na oposição a Victorino Freire, José Sarney filiou-se ao PDS, candidatou-se e elegeu-se suplente de deputado federal. Já em 1955, o político assumiu pela primeira vez uma cadeira no Congresso Nacional. Fato repetido mais de uma vez durante aquela legislatura, até 1958, quando se encerrou o mandato.

Em 1958 houve nova reviravolta, quando Sarney saiu do PSD e filiou-se à UDN⁴⁶ para a eleição legislativa daquele ano. O movimento foi certo, e o político obteve a maior votação entre os candidatos ao legislativo nacional naquela eleição, alcançado, por isso, a liderança da UDN na câmara federal e uma posição de destaque na *Frente parlamentar nacional*⁴⁷. Sarney, embora compondo a UDN (de oposição ao presidente Juscelino Kubitschek), convergiu em múltiplas matérias com a situação, sobretudo na proposição do fortalecimento da Petrobras, do desenvolvimento industrial e da geração de emprego e renda. A tangência entre situação e oposição era parte da estratégia de adesão do político ao discurso nacionalista, majoritário naquela conjuntura.

A eleição de 1960 para governador e presidente pavimentou definitivamente a carreira pública de Sarney e consolidou sua liderança na política maranhense. Primeiramente porque ganhou a eleição para presidente da república Jânio Quadros, candidato apoiado pela UDN, então partido de Sarney; depois porque venceu escrutínio para governador do Maranhão

⁴⁵ Vitorino Freire jamais exerceu o cargo de governador do estado do Maranhão, ficando sua atuação política restrita à representação legislativa do estado como Deputado Federal e Senador. O vitorinismo na política maranhense se constituiu a partir da influência de Freire na esfera federal, elegendo entre 1950 e 1960 três governadores em eleições sempre marcadas pela acusação de ilicitudes e fraudes, sobretudo de eleitores fantasmas (CF, BUZAR, 1998).

⁴⁶ A transferência de Sarney do PSD para a UDN foi movimento radical. A União Democrática Nacional surgiu como movimento de oposição a Getúlio Vargas e o PSD, por sua vez, foi criado por políticos ligados ao regime Vargasista no fim Estado Novo.

⁴⁷ A Frente Parlamentar Nacional foi uma articulação suprapartidária com atuação no congresso nacional com viés nacionalista, atuando entre 1956 e 1964 (CF. DHBB, FGV-CPDOC, verbete FRENTE PARLAMENTAR NACIONALISTA (FPN)).

Newton Bello, candidato do PSD de Vitorino Freire, mas também apoiado por José Sarney. Com isso, o político tornou-se o principal articulador do Maranhão junto ao governo federal, lugar ocupado por Vitorino Freire desde 1950, e ampliou sua influência e seu capital político de Maranhão a Brasília.

Com a reeleição para deputado federal garantida em 1962 e a renúncia de Jânio Quadros com menos de um ano de governo, José Sarney moveu-se mais uma vez no tabuleiro político estadual e federal. Em Brasília, aproximou-se do presidente João Goulart, não obstante o fato de o mandatário pertencer ao PTB e ser alvo, naquele momento, de implacável oposição da UDN⁴⁸. No Maranhão, Sarney rompeu com Newton Bello e protagonizou forte oposição ao governador e ao grupo de Vitorino Freire, agora definitivamente seu maior rival político no Maranhão.

A queda de João Goulart em março de 1964 e a instauração da ditadura civil-militar em 1º de abril daquele ano fizeram o político maranhense mudar mais uma vez de frente e apoiar, desde a primeira hora, o regime militar. Com esse movimento, Sarney manteve-se influente no governo federal (naquele momento gerido ilegalmente pelos militares) e lançou-se como principal político de oposição contra o governador Newton Bello e contra a liderança historicamente exercida pelo vitorinismo na política do Maranhão.

Figura 19 - Propaganda eleitoral da campanha de José Sarney ao governo de Maranhão em 1965



Fonte: Acervo Digital José Sarney. Disponível em josesarney.org.br. Acesso em 21 de junho de 2023

⁴⁸ Nota publicada no Jornal maranhense *O imparcial* noticiou que “O deputado José Sarney almoçou em Petrópolis na companhia do presidente João Goulart, conferenciando demoradamente sobre assuntos maranhenses. O candidato opositor ao governo do Maranhão ficou satisfeito com os resultados da conferência. (*O Imparcial*, 10 de fevereiro de 1964, p. 1).

Um ano mais tarde, em 1965, agora filiado ao Partido Republicano (PR), Sarney lançou-se candidato ao governo do Maranhão com o apoio expresso do regime militar, então chefiado pelo general Camilo Castello Branco e contra o candidato de Vitorino Freire. A campanha difundiu Sarney como político progressista, moderno e honesto, contraposto à oligarquia vitorinista, apontada como retrógrada, incompetente e corrupta. O discurso, descaradamente, omitiu a longa filiação de Sarney ao grupo chefiado por Freire. Um candidato novo para a construção de um novo Maranhão foi a propaganda veiculada pelo candidato para construir a figura do grande líder que tiraria o estado da miséria absoluta.

Nos jornais, Sarney asseverava que:

O que depender de mim, do meu esforço, farei de tudo. E com esse esforço, com esse entusiasmo que aceitei a minha candidatura ao governo do Maranhão. Farei tudo para ganhar a eleição e farei ainda muito mais para cumprir com dignidade o mandato que irei receber do povo do Maranhão. Tenho convicção absoluta que chegou o momento histórico de conquistar o poder no Maranhão e como trabalhar em benefício do estado⁴⁹.

A eleição ocorreu com forte monitoramento do regime militar, contando inclusive com a exclusão de eleitores supostamente fantasmas da lista de aptos a votar. A revisão “era de extrema importância para se alcançar o que o governo empresarial-militar queria para Maranhão”, porque “não fora feita com intuito principal de moralizar a política maranhense, mas sim como estratégia de levar Sarney ao governo” (Bitencourt, 2019, p. 39). A medida inabilitou mais de 200 mil eleitores e justificou a convocação de tropas do Exército para manutenção da lei e da ordem e, intenções interditas, garantir a vitória do candidato dos militares.

Sarney, entre os demais políticos civis emergentes alocados em inúmeras unidades da federação, foi parte central do projeto de manutenção de poder dos militares. O regime projetou lideranças políticas regionais confiáveis e partidárias do golpe de 1964 e anulou opositores ou aliados não confiáveis, em consciente processo de reordenamento do tabuleiro político local e nacional. O estrategema implodiu a oposição ao regime. José Sarney, no Maranhão, assumiu o lugar de preposto civil dos militares e se consolidou como o candidato do regime – daí porque o apoio enfático da máquina federal à candidatura sarneyista.

Conforme destaca Costa:

[...] algumas lideranças udenistas obtiveram acesso ao governo federal e atuaram, em conjunto com a facção militar “sorbonista” (grupo dos generais Castelo Branco,

⁴⁹ Entrevista de José Sarney publicada na edição de 11 de junho de 1965 do *Jornal Pequeno*.

Ernesto Geisel e Golbery, oriundo da Escola Superior de Guerra), no sentido de modificar o sistema político nacional. Um dos objetivos perseguidos por essa estratégia foi destruir as bases de sustentação dos partidos dominantes na democracia pós-1945 (PSD e PTB), fechando-lhes o acesso à utilização da máquina estatal e desmontando a estrutura de poder herdada do período populista (Costa, 2004, p. 25-26).

A vitória de Sarney, tanto pelo apoio dos militares quanto pelo desgaste do vitorinismo no estado, era inevitável. Os candidatos de situação, dois naquela ocasião⁵⁰, não resistiram às pesadas acusações contra os governos chefiados por Victorino Freire, tampouco fizeram frente ao invólucro de “novo” sobreposto à candidatura sarneysista. O sufrágio maranhense elegeu Sarney governador e lançou o governante como inquestionável condutor da política estadual, quebrando duas décadas da chefia vitorinista na política daquelas paragens.

Não foi outra a ideia veiculada em *O imparcial*, jornal de São Luís, quando afirmou que:

Dois acontecimentos marcaram uma profunda e definitiva transformação na política do Maranhão, após o pleito de 03 de outubro: a consagrada vitória de Sarney, que lhe conferiu uma incontestável e indivisível liderança das forças políticas mais ponderáveis do Maranhão, e a extinção dos Partidos, de que resultou a formação da ARENA, praticamente sem vinculação com as antigas facções, que já quase nada representavam na consciência do povo. Assim, graças ao apoio direto do povo manifestado nas urnas e nos comícios, e aos rumos dos acontecimentos nacionais, consolidou-se de modo decisivo a posição do Governador Sarney como o supremo líder da ARENA maranhense e chefe civil da Revolução⁵¹ em nosso Estado, depositário que é do Presidente da República e das Classes Armadas (O Imparcial, 3 de abril de 1966, p. 1).

Maranhão 66 exhibe Sarney com essa trajetória e dessa posição. A trajetória, conforme vem dito, por pactos e rupturas, coalizões e cisões; a posição, para além do cargo oficial de chefe do governo estadual, do predestinado líder da reforma e revolução da máquina pública estatal, forjou o mito, fundou o sarneismo no Maranhão e no Brasil, baseado no personalismo impresso pelo político durante décadas de atuação pública.

Figura 20 - Sarney como projeção do político populista em *Maranhão 66*



Fonte: *MARANHÃO 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

⁵⁰ Em 1965, houve profunda cisão no grupo político de Victorino Freire da qual decorreu a dupla candidatura: Costa Rodrigues, do PDC, apoiado por Newton Bello, governador do estado, e Renato Archer apoiado por Victorino Freire.

⁵¹ Como boa parte da grande imprensa brasileira à época, *O imparcial*, maior jornal maranhense até então, foi signatário do golpe civil-militar e o denominou “revolução”.

O discurso de posse é a parte perceptível da constituição de Sarney como grande figura pública (e populista) do Maranhão e do Brasil. O documentário segue – embora subterfugamente, dado seu estatuto de peça publicitária – a manipulação discursiva para a constituição do mito (eu fui, eu sou, eu serei) e o impacto subordinante do estratagema sobre os interlocutores (no caso, a população maranhense envolvida naquela eleição de 1965). Como o Maranhão era e como será, como o político ganhou heroicamente a eleição, como o povo afirmou a vitória da reforma e da revolução são partes da trama verborrágica que soergue um fato, forja uma coletividade e constitui um líder messiânico – o de Sarney.

O fato é a tragédia social do Maranhão. O discurso de Sarney, desse viés, narra o estado, então um dos mais pobres da federação, como terra e sociedade arrasadas em contraposição ao potencial econômico, industrial e agrícola do imenso território. A fome contraditava a riqueza e avultava a indignação endêmica de homens, mulheres, velhos e crianças da capital e do interior. Tudo era um indefinível e trágico colapso marcado pela conjuntura pesadamente aviltante, sintetizada na metáfora terrível, provavelmente inspirada no poema *O bicho*, de Manuel Bandeira (1993), que alinha o homem de carne e osso como bicho de carne e osso, talvez errante nos lixões da cidade, catando restos.

Segundo o político:

O Maranhão não suportava mais nem queria o contraste de suas terras férteis, de seus vales úmidos, de seus babaquais 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 (Rocha, 1966).

Esse quadro lastimável decorria, segundo o peremptório governante, da desonestidade dos políticos precedentes, que roubavam a máquina estatal, desviavam a arrecadação e subtraíam recursos. Sarney apontou, enfático, o dedo para os antecessores e elaborou a denúncia inequívoca da incompetência e da corrupção. A pobreza maranhense era fabricada pela ação e omissão dos velhos mandatários, caudilhos corruptos e ineficientes em atos sucessivos de delapidação do erário e apropriação da riqueza coletivamente produzida.

Figura 21 - A projeção do povo alienado em *Maranhão 66*



Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

É esse o político alinhavado na afirmação de que:

O Maranhão não quer a desonestidade no governo, a corrupção nas repartições e nos despachos [...] 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 (Rocha, 1966).

A forja da coletividade é a ideação subsequente no discurso de José Sarney. O governante, contraditando os fatos históricos relativos à eleição de 1965, garante a governança conquistada naquele contexto ao abrupto e intempestivo agrupamento da massa. Aquela vitória, pelo prisma propositado pelo governante, decorreu da irrupção popular, da marcha coletiva inalienável, do movimento imparável, da incorruptível decisão dos minorizados.

A posição fica afirmada quando o político atesta que

Recebo na praça pública o direito de governar o Maranhão. Direito que me foi dado pela **vontade soberana do povo**. 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** (Rocha, 1966).

O político, nesse caso, apropria-se da imagem do povo (marca inconfundível de toda atuação populista) e colige um (suposto) apoio da massa ao governo eleito. O discurso inventa o emblema popular para o governo e o governante. O retrato do engajamento da massa naquela nova conjuntura se estabelece na tese (sabidamente falaciosa) da “vontade popular”, da “liberdade de escolher e preferir”, da “consciência das opções”. Sarney habilmente inventa os liderados – aqueles homens e mulheres confrontados pela condição indigente e conduzidos para as urnas, tangidos pelo pacto (sempre renovado) da superação das mazelas –, porque não há líder sem povo, e a liderança dele demandava a averbação supostamente consciente da coletividade maranhense – mesmo sendo aquela massa amorfa, de consciência manipulada.

A alocução acentua Sarney comandante da luta do povo (como se de fato ela existisse), alinha o político aos populares (como se fosse um deles) e proclama-o sustentação daquela

engrenagem revolucionária. O mandato, aquele mandato supostamente lutado em 1965 e avalizado pela população na praça pública naquele ato público de 31 de janeiro, atestava a predestinação do governante (o poder como apanágio dos heróis) e erigiu o mito de Sarney como o líder (em tese) popular.

Figura 22- A massa alienada em *Maranhão 66*



Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

A narrativa de *Maranhão 66* projeta o discurso e deixa a deterioração dele por conta do contexto político, dos esquemas concorridos para a consolidação da coalisão vencedora, da interferência dos militares no processo eleitoral. Esses meandros (omitidos no discurso político, mas transversalizados na figura de Sarney porque compunham a biografia e o método do político) corroem a alocação porque indicam a hipocrisia na denúncia da miséria do Estado e corrupção dos políticos (porque Sarney não era novo e sempre fora situação), contradita a ideiação de uma coletividade consciente e protagonista naquele processo eleitoral (porque a massa estava alienada) e revela a constituição sinistra do político como líder demagógico (porque não havia uma defesa de um nós, mas a consolidação de um eu).

A ênfase no povo maranhense - o segundo vetor de exposição da narrativa de *Maranhão 66* -, bifurca o populacho entre a condição de alienado político na Praça Pedro II e a realidade de indigência na periferia cidadina. O estratagema decorre da montagem paralela propositada no documentário, focada na representação bifronte dos populares, de um lado, manipulados e, de outro lado, indigentes. O centro e o gueto, a festa e a miséria, a suntuosidade do palco enorme e o hospital insalubre, o terno fino e a indumentária surrada, os fogos e o esgoto, as faixas e o lixo putrefato, a realidade de crassa pobreza e a adesão política ufanista consolidam o paralelismo brutal entre alienação e realidade. A constatação soergue-se implacável - o povo acrítico aglutinado no apoio convulsionado ao político era também a massa acoçada pela indigência extrema na periferia da cidade.

Os fotogramas da Praça Pedro II destacam o transe. Os apoiadores estão dispostos no enorme quadrante e encaram com esmerada fixação o governador postado no cadafalso fincando no centro do palco. De baixo, em perspectiva verticalizada, deforme e amorfo, o povo acompanha, submisso, o discurso daquele homem engravatado alocado em posição superior, como se admirassem santo no andor, e vibra, antagonizado ao barulho de fogos de artifício,

com as designações para o futuro elencadas em profusão na retórica verborrágica do governante.

A câmera de *Maranhão 66* encara o séquito e escrutina a conduta dele. Uma fila de cartazes e os gritos de “Sarney, Sarney, Sarney” e “muito bem” evidenciam o apoio indubitável, irrestrito, inquestionável da procera ao novo líder; a câmera avança e novos cartazes e salvas de palmas sonoramente repetidas redobram a perspectiva de alienação. Maranhão era terra em transe, e a catarse popular evidencia a subordinação acrítica do povo ao novo-velho governante, o ânimo com a perspectiva lacônica de um Maranhão próspero, supostamente sem corrupção e sem miséria.

Figura 23 - Alienação e miséria em *Maranhão 66*



Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

Os fotogramas da periferia de São Luís destacam a indigência completa. A abordagem é documental e lança síntese da população periférica a partir de uma progressão nitidamente ascendente. Primeiramente, o filme reporta os espaços sociais, depois projeta locais de moradia e, finalmente, recorta prédios do serviço público da cidade. Essa progressão do caótico, do grotesco e do insalubre estrutura-se em fotogramas das habitações humílimas construídas de madeira, dos logradouros coletivos transpassados pelo esgoto, sem asfalto, sem eletricidade, do serviço público precarizado, detidamente da saúde e do sistema prisional, em edificações sem médicos, sem mobiliário e sem equipamento.

Os fotogramas de uma vila miserável iniciam essa contação ascendente do caos. O recorte exhibe um logradouro em completo estado de ruínas. As ruas, na verdade grandes áreas ocupadas sem planejamento, não têm pavimentação, esgotamento, iluminação, sinalização ou qualquer outra intervenção urbanística; as palafitas se erguem sem assimetria, na estrutura improvisada, construídas de madeira gasta, sem pintura, com a cobertura colapsada. Difícil conceber – ante a precariedade de tudo –, o cubículo e o quadrado paupérrimos como moradia e vilarejo.

Não estará menos colapsado o interior das habitações exibidas em *Maranhão 66*. Por dentro, o cubículo tem chão de madeira, as caixas e pedras substitutivas de móveis e fogão, as panelas amassadas e esfumaçadas, as redes e esteiras postas no lugar da cama. Em contraposição, não há indícios de água encanada, banheiro, esgotamento sanitário, de instalação

de gás, de eletricidade, de eletrodomésticos. Somados os excessos e descontadas as faltas, sobra o quadrante miserável como depósito imundo e indigno.

Figura 24 - A miséria da periferia citadina como documento da condição miserável do povo



Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

À frente dos cubículos, multiplicam-se homens, mulheres, velhos e crianças, possivelmente proprietários do exíguo logradouro. No primeiro momento, um homem solitário se coloca entre a câmera e a casa postada ao fundo; mais adiante, uma criança descamisada, descabelada, de claudicante magreza, também sobreposta a um dos cubículos, dirige, em linha reta, um incisivo e perquiridor olhar para a câmera; por último, ainda na mesma posição, uma mulher aparece rodeada de prole numerosa. A habitação e a rua – no jogo de sobreposição entre o meio e os habitantes –, solapam o indivíduo com sua estrutura degradada, improvisada e em tudo deletéria e insalubre.

É igualmente trágica a sequência gravada no lixão de São Luís – talvez um dos muitos alocados na periferia da cidade. O lixo aparece sem qualquer tratamento aparente, desprovido de intervenção sanitária em amontoados lodosos de dejetos de toda ordem, provindos, muito certamente, da parte rica da cidade. Uma moldura tétrica fecha o quadro em tudo putrefato – hordas de abutres sobrevoam em círculos o aglomerado imundo e sobejam na planície fétida em bandos numerosos.

O logradouro é o local de trabalho de humílimos catadores de lixo. A narrativa é grotesca. De canto, um homem cava com uma enxada o resíduo nojento; mais adiante, outro trabalhador garimpa um contingente de detrito juntado por longo tempo; não usam nenhum dos dois personagens qualquer item de proteção e buscam, talvez ambos, peça de qualquer valor e vendável ou – possibilidade ainda mais indigna, mas não de todo inverossímil –, algo comível. Entre os dois homens, crianças descalças e desnudas transitam pelo local tenebroso com assombrosa naturalidade.

Figura 25 - O lixão de São Luís em *Maranhão 66*

Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

A câmera, colocada longe dos protagonistas da cena (talvez até ignorada pelas pessoas que enquadra), catapulta para a tela a indignância extrema daqueles que, não tendo outro meio de labor, tornam-se compulsórios frequentadores do local hostil. A imagem é panorâmica e avança da direita para a esquerda – amalgamando homens e crianças ao lixo e aos abutres. São, por essa razão, humanos animalizados que *Maranhão 66* projeta; indivíduos-bichos tangidos pelo desemprego e ignorados pelo estado, que chafurdam nos sobejos citadinos qualquer resto para sobreviver.

Não menos indignante e insalubre são os prédios da cadeia pública e, sobretudo, do hospital de São Luís – provavelmente a Santa Casa de Misericórdia da cidade, fundada em 19 de março de 1814 (Pacheco, 1922). No caso, sobressai a condição precária como indício inexorável da falta de investimento estatal nas instituições que assistiam os pobres periféricos da capital maranhense naquele meado do século XX. Ambos os espaços (em vez de ressocializar e tratar) oprimiam e segregavam da sociedade aqueles minorizados banidos pelo sistema judiciário ou combalidos pela doença.

No hospital, o cenário é de guerra. Um plano médio e horizontal mostra o espaço amplo, mas corroído pelo tempo, com macas hospitalares enferrujadas, lençóis rasgados e sujos, lâmpadas e vitrais estilhaçados. Outro plano mais amplo mostra um buraco enorme no forro do teto e um rastro de infiltração que desce da parede a partir dele; a sequência se encerra com um conjunto de banheiros fétidos, de portas, pias e vasos quebrados.

No mais, nada que indique ser de um hospital os quadros lançados. Não há equipamentos hospitalares, por mais simples que seja; não há medicamentos, nem nos leitos rotos, nem em prateleiras; não há nenhum indício da presença de médicos; também não aparecem profissionais incumbidos da limpeza ou segurança do lugar. Em tudo, a impressão que fica é de que o espaço – longe da finalidade básica da instituição –, funciona como imenso depósito, que separa os periféricos doentes.

Maranhão 66 enquadra os pacientes internados em *traveling* horizontal com a câmera avançando em direção a uma sucessão de macas miseráveis. A fotografia do curta-metragem extenua o aspecto abatido dos doentes anônimos, expostos em condições degradantes. O foco

é em três personagens (uma criança e dois homens), que olham fixamente para a câmera, aturdidos e desesperados.

Esse movimento da narrativa de *Maranhão 66* lança para a tela o ocupante do leito “luz do oriente”, conforme sinaliza a placa instalada logo acima da maca. O homem inominado aparenta meia idade e tem o rosto repleto de furúnculos, que, somada à aparente desnutrição extrema, comunica o corpo subjugado pela doença terrível, embora não referida. O desafortunado inquire a câmera, numa atitude reveladora de revolta e desespero; revolta contra a situação de abandono em que jaz; desespero ante a morte aparentemente inevitável.

São a revolta e o desespero que o homem comunica quando *Maranhão 66* lhe dá voz e veicula seu depoimento:

O Dr. Kenard me deu alta como curado. Então agora próximo a 6 meses derramei quase a última gota do meu sangue; como prova, ontem todos os meus colegas viram eu derramar até a última gota do meu sangue. Sem uma **esperança**, sem nada. Só **esperando** por Deus. **Esperava** uma operação mas tô vendo que me acabo sem fazer essa operação. Como hoje eu tô aqui trêmulo, sem ter um pingão de sangue na minha veia (Rocha, 1966)

O som direto e o fotograma em *close* captam a expressão fisionômica e verbal do homem. Cabisbaixo e com voz embargada, ele relata sua situação dramática. Em cada gesto contido e tímido, em cada palavra articulada com dificuldade, há a condição potencialmente desesperada e revoltada delineada na denúncia inequívoca sobre o tratamento demorado, a falta de assistência e a cirurgia que se adia indefinidamente – tudo sintetizado no verbo “esperar”, largamente repetido no depoimento. No final, como cruel requinte do quadro agonizante, a imagem de uma lágrima que escapa solitária do rosto alquebrado do adoecido.

Figura 26 - O paciente do leito "Luz do Oriente"



Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

Os outros dois pacientes do hospital de São Luís retratados em *Maranhão 66* são uma mulher e um homem. A mulher, aparentando uma juventude envelhecida pela doença, figura enquadrada pela câmera, numa postura completamente defensiva, no limiar entre a timidez e o medo. O homem, de aparente meia idade, coloca-se sempre sentado ante a câmera em postura de declarada contrição ante os males de que é cometido.

Figura 27 - O povo adoecido de *Maranhão 66*

Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

A abordagem fílmica é crua e busca, pelo choque das imagens que projeta, apontar a situação absurda dos personagens (des)assistidos na precaríssima unidade hospitalar. A mulher apresenta uma magreza severa, quase esquelética, de ossos desenhados na pele; o homem aparece em tosse convulsiva predecessora do vômito de um espesso jato de sangue em um recipiente imundo. Ambos os pacientes, homem e mulher, são dados em sobressaltado estado de pessimismo, próprio daqueles que perderam a esperança na vida e guardam a certeza da morte lenta e sofrida.

O retrato do Presídio [provavelmente da penitenciária estadual do Maranhão alocada desde 1948 na cidade de Alcântara, região metropolitana de São Luís, por determinação do governador Archer da Silva (Baima, 2021)], segue, também, em paradigma documental. Instalada “na estrutura de um antigo casarão colonial descuidando-se dos requisitos mais comezinhos de segurança” (Baima, 2021, p. 44), o espaço se notabiliza pela precariedade. À medida que avança, os fotogramas exibem o chão sem nenhuma pavimentação, com poças de esgoto, as erosões das paredes provocadas por infiltrações e pelo salitre, a ferrugem e o desgaste das grades grandes que fecham as celas.

Os apenados de *Maranhão 66* figuram detidamente discriminados no calabouço fétido. A fotografia projeta um plano médio, com a câmera captando em perspectiva horizontal, da esquerda para a direita, os homens que se apresentam perfilados, encarando incisivamente a câmera que os observa. Os prisioneiros são sujeitos jovens, nenhum aparentando ter mais de 40 anos. Cada um, muito provavelmente, procedente da periferia citadina, sem formação e de origem pobre.

Figura 28 - O povo apenado de *Maranhão 66*

Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

A ênfase na precariedade física do lugar sugere a prisão como local que aparta da cidade (da parte rica dela), os marginalizados, porque é inverossímil especular um indivíduo rico hospedeiro daquela cadeia. Postado longe do centro citadino, o presídio é dado em *Maranhão 66* como espaço que pune, segrega e omite. Pune aqueles que, porventura, tenham cometido atos condenados socialmente; segrega porque mantém sob condições indignas e desumanas os apenados; omite porque retira de circulação, longe do fragmento desenvolvido da cidade, os homens pobres e criminosos.

A diegese de *Maranhão 66*, portanto, consolida uma visão da miséria do povo periférico de São Luís, seja no aspecto individual (quando narra o drama do morador do casebre miserável, do trabalhador do lixão), seja na perspectiva coletiva (no retrato do hospital, da cadeia pública, do vilarejo e do lixão). O problema do hospital era também o da cadeia; a precariedade do vilarejo estava também consolidada no lixão; a insalubridade da moradia verificava-se também no espaço de trabalho; a tragédia de um indivíduo acossava também toda uma coletividade. Tudo era inconfundível precariedade e se abatia transversalmente em todos os cidadãos indistintamente.

Figura 29 - O velho e o novo no ciclo de miséria de *Maranhão 66*



Fonte: *Maranhão 66*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

Essa perspectiva se consolida quando – no final da exposição da periferia citadina –, o filme exhibe sucessivos fotogramas de crianças, jovens e velhos em clara condição de vulnerabilidade social. O velho (aparentemente contando mais de 70 anos de idade) figura com o olhar perdido no horizonte; os jovens (talvez com idade entre 20 e 30 anos) riem aleatoriamente; o menino (certamente com menos de 10 anos de idade) olha fixamente para a câmera. A proposição discursiva de *Maranhão 66* coloca-se inexorável – a indigência avançava incólume sobre o velho e o novo, o presente, o passado e o futuro, num ciclo perverso e infinito de hecatombe social.

Esse quadro do velho e do novo e da miséria cíclica encerra na narrativa a referência paralela do povo pobre do Maranhão. A denúncia, embora subterfugamente, colocava-se efusiva – era de subsistência e inumana a realidade social dos populares que efusivamente acompanhavam a posse; eram desnudados, esfomeados, desabitados, desempregados e

desassistidos os indivíduos alinhavados no apoio ufanista ao governante; era despolitizada, acrítica e alienada a multidão arrimada como massa consciente e protagonista na eleição maranhense de 1965 por José Sarney.

O lance final de *Maranhão 66* reforça essa perspectiva. O povo ainda está na praça no instante derradeiro do discurso populista do governante, e a câmara escrutina a plateia. O quadro é frontal e um *zoom* pormenoriza, pela primeira vez na narrativa, os homens e mulheres de roupa surrada, da pele curtida do sol no decurso do trabalho diário, da fisionomia entre desesperançada e medrosa. O filme provoca – aqueles pobres miseráveis mostrados antes na periferia são esses mostrados agora; esses mostrados agora são aqueles pobres miseráveis mostrados antes em condição indigente. O discurso de fundo fala de futuro (do futuro sempre melhor) e a massa, pela primeira vez focalizada fora do transe persistente daquele dia, parece redarguir – “mas o que é futuro?”.

A população mais pobre do Maranhão sairia do evento de posse e continuaria vivendo em estado de indigência por décadas e décadas, com a pobreza acompanhando os miseráveis entre gerações e gerações – conforme inclusive sugere o derradeiro argumento da narrativa. Não houve política de urbanização para a periferia, tampouco reforma agrária no campo; a riqueza produzida no estado continuou concentrada entre poucos ricos; não houve geração substancial de emprego e de renda.

Conforme Drielle Bittencourt, no decurso do governo Sarney:

[...] os trabalhadores rurais do Vale do Rio Pindaré, [...] que havia dado seu apoio na campanha de 1965, foram violentamente reprimidos quando tentaram reabrir suas entidades no começo do governo de Sarney. [...] Sua política com a Lei de Terras abriu um enorme espaço para concentração de terras, criação de grandes latifúndios, acentuação da desigualdade econômica, a venda de grandes extensões de terras muito baratas para empresas e indústrias. As suas medidas passaram distantes da política de Reforma Agrária tão defendida durante a campanha. O trabalhador rural que pensara, naquele ano de 1965, em mudanças e melhoria de vida, continuou na mesma situação ou pior ainda. Quem de fato fora beneficiado foram empresários nacionais e internacionais, ajudando a acentuar a pobreza e a concentração de renda na mão de uma fração de classe (2019, p. 54).

Sarney continuaria, após o encerramento do mandato de governador, o curso intransigente até o centro do poder. Elegeu-se, em 1970, senador pelo Maranhão, sendo reconduzido ao mesmo cargo em 1979 pela Aliança Renovadora Nacional (Arena) – partido de sustentação do regime militar no Congresso Nacional. O processo de redemocratização, iniciado em meados de 1980 e concluído na eleição direta para presidência da República em 1989, impulsionou o político maranhense para seu mais emblemático movimento – de primeira hora, abandonou os antigos aliados fardados e filiou-se ao Partido Democrático Social (PDS).

Em 1985, apareceu como candidato a vice-presidente na chapa encabeçada por Tancredo Neves pela Frente Liberal (PL).

A chapa ganhou a eleição com ampla vantagem de votos em escrutínio indireto realizado no Congresso Nacional em 15 de janeiro de 1985 contra a candidatura de Maluf e Flávio Marcílio. A morte surpreendente de Tancredo Neves em 15 de março de 1985 tornou Sarney o primeiro presidente civil do Brasil em duas décadas. Ironia do destino – foi o transeunte político maranhense o responsável pela conclusão do restabelecimento da democracia brasileira e pelo encerramento cabal do regime militar – aquele mesmo por ele apoiado entusiasticamente em 1964.

Os fatos históricos concernentes ao mandato de Sarney como governador entre 1966 e 1970 e a sequência da sua carreira política afirmam as teses aparentemente propositadas em *Maranhão 66*: Sarney como figura síntese do demagógico político brasileiro sempre disposto a tudo pela manutenção do poder e a sua eleição e posse como epítome do populismo alienante em curso na política nacional desde o Estado Novo.

De Sarney, o filme atesta, subliminarmente, a manipulação discursiva e a forja truculenta e fraudulenta da legitimação da eleição de 1965, do protagonismo consciente do povo, da revolução do estado maranhense. O arcabouço histórico demonstra o apoio dos militares, o intrincado jogo de interesses corporativistas, a irrefreável ambição política de Sarney como movedores emblemáticos do ato celebrado no dia 31 de janeiro de 1966 na praça Pedro II de São Luís. Não era uma renovação política em curso, não era uma revolução do estado para integração dos minorizados; era tudo um plano político dos militares, da elite maranhense, da consolidação do poder de Sarney – como se fosse o jovem político uma expressão da postura leniente e ambiciosa da classe política brasileira, sempre disposta a qualquer coisa em nome da conquista e manutenção do poder.

Do povo, o filme enfatiza, também subliminarmente, a alienação corrosiva. A massa (o arrimo discursivo mais importante da política brasileira de meados do século XX) figura na narrativa de *Maranhão 66* completamente alienada e tangida ideologicamente pelas manobras do grupo político majoritário. A multidão alinhada na Praça Pedro II – apontada como síntese da população pobre do Maranhão e referência do povo brasileiro naqueles tencionados tempos de regime militar –, se movimenta aliciada pelas manobras populistas dos agentes públicos e assume lugar de joguete e cadafalso do político demagógico e inescrupuloso.

Maranhão 66 reverbera a visão corrente relativa ao político e ao povo brasileiro no pós-1964. Do político se diz o cinismo descarado na consecução do próprio projeto de poder e consolidação da própria carreira com base na demagogia do falatório gongórico e no

clientelismo lancinante. Do povo se revela a adesão despolitizada e acrítica à governança enviesada e maquiavélica dos mitos daquele tempo. Esse quadro ilustrado com esses dois vetores (do político aliciador e do povo aliciado) introduz na filmografia glauberiana a visão pessimista da nação; os líderes (como dito subterfugamente de José Sarney) eram falsários manipuladores; o povo (como indicado de soslaio acerca dos maranhenses) era pobre massa manipulada; o Brasil, longe do discurso de nacionalidade propagado no pré-1964, era uma nação populista.

5.2 O populismo e a lógica do golpe militar de 1964 em *Terra em Transe*

Foi isso o governo de João Goulart e seu triste fim. E nele, e para sua infausta trajetória colaboraram as desorientadas esquerdas brasileiras sem outra perspectiva que esta de se servirem, ou melhor de se porem a serviço de ambições políticas que nada tinham nem podiam ter em comum com seus ideais e finalidades.

Caio Prado Junior

*Não conseguiram firmar o nobre pacto
Entre o cosmo sangrento e a alma pura
[...]
gladiador defunto, mas intacto
(tanta violência mas tanta ternura)*

Maria Faustino

Na cantiga popular, o alecrim dourado se reproduz no campo sem o laborioso trabalho da semeadura premeditada. Nasceu por uma dinâmica natural do tempo e do destino – um vento arrancou do arbusto adulto uma semente e a lançou adiante; o solo germinou com esmerado cuidado a nova planta e sedimentou seu crescimento; logo ocupou o novo alecrim o lugar daquele cedente da semente em ciclo interminável. O sincronismo e o dinamismo da perpetuação somada à beleza e ao agradável aroma da espécie, fizeram a tradição popular – aquela mesma mantenedora da canção –, relacionar o alecrim à ideia de perfeição.

O termo *eldorado* vem do espanhol e tem origem em uma antiga lenda criada no início da colonização hispânica na América. O mito narra a existência de uma cidade toda construída em ouro, perdida no interior do continente, cujo imperador recobria o corpo com o valioso metal; o ritual o fazia “o dourado”. A notícia da civilização dourada encaminhou inúmeras expedições para a caçada da cidade e do imperador *sui generis*, em nome da ganância, da febre do ouro; nada concreto jamais foi achado, mas ficou o mito e o termo *eldorado* sempre designando local de grande riqueza (Langer, 1997).

A mesma tradição popular introduziu ironia à expressão “alecrim dourado”. Diz-se daquele indivíduo que, não podendo ou não querendo se esforçar, reivindica para si o estatuto da perfeição. O alecrim dourado da chacota popularizada não trabalha, não premedita e não planeja. No entanto, cobra com altivez espólios do trabalho não trabalhado, da luta não lutada, da ação não executada porque, como o arbusto da cantiga popular, compreende-se perfeito.

Alecrim e Eldorado (talvez não por acaso) são, respectivamente, o nome da província e do país, ambos fictícios, reportados no filme *Terra em transe*, roteirizado e gravado por Glauber Rocha em 1967. País e província estão marcados na narrativa pela extrema pobreza decorrente da exploração do pobre pelo rico; a democracia representativa (frágil, mas ativa) incita a esquerda local para a atuação eleitoral e para a coalizão com setores do centro e com políticos carreiristas. A *frente ampla* chega ao poder em Alecrim e pretende cargos no poder central de Eldorado a partir da inclusão da causa dos pobres no programa de governo – haveria reforma agrária, mais escola, mais hospitais, mais empregos, prometem indistintamente os políticos, agentes de partidos e sindicalistas. Mas, essa coalizão falha - não faz reforma agrária, não constrói escolas e hospitais, não gera emprego porque tudo era demagogia e populismo no discurso eleitoral e – na esteira da incompetência administrativa dos progressistas – os reacionários locais derrubam a democracia; os alecrins dourados da esquerda eldoradense caem patéticos, pois esperavam espólios políticos da luta não lutada.

O Brasil não tem alecrim e *eldorado* no nome, mas sua bandeira carrega predominantemente o verde do arbusto e o amarelo dourado, e a história de *Terra em transe* reverbera o enredo catastrófico da política brasileira entre 1945 e 1964. O país, como o Eldorado fílmico, esteve governado durante mais de uma década por uma coalizão de centro apoiada pela esquerda e aportadas no discurso de inclusão social e política dos mais pobres. O Brasil – também como aconteceu com o Alecrim fílmico –, esteve marcado por crises econômicas geradas pela governança populista e, por fim, pelo degradingolamento institucional decorrente de um golpe de estado praticado pela direita nacional – tal como ocorre no país fictício projetado por Glauber Rocha. Muito embora fatos e agentes ganhem “figuração condensada que dificulta uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política dos anos 60 (Xavier, 2013, p. 89)⁵², é possível parear a narrativa *Terra em transe* a fatos históricos

⁵² Ismail Xavier, em “Terra em transe: alegoria e agonia”, texto publicado no livro *Alegorias do subdesenvolvimento* (2013), traça pormenorizado estudo alusivo à estrutura, montagem e discurso do filme e atesta a alegoria política proposta por Glauber Rocha acerca do desenlace do golpe civil-militar de 1964 sem, contudo, avançar na comparação entre as personagens fílmicas e as figuras políticas protagonistas do golpe. A análise proposta nesta pesquisa busca, justamente, avançar os estudos de Ismail Xavier, estabelecendo, mais

do Brasil daquele período e relacionar personagens do filme a agentes protagonistas na política, apontados como responsáveis pela queda da democracia brasileira

As seções subsequentes deste capítulo comparam o enredo de *Terra em transe* com a história da política brasileira dos decênios de 1950 e 1960. O estudo busca justamente o deslinde do enigma e a citação direta – por meio da comparação com a história – aos fatos e protagonistas deflagradores do desenlace autoritário da política nacional naquele contexto. O objetivo é a confirmação de um discurso de Brasil populista em *Terra em transe* com base no delineamento da referência aos “alecrins dourados” do campo progressista e à atuação leniente deles na representação da causa popular, às associações entre a esquerda (mais enfaticamente aquela ligada ao PCB) e os políticos carreirista, à atuação populista dos governantes e ao golpe militar de 1964.

5.2.1 A coalizão da esquerda brasileira com os políticos populistas em *Terra em transe*

A narrativa de *Terra em transe* começa com a exposição de três misteriosas figuras tergiversando no interior de uma luxuosa mansão. Uma mulher, líder de partido, aponta o funesto quadro de precariedade dos hospitais e das escolas da capital; o primeiro homem, apresentado como poeta e jornalista com a atuação militante no país, alerta para a necessidade de articulação política do bloco progressista; o segundo homem, o proprietário da mansão alocada pela claque e político carreirista, programa a própria candidatura ao governo do estado no pleito próximo. O grupo destaca a importância da inclusão do povo no programa de governo e enfatiza a necessidade de um discurso voltado para as massas, com a garantia da geração indubitável de emprego e renda para os minorizados locais. A campanha, concordam os três, correria com base na realização de grandes comícios na praça da capital, atraindo os minorizados para a festa efusiva do evento político.

O filme, paulatinamente, dá informações alusivas aos personagens exibidos, do lugar recortado e da pactuação firmada no secreto escritório da luxuosa mansão. A mulher é Sara, a líder de um partido de esquerda emergente, com trânsito entre os populares, mas sem grande estrutura eleitoral; o primeiro homem, chamado Paulo Martins, é um rodado militante político de Eldorado, cujo último intento era, em tese, a consolidação de uma militância contra o entreguismo e o elitismo no governo; o segundo homem é um político carreirista com longa atuação no legislativo local. O lugar cotejado na reunião dos três agentes é a capital de Alecrim

enfaticamente, a relação entre a narrativa de *Terra em transe* e o contexto social e político do Brasil no período anterior ao golpe civil-militar de 1964.

marcada na narrativa do grupo pela aviltante miséria e desigualdade. A pactuação é pelo lançamento de uma *frente ampla* para a disputa do governo local com esteio no debate das reformas de estado, da integração econômica e social do povo.

O grupo progressista de *Terra em transe* (depois ampliado com a presença do sindicalista Jerônimo) e a aliança deles para a eleição de Alecrim é referência sintética aos vultos mais insígnies da esquerda e da centro-esquerda brasileira nos decênios de 1950 e 1960 e à pactuação do PCB com o PTB-PSD nas campanhas vitoriosas de Vargas em 1950, de Kubitschek em 1955 e de Goulart em 1960 – este último vitorioso na eleição para vice-presidente realizada em chapas independentes naquela época. O filme cita os agentes da esquerda e do centro e traça um paralelo, lance a lance, alusivo aos meandros da consolidação dos grandes e emblemáticos líderes da política nacional daquele período, às minúcias basilares na construção das coligações vitoriosas e à linha editorial assumida no curso das campanhas concernentes à inclusão dos mais pobres.

A proposta dessa seção é a comparação entre a aliança construída entre os progressistas do filme e a pactuação dos políticos da esquerda brasileira com os agentes do PTB e PSD nas décadas de 1950 e 1960. O movimento de sindicalistas, intelectuais e militantes do PCB em direção ao centro na composição política com Vargas e Kubitschek foi alvo proeminente da crítica formulada no pós-1964 porque – visão geral daquele tempo –, esses políticos não concretizaram os acordos de inclusão social e política dos minorizados brasileiros. O estudo – nesse recorte –, segue *pari passu* a referência glauberiana a essa aliança e as críticas propagadas no filme aos chamados erros estratégicos da esquerda nacional.

Paulo Martins, a figura mais cotejada em todo o filme, é uma referência nítida aos intelectuais progressistas e à acusação da ação supostamente catastrófica do setor no desenredo da democracia brasileira na década de 1960. Há dubiedade marcante na composição da personagem a respeito de sua posição ideológica (ele transita em múltiplos espectros da política de Eldorado) e de ação (ele teoriza, mas não realiza) em referência à suscetibilidade ideológica e à falta de efetividade da militância dos intelectuais brasileiros, acusados de pródigos teóricos, mas lenientes na atuação prática.

Sara indica a estrutura partidária de esquerda, mais enfaticamente o PCB, partido atuante, mas ilegal no período em tela. A personagem tem sincera convicção na luta e honesta atuação em favor da transformação social, contudo, a convicção e a honestidade não resultam em consolidação da revolução projetada – exatamente a acusação imputada ao PCB e à militância dele em 1950 e 1960. O Partido Comunista brasileiro, como o filme teoriza a partir de Sara, subverte a perspectiva da luta independente do proletariado e de um governo de classe

e encaminha o apoio popular para figuras como Vargas, Kubitschek e Goulart – exatamente como faz Sara ao alinhar o povo com o projeto político de Vieira.

Jerônimo é uma figura mais apagada na narrativa e indica a máquina do sindicalismo brasileiro de meados do século XX. O homem é uma peça manipulada no joguete político praticado por lideranças majoritárias; a sua atuação atende sempre mais o interesse do patrão e das elites, em detrimento da defesa dos trabalhadores. Esse pressuposto reflete a acusação formulada contra o sindicalismo tupiniquim naquela conjuntura. Jerônimo se apropria da representação operária e usa os trabalhadores na composição do projeto político majoritário, mas sem a garantia de melhores condições de trabalho e aumento de salários – como se disse dos sindicatos brasileiros e da atuação deles nos tensionados tempos de democracia, no período pré-1964.

Vieira é figura síntese de Vargas, Kubitschek e Goulart. Político de *Terra em transe* reverbera, nesse diapasão, um nacionalismo de conveniência em coesão com o discurso predominante no período entre 1950 e 1964 no Brasil, e o projeto sempre repetido das reformas estruturais profundas e do desenvolvimento como pretensamente defendeu a coalizão PTB – PSD nas eleições do período. Vieira se autoproclama o novo e dessa posição cogita um estado nacionalista (de defesa da soberania e do patrimônio), e popular, de inclusão social, política e econômica do povo historicamente excluído – mesmo discurso nacionalista e de inclusão articulado pelos ocupantes do Palácio do Catete e do Planalto entre 1951 e 1964.

Segundo Xavier, Vieira

[...] é o líder populista de origem rural, “coronel” com verniz urbano que se alia ao progresso. Político experiente, tem contra si a falta de consistência doutrinária. Dentro do espectro político de Eldorado, é a figura da conciliação que canaliza o potencial de revolta do oprimido para ilusões de melhoria, com a manutenção das regras de poder vigentes. A esquerda o observa como uma espécie de líder pré-revolucionário, representante de um reformismo cheio de limites, mas com “vocação histórica”, o homem certo para o país nesse estágio de desenvolvimento (Xavier, 2013, p.86).

Os progressistas de *Terra em transe* (Paulo Martins, Sara e Jerônimo) tangenciam a revolta popular e se declaram procuradores políticos dos minorizados de Alecrim. É uma intermediação compulsória e com procuração ampla para o exercício da representação dos mais pobres, para o uso político de sua condição de miséria, para associação deles a esse ou aquele candidato. O povo, sua condição e sua revolta é um objeto transitado conforme a conveniência de momento. Em suma, eles se apropriam da causa operária/camponesa (para não dizer sequestram) e fazem dela arrimo na consolidação de influência no espectro político de Alecrim e Eldorado.

Terra em transe projeta associação entre o intelectual, a chefe do partido de esquerda, o sindicalista e o político carreirista como promiscuidade. O filme veicula o discurso bem-intencionado, o projeto benfazejo, a ilação do desenvolvimento econômico, político e social de Alecrim, contudo, de soslaio denuncia a deturpação própria daquela pactuação *suigeneris*. De Sara revela-se a inabilidade para o cálculo político; de Jerônimo alude-se a incapacidade de articulação; de Paulo Martins avulta-se o idealismo lacônico; de Vieira destaca-se a manipulação contumaz e maquiavélica própria do populista demagógico.

A compreensão desse viés de *Terra em transe* exige a retroação à reunião entre Vieira e os progressistas. O filme marca os mínimos detalhes e denuncia a contrassenso. A mansão alocada pelos próceres contradita a condição popular requerida pelo político; os vinhos e charutos consumidos no decurso do debate contrasta com a fome da massa representada; a inexatidão do projeto político alinhado pela coalizão contraria a urgência requerida pela condição de miséria do estado e do país. Tudo parece artificial e inexato na articulação daquela coalizão e na consolidação da candidatura *outsider* de Vieira ao governo do estado.

Figura 30 - Projeção da coalizão entre a esquerda e a burguesia em *Terra em transe*



Fonte: *Terra em transe*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

A crítica à aliança concretizada pelos progressistas brasileiros no contexto da quarta república replicada em *Terra em transe* tem como base a atuação editorial empreendida pela revista *Civilização Brasileira*⁵³, periódico que catalisou, naquela época, a discussão procedente ao golpe militar de 31 de março de 1964. Paulo Francis – um dos mais notórios articulistas dessa publicação –, por exemplo, afirmou que

[...] as forças populares, lato sensu, viviam de idealismo dos mais vagos; estavam à esquerda dos conservadores, mas não na esquerda marxista, socialista, comunista. Sentiam-se atraídas pelas promessas do nacionalismo, revoltadas diante da miséria nacional, acreditavam em confortos supérfluos pelo desenvolvimento industrial e, por fim, tinham nojo da classe dirigente do País, decrépita, abortiva de ideias, incompetente e subserviente ao estrangeiro [...] nenhum partido ou organização legal a representava. Daí se atrelar a lideranças individuais, não raro caudilhescas (1966, p. 86-87).

⁵³ A revista *Civilização brasileira*, da editora Civilização brasileira, foi um periódico publicado entre 1965 e 1968 e se consolidou como espaço para articulação das esquerdas no contexto da ditadura civil-militar, sobretudo a partir de uma revisão da atuação do campo progressista no momento anterior ao golpe e da proposição de medidas para restituição da normalidade democrática no país no pós-1964 (Hallewell, 2005).

O articulista d’*A civilização brasileira* apontou para limbo ideológico e a inanição político-partidária do campo progressista nacional. O limbo ideológico denuncia o idealismo vago do setor diante da discussão a respeito da nacionalidade empreendida naquele contexto; a inanição acusa a falta de uma estrutura partidária e um plano político efetivo. A articulação amadora – atesta o articulista –, lançou o setor para o gongorismo panfletário do desenvolvimento industrial, da consecução de emprego, renda e direitos para o povo mais pobre e alienou o projeto revolucionário dos movimentos sociais, resignando as lideranças populares a uma posição minoritária nos governos alinhados ao interesse da média burguesia e da elite nacional.

A coalizão funcionou, conforme destaca Paulo Francis:

[...] sempre de cima para baixo, com a burguesia ditando seus termos principais, pois é ela que dispõe do azeite para a máquina política. Assim, teríamos o retorno dos candidatos da “conciliação”, que conciliam, invariavelmente os interesses da classe dominante em detrimento das massas oprimidas (Francis, 1965, p. 69-70).

Esse consórcio entre os sindicatos, as associações classistas, setores do PCB e os partidos políticos majoritários em meados do século XX, mais detidamente o PSD e o PTB, teve início uma década antes, a partir do movimento denominado *queremismo*, que tinha como objetivo viabilizar a candidatura de Getúlio Vargas à presidência da República na eleição de 1945.

Segundo Puertas,

Com o início do processo de redemocratização as forças políticas, dentre elas os movimentos político-populares, passam a organizar-se partidariamente, ou a buscar, como no caso dos trabalhadores e outros segmentos das camadas populares que desde a década de 1930 vinham conquistando a cidadania social e alguns espaços de atuação política, interferir de forma decisiva no processo para que a nova formatação do Estado brasileiro consagrasse e consolidasse as conquistas sociais e trabalhistas que eles vinham obtendo nos últimos quinze anos; que politicamente se fizessem ouvir e representar na arena política que se abria, para que esta não fosse monopolizada pelas elites políticas, econômicas e sociais (2008, p. 133).

O *queremismo* decorreu da militância de trabalhadores temerosos do fim dos direitos trabalhistas e a ascensão social estabelecidos durante a ditadura de Vargas entre 1930 e 1944. O ditador, ante o movimento de deposição articulado pelo movimento democrático crescente nos meados da década de 1940, foi apontado como o único capaz de assegurar a transformação social verificada no país na década anterior em movimento continuísta de via democrática. A

ideia evoluiu numa articulação política inédita (estruturada a partir do palácio do Catete, ainda ocupado por Vargas) e resultou, em seu final, na fundação e institucionalização de um partido para os trabalhadores (o PTB), em maio de 1945, e na conseqüente aglutinação do trabalhismo em torno da figura de Getúlio Vargas (Puertas, 2008).

O impacto profundo da constituição dos direitos trabalhistas, do salário-mínimo, do estabelecimento de jornada máxima de trabalho na população mais pobre do país tornou-se propaganda na transmutação do ditador Getúlio Vargas no presidenciável Getúlio Vargas. Difícil encontrar maior caso de personalismo na política brasileira. O antigo déspota figurou na perspectiva do povo como trincheira dos avanços amealhados e como depositário das reformas ainda pendentes para constituição de um estado nacional menos elitista e mais popular, menos liberal e mais protecionista, menos para o capital especulativo e mais para o trabalhador.

Como afirma Puertas, o *queremismo* aglutinou:

[...] os principais agentes políticos do campo nacionalista de esquerda, os comunistas do PCB e alguns agentes nacional-reformistas, agora e a partir daí, investidos da tradição getulista-trabalhista interagem em torno de compromissos e objetivos políticos táticos e estratégicos comuns. Definitivamente o movimento *queremista* marca o início da entrada da cultura política trabalhista-getulista no corpo da cultura nacionalista de esquerda, que vinha se cristalizando desde a década passada, na luta antifascista, nacional-libertadora e democrático-popular, e terá um papel primordial, mais do que na gênese do PTB, na feição popular que este partido terá nas suas bases e na sua identidade e desenvolvimento (2008, p.145).

Getúlio Vargas, não obstante toda a abrangência e repercussão do *queremismo*, foi deposto em outubro de 1945⁵⁴ e não teve seu nome grafado na cédula da eleição presidencial realizada em dezembro daquele ano, a primeira decorrida desde 1930. Era o fim de uma era – o tempo do Getúlio Vargas ditador. O escrutínio consagrou presidente o militar Eurico Gaspar Dutra, então Ministro da Guerra, eleito pelo PSD e com o apoio, talvez contrariado, do antigo mandatário.

⁵⁴ Conforme Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Maria Murgel Starling, Getúlio Vargas caiu pela ação do “primeiro golpe planejado em conjunto pelas três instituições militares — Exército, Marinha e Aeronáutica. Para efetivar o golpe, foi criado o embrião do que viria a ser o Estado-Maior das Forças Armadas (EMFA), e também, pela primeira vez, a corporação militar agiu politicamente como um todo” (2015, p 322).



Figura 31- Carta de Epitáfio Pessoa à Getúlio Vargas, de 1948, informando a abrangência do *queremismo* em todo o Brasil

Fonte: Acervo digital da Fundação Getúlio Vargas. Acesso em [Campanha de 1950 | Exposição Virtual - CPDOC \(fgv.br\)](#). Acesso em 03/06/2023.

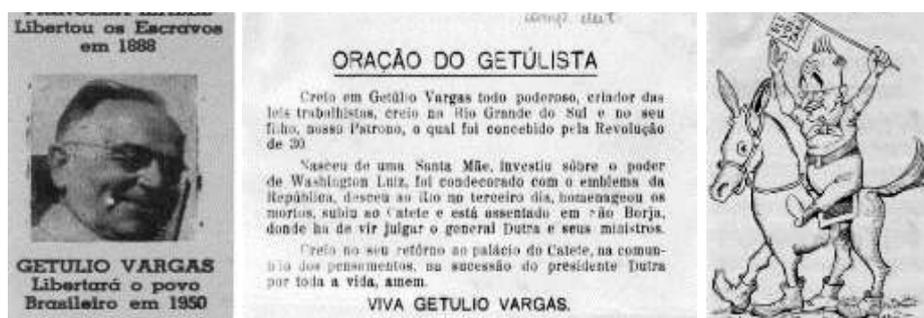
No entanto, o *queremismo* manteve-se ativo no contexto democrático do pós-1945 com o objetivo de viabilizar a candidatura de Vargas em 1950. O senador Epitáfio Pessoa, em carta enviada a Getúlio Vargas em 1948, informa a continuação do movimento supostamente espontâneo “mas com um sentido e uma força que surpreende os mais dedicados dos seus amigos e leva ao pânico o adversário”. O movimento, segundo o correligionário de Vargas, não era mais uma reivindicação pelo continuísmo (como fora em 1945), mas “uma grande força” contundente entre a massa, a classe média e as elites “juntando todos numa só aspiração” de “não se votar em candidato de Getúlio [Vargas], seja ele qual for, mas tão somente em Getúlio [Vargas] quer ele queira, quer ele não queira⁵⁵”. O mandatário – marcado historicamente pela ditadura de mais de década entre 1930 e 1945 e pelo estabelecimento das leis trabalhistas –, voltou ao Palácio do Catete em 1950 agora – e pela primeira vez –, conduzido pela vontade soberana do povo, em eleição direta, nesse fenômeno que talvez tenha sido o primeiro grande movimento da massa brasileiro em direção a um projeto político, possivelmente não consciente, mas certamente planejado.

Vargas chegou ao poder numa estrutura “suprapartidária que combinava novas e velhas lideranças políticas regionais e misturava os empresários interessados nos benefícios da

⁵⁵ Acervo da Fundação Getúlio Vargas. Disponível em [Campanha de 1950 | Exposição Virtual - CPDOC \(fgv.br\)](#). Acesso em 03 de junho de 2023.

industrialização com a força eleitoral dos operários, dos trabalhadores e dos setores de baixa classe média, em expansão nas grandes cidades” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 333), mas a máquina propagandista omitiu os conluios espúrios e apenas veiculou a volta d’Ele, o pai dos pobres, pelos “braços do povo”. O governo era de frente ampla e agregava, principalmente, o interesse da elite ligada à indústria nacional, banqueiros, latifundiários, contudo se classificava de massa, dos minorizados, dos menos favorecidos.

Figura 32 - O veio populista no material de campanha de Getúlio Vargas na eleição presidencial de 1950



Fonte: Acervo digital da Fundação Getúlio Vargas. Acesso em [Campanha de 1950 | Exposição Virtual - CPDOC \(fgv.br\)](#). Acesso em 03/06/2023.

Menos intrincado, mas não menos arranjado, foi o consórcio das esquerdas brasileiras com a candidatura e governo de Juscelino Kubitschek. O político anteriormente alocado no governo de Minas Gerais ganhou a eleição de 1955 baseado na mesma união vencedora no pleito de 1950 – PSD, PTB, o PCB ainda ilegal, os sindicatos, os intelectuais. A aliança teve origem, principalmente, da intentona golpista engendrada pela direita udenista e militarista e sua disposição pelo poder, fosse pela via democrática ou pelo golpe de estado. Para evitar um mal maior (a ascensão de um governo de direita), a esquerda se juntou convictamente à campanha do político mineiro e avançou com ele para o governo mormente lastreado no discurso desenvolvimentista.

Figura 33 - A perspectiva varguista na campanha de Kubitschek para eleição presidencial de 1955



Fonte: Acervo digital da Fundação Getúlio Vargas. Acesso em [Campanha de 1950 | Exposição Virtual - CPDOC \(fgv.br\)](#). Acesso em 03/06/2023.

O plano de metas propositado ainda em 1956 (no primeiro ano do governo Kubitschek), lastreou “uma bem-sucedida aliança entre grupos sociais de interesses muito diversos que aceitaram se unir em torno de um grande projeto de planejamento econômico capaz de resumir as principais linhas de sua administração” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 346). Os comunistas se alinharam ao governo pela discussão anti-imperialista; o trabalhismo e os sindicatos consideraram o desenvolvimentismo e a perspectiva da geração de emprego e renda. O povo, em tese, estava no plano de governo e o país se posicionaria contra a expropriação imperialista europeia e americana; se mantinham as condições teóricas para a manutenção da coalizão firmada em 1950.

Kubitschek:

[...] dava voz a uma nova e entusiástica condição de ser brasileiro que poderia contribuir para reparar as injustiças de uma herança histórica de miséria e desigualdades profundas, e serviria para abrir as portas da modernidade. A chave para construir esse novo país chamava-se “desenvolvimentismo” e defendia a ideia de que nossa sociedade, defasada e dependente dos países mais avançados, repartia-se em duas: uma parte do Brasil ainda era atrasada e tradicional; a outra já seria moderna, e estava em franco desenvolvimento. Ambas, o centro e a periferia, conviveriam no mesmo país, e essa era uma dualidade que se devia resolver pela industrialização e pela urbanização (Schwarcz; Starling, 2015, p. 347).

Terra em transe replica, no calor da hora, esses discursos históricos. Vieira repete com acintosa habilidade o estratagema de manipulação atribuído a Vargas e Kubitschek; os articuladores da narrativa repetem a mesma desarticulação e suscetibilidade dita dos partidos e movimentos classistas. Enfatiza, também, a atuação manipuladora adjudicada à esquerda e ao centro nas eleições presidenciais de 1950 e 1955, iludindo o povo para a consolidação das vitórias de Vargas e Kubitschek, respectivamente.

O quererismo, a campanha de Vargas, baseada no nacionalismo trabalhista, e a de Kubitschek, lastreada no nacionalismo desenvolvimentista, são sintetizadas em *Terra em transe* através da campanha de Vieira ao governo de Alecrim coordenada por Paulo Martins e articulada junto ao povo por Sara e Jerônimo. A coalizão fílmica – em deferência ao movimento estratégico adotado pelos políticos do PTB-PSD –, parte para o contato direto com o povo. O candidato e com ele os procuradores do populacho encontram a população mais pobre, ouvem atentos as demandas e anotam tudo, tomam no colo uma criança, prometem reforma agrária e emprego, juram a defesa das riquezas locais e da soberania e protagonismo nacionais.

A narrativa trabalha com a presença da ausência. O candidato e seus asseclas a todos tudo prometem sem o delineamento de um programa de governo, sem esclarecimento de projetos, reformas e planos de ação, sem a definição de plano de inclusão dos mais pobres, de

geração de emprego e renda, de distribuição de terra. Tudo é lacuna no discurso ufanista do demagógico candidato; nada é concretude no gongorismo entusiástico e vazio do dúbio político carreirista, do seu ideólogo Paulo Martins e dos seus apoiadores do partido de esquerda, do sindicalismo.

Figura 34 - A espetacularização como método do político populista de *Terra em transe*



Fonte: *Terra em transe*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

Os coligados fílmicos colocam no lugar do projeto político (porque ele não existe) a espetacularização e o personalismo. A espetacularização imprime a festa como recurso para aglutinação e convencimento dos populares; o personalismo avulta a figura de Vieira como “salvador da pátria”, como predestinado à liderança. A narrativa extenua a perspectiva bifronte. Os comícios (os magníficos comícios, como garantiu Paulo Martins) arrastam a multidão e submetem os populares para o transe efusivo no ritmo da música quase hipnótica; o personalismo soergue a figura sorumbática de Vieira como inequívoco líder em progressão ascendente, do desconhecimento absoluto à consagração popular. Os dois estratégias – da festa e do personalismo –, iludem e agenciam o povo como sustentáculo, consolidando o projeto de poder alinhavado no secreto dos escritórios a partir de acordos, uns publicáveis, outros completamente secretos.

A crítica de *Terra em transe* denuncia:

[...] **o recurso à paixão e ao carisma como um movimento tático** [na política brasileira]. Não há condições ideológicas de fazer o povo escolher a visão correta da realidade e a perspectiva mais lúcida de ação; é preciso caminhar na direção da **matriz messiânica da convicção popular**. Nessa opção pragmática diante do universo simbólico do povo, em vez de se buscar a consciência de classe, reforça-se a matriz “tribal”, comunitária, familiar, do sentimento de pertinência a um coletivo. Ou seja, trabalha-se deliberadamente com uma forma de consciência em tese incompatível com a ideia de modernidade; **confirma-se a efetividade do carisma, da força mágica, em detrimento de um programa racional de ação** (Xavier, 2013, p. 90).

Getúlio Vargas, em discurso realizado durante a campanha eleitoral de 1950, em Aracaju (SE) destacou [...] “os trabalhos realizados no meu governo, as obras que pude levar a efeito e as providências que dei em benefício do Brasil e do seu povo” e garantiu que foi convocado “[...] pelos apelos de milhões de brasileiros, que confiam em mim e me consideram

capaz de ainda ser útil à pátria e aos interesses do seu povo⁵⁶”. A campanha de Juscelino Kubitschek anunciava que “[...] são os trabalhadores que mais sofrem o alto custo da vida. Os problemas do povo só podem ser resolvidos com a sua unidade. A organização do povo na frente eleitoral pró Juscelino e Jango garantirá o barateamento da vida e melhores níveis de salário⁵⁷”.

O slogan de Vargas era “Ele voltará!”. A campanha começou com um desfile em carro aberto pela rua da Praia, na época, o centro do comércio elegante e o ferredouro político de Porto Alegre. Nos dois meses seguintes, Vargas percorreu todos os estados e as principais cidades do país” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 513). Kubitschek articulou em seu primeiro ano de mandato “uma bem-sucedida aliança entre grupos sociais de interesses muito diversos que aceitaram se unir em torno de um grande projeto de planejamento econômico capaz de resumir as principais linhas de sua administração” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 533).

O lastro da campanha de Vargas e Kubitschek foi a aglutinação da massa por meio da espetacularização e do personalismo. Os grandes comícios e os discursos enfáticos destacavam a mazela do povo e o ícone do “pai dos pobres” e do “patrono da industrialização”, empenhados na superação da miséria e na integração política e social dos mais pobres. O discurso dos dois governantes (em nome do povo e para o povo) arregimentou o apoio dos comunistas ligados ao PCB, dos intelectuais, dos sindicalistas e das massas e calcinou definitivamente a vitória deles em 1950 e 1955; as alianças (em muitos aspectos contraditórias) pactuaram em nome do povo, mas não estritamente em benefício dele, mas do *establishment*, dos articuladores.

É o esquema denunciado em *Terra em transe*. O filme alinha, em síntese, os protagonistas da política brasileira de meados do século XX (nesse caso, aqueles agentes ligados ao campo progressista e ao centro) e revela, baseado na tese do populismo preponderante no período ulterior ao golpe militar, a alienação das massas por meio do espetáculo (os grandes comícios, os discursos verborrágicos) e do culto ao grande líder e a partir do pacto de reformas e transformação social. O apoio da massa é mercado em negociatas obscuras conduzidas por vendilhões, ou extremamente ingênuos ou profundamente astutos, e perversamente inserido na engrenagem populista da política nacional, eternamente movido por esperança, quase nunca premiado com soluções.

⁵⁶ Disponível em [GV1950.08.09.00.21.pdf \(fgv.br\)](#). Acesso em 25/11/2023.

⁵⁷ Disponível em [Campanha de Juscelino Kubitschek para Presidente – Acervos Museológicos do MuseCom](#). Acesso em 25/11/2023.

Os termos de *Terra em transe* sobre a aliança dos progressistas e do carreirista e demagógico recapitulam a pactuação deletéria da esquerda com os partidos de centro e adesão dos militantes progressistas aos projetos de poder do PTB – PSD. A crítica do filme recai na adesão acrítica do PCB, dos sindicatos e dos intelectuais às campanhas de Vargas e Kubitschek sem a pactuação de um projeto definitivo de inclusão social e política dos mais pobres, apenas fiados no personalismo e na espetacularização dos discursos gongóricos e dos grandes comícios. A narrativa demonstra – na linha da revisão crítica postulada no pós-1964 e à reboque de fatos históricos incontroversos –, como os movimentos políticos do campo progressista, por idealismo infundado ou sanha pelo poder, adensou o projeto demagógico dos grandes líderes da política nacional da década de 1950 e corroborou para a consolidação de governos e governantes clientelistas, consubstanciando a perspectiva de Brasil populista.

5.2.2 O governante populista e a crise política em *Terra em transe*

*As coisas que vi naquela campanha
Uma tragédia muito maior do que nossas forças
Na calma da mesma varanda
Onde tínhamos planejado em festa a luta
Eu, agora ao teu lado, pensava nos problemas que
surgiriam
E perguntava: como responderia o governador eleito às
promessas do candidato.*

Paulo Martins

Uma sequência marcante da narrativa de *Terra em transe* é o retrato de um protesto do povo contra a desapropriação de uma área ocupada há mais de 20 anos por inúmeros pobres do interior de Alecrim e a posição definida pelo Governador Felipe Vieira e seu ideólogo Paulo Martins relativa à posse da terra. O filme marca a sequência com tons de revolta e tensionamento. Os populares avançam, uns maltrapilhos, outros descamisados, todos carregando aviltantes necessidades; o governador marcha acompanhado de Paulo Martins e de uma tropa numerosa de soldados bem armados, todos intransigente e truculento.

Figura 35 - O povo como inimigo do político populista



Fonte: *Terra em transe*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

A celeuma entre o político carreirista de *Terra em transe* e o povo é revelada logo após a vitória de Vieira na eleição para a governadoria de Alecrim e marca a exata distância entre o candidato (aquele que tudo a todos prometia) e o governante (aquele que nada cumpria). O viés coloca o político divisado do povo pela barreira policial em contraposição à recepção efusiva da campanha eleitoral. O político trata agora o povo como inimigo por combater, prender e silenciar. As máscaras caem e as condições prevalecem; o político e seus asseclas não são os populares propalados nos comícios e o povo – distante da prioridade pactuada na campanha –, aparece relegado à condição de cadafalso no nefasto jogo da política local.

O governador e a sua equipe (formada por técnicos indicados por Paulo Martins, Sara e Jerônimo) não concretizaram as mudanças, reformas e inclusões comprometidas com o povo durante a campanha eleitoral. A cidade continuou marcada pela falta de escolas e hospitais; o campo prosseguiu condicionado pela concentração da terra. Os cidadãos continuaram desempregados e desassistidos; os camponeses prosseguiram sem a terra e as condições mínimas de trabalho.

A divisa entre o povo e o político fica ainda mais enfática quando Vieira dá ganho de causa para o proprietário burguês na disputa pela terra, negando a reivindicação popular sob o argumento de que “Moreira [o litigante rico], e demais fazendeiros financiaram grande parte da campanha” (Rocha, 1967) e acoberta o militar responsável pelo assassinato de Felício – o pobre que levantou a voz contra o governador durante a manifestação. Ao poderoso é dada a garantia do latifúndio; aos pobres são impostas a mordada, a repressão e o assassinato sumário – antes odiosos, atroz.

A perspectiva enviesa o rótulo de popular e afirma a tarja de populistas dos progressistas de *Terra em transe* – informação até esse ponto veiculada de soslaio. Paulo Martins teoriza, mas não pratica; Sara articula, mas não implementa; Jerônimo representa, mas não defende; Vieira promete, mas não cumpre. Tudo era quimera eleitoreira no discurso do postulante ao cargo e dos articuladores; os eleitos eram embustes da política clientelista, de interesse e conveniência; o método deles, a aproximação, a intermediação, a alocação eram populismo; eles eram populistas.

O filme marca como respondeu o governador eleito às promessas do candidato. Como não havia convicção da revolução e legitimidade representativa, a animosidade se instala definitivamente entre governo e a população. Falta emprego, e o povo vai para a rua; falta terra, e o povo vai para a rua; falta educação e saúde, e o povo vai para a rua. A procela lança na urbe a insatisfação latente e avulta a ilegitimidade, a incompetência e maquiavelismo dos representantes. Os progressistas não eram revolucionários, tampouco representavam a massas.

O filme “acentua a denúncia da ilegitimidade do populismo como fenômeno democrático” (Xavier, 2013, p. 90) e no rastro dos protestos e das passeatas se instala a irrefutável crise econômica, social, de representação política.

A atuação populista de Vieira e dos progressistas a ele aliados na campanha à governadoria de Alecrim e na governança daquela província narra, em síntese, a distância entre os programas de governo firmados nas campanhas presidenciais do Brasil em 1950 e 1955 e governança executada pelos vencedores. O filme denuncia, a partir dos personagens que engendra, a inconcretude dos compromissos firmados pela coalizão de centro-esquerda, sobretudo a parte mais pobre da população brasileira.

A crise do governo Vieira é a crise do governo Vargas. O governante reconduzido à presidência da República pelo movimento queremista voltou ao Palácio do Catete em 1951 garantindo “sempre todos os esforços para proporcionar ao povo a maior soma possível de conforto, segurança, e bem-estar⁵⁸”, mas não conseguiu jamais combater de forma eficiente o desemprego e a inflação. A carestia alijou os ganhos e puniu implacavelmente o povo mais pobre e miserável, justamente a base eleitoral do governante.

A *Voz operária* denunciou, em 1953, que:

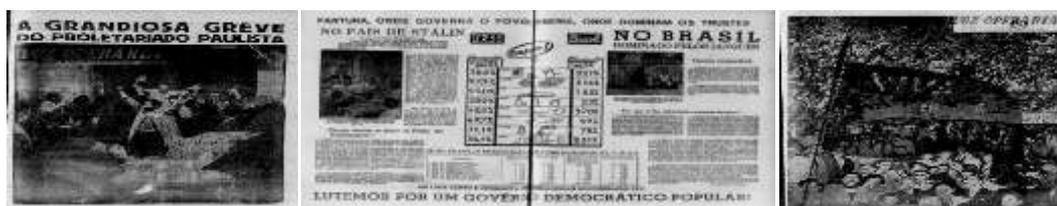
No Brasil de Getúlio o povo passa fome. Os preços dos gêneros essenciais à alimentação só fazem aumentar, tornando insuportável a situação de miséria da população. [...] No Brasil do Getúlio os alimentos vão se tornando inacessíveis à maioria do povo. Os salários e ordenados, embora tenham sofrido um ou outro aumento graças as reivindicações das massas, nem de longe acompanham os aumentos vertiginosos dos preços (1953, p. 03).

O periódico editado pelo PCB (partido aliado de primeira hora do candidato Getúlio Vargas), acusou o governante Getúlio Vargas pela conivência com o capitalismo internacional e pela concessão de privilégios aos latifundiários e empresariado locais. O Brasil, segundo o jornal comunista, “era dominado pelo imperialismo americano” [...] não havendo ramo da economia que não esteja direta ou indiretamente sob a dependência dos grandes banqueiros de Wall Street” (*Voz Operária*, 1953, p. 06). O governo fazia “a política de um punhado de latifundiários e grandes capitalistas, que se juntaram com os trustes ianques para explorar e sugar o sangue do povo brasileiro” (*Voz Operária*, 1953, p. 06). “O atual governo não representa os interesses do povo, governa contra o povo” (*Voz Operária*, 1953, p. 06) era a conclusão fatídica relatada com indisfarçável sentimento de traição.

⁵⁸ Trecho do discurso proferido por Getúlio Vargas na festa do trabalhador de 01 de maio de 1951 realizado no estádio São Januário – Rio de Janeiro. Disponível em [CSB Discurso de Getúlio Vargas no Dia do Trabalhador em 1º de Maio de 1951 - CSB](#). Acesso em 23 de julho de 2023.

A greve dos trezentos mil – talvez a maior mobilização operária até então realizada no país, articulada pelos sindicatos do setor têxtil, metalúrgico, gráficos, vidraceiros e marceneiros com apoio do PCB –, durou mais de um mês e foi fortemente reprimida pela polícia. A imagem da multidão de operários parando a maior cidade do país escancarou a insatisfação dos trabalhadores naquela conjuntura, principalmente por conta da alta de preços e do congelamento do salário-mínimo. O candidato Getúlio Vargas foi às ruas e garantiu mudanças, mas o governante Getúlio Vargas nada resolveu; mais populista impossível.

Figura 36 - A voz operária noticia greve no Governo Getúlio Vargas



Fonte: “A grandiosa greve do proletariado paulista”. *A voz operária* (RJ), 02/04/1953

Vargas, segundo Lilia Moritz Schwarcz e Heloisa Murgel Starling

fazia política com técnica e estilo, mas no seu regresso ao Catete deparou-se com uma dificuldade inesperada: seu feitio era de mando. Propenso a soluções autoritárias, confiante no poder pessoal, escolado em golpes e levantes, ele simplesmente não sabia atuar num ambiente democrático. A estratégia de não se identificar com um único partido e se colocar acima deles dera resultado na campanha eleitoral, mas foi um desastre na hora de administrar o país: o PTB entrou em crise, fragmentado por disputas internas, e o PSD começou a divergir da aliança getulista nas votações, motivado por intermináveis disputas regionais. [...] O efeito não demorou a aparecer: a inflação subiu, o custo de vida aumentou, o gasto público cresceu, os salários despencaram. E Vargas se desequilibrou de vez (2015, p. 518-519).

O governo de Vargas, desequilibrado entre a deterioração do apoio popular e o ataque quase terrorista da oposição udenista capitaneada por Carlos Lacerda, agonizou melancolicamente entre as greves conclamadas pelos sindicatos e as agressões direitistas lançadas a partir do Congresso e da imprensa nacional. O contexto adverso, sem o apoio dos militares como em 1930, sem a mobilização das massas, como em 1945 e 1950 e a intimação para a renúncia encurralaram definitivamente Getúlio Vargas e o político disparou contra o próprio peito o tiro de misericórdia, no prelúdio do dia 24 de agosto de 1954. O suicídio causou comoção nacional e tornou o presidente um espectro da vida política brasileira, marcado pela criação e consolidação do direito trabalhista no país, mas historicamente caracterizado pela inconcretude dos planos tenazmente anunciados durante a campanha eleitoral de 1950.

A crise do governo Vieira é a crise do governo Kubitschek. A industrialização decorrente do plano de metas implementado entre 1956 e 1960 – a pedra de toque da mitificação

do político mineiro –, foi acompanhada do descontrole dos gastos públicos, endividamento externo e inflação. Se, por um lado, a produção industrial aumentou a um percentual de 80%, por outro lado, a dívida externa do país chegou a três bilhões de dólares e a inflação alcançou, no último ano de governo, a taxa de 39%, contra um percentual de 7% em 1956, primeiro ano de mandato.

Conforme Schwarcz e Starling:

Na pressa de mudar o patamar de desenvolvimento do país em apenas cinco anos, Kubitschek improvisou: investiu na aceleração do crescimento sem avaliar o financiamento do processo. E optou pelo atalho, facilitando a entrada de capitais externos no país por meio da concessão de privilégios fiscais e econômicos, e aceitando depender de financiamentos internacionais para acelerar o crescimento industrial. Os atalhos acarretaram três tipos de prejuízo. O primeiro foi a relativa facilidade com que empresas estrangeiras assumiram o controle de setores do desenvolvimento econômico brasileiro. O segundo veio com o aumento constante dos déficits da balança de pagamentos, seguido da consequente ampliação da dívida externa. O terceiro resultou da decisão de crescer com inflação (2015, p. 351-352).

Kubitschek calculou o risco e flertou com o caos. Entre a industrialização, a mola mestra do seu governo, e a estabilidade econômica, optou pela primeira e deixou para o sucessor a bomba do surto inflacionário e da dívida externa colossal. Enquanto Kubitschek projetava a imagem do Brasil industriado e modernizado, do milagre desenvolvimentista e se autoproclamava o maquinista da enorme engrenagem posta em movimento, discurso em tudo populista, a carestia e a pobreza se alastravam e davam forma à derradeira crise do tempo democrático iniciado em 1945.

O trauma do suicídio de Vargas e a articulação do vice-presidente João Goulart junto a sindicatos e associações classistas (muito provavelmente) livraram Kubitschek das grandes manifestações e greves verificadas anteriormente, mas a insatisfação dos setores populares era latente. A *Voz operária* (mais uma vez o jornal comunista) denunciou, em 1959, que

a omissão diante da burla ao congelamento de preços [talvez não] seja uma simples falha do governo. Trata-se, ao contrário, de uma atitude consciente e deliberada de uma política contra o povo, preconizada pelos que defendem o desenvolvimento econômico do país às custas das massas trabalhadoras (A voz operária, 1959, p.11).

O periódico (partido aliado de primeira hora do candidato Juscelino Kubitschek) denunciou o governante Juscelino Kubitschek de protecionismo a favor “dos exploradores do povo”, escancarou uma suposta adesão do governo a uma política de exploração das massas e apontou uma atuação negligente da máquina estatal na fiscalização de congelamento de preços – medida em tese beneficiadora à classe trabalhadora e agressiva ao empresariado.

Figura 37 - *A voz operária* denuncia inflação e defasagem salarial no governo JK



Fonte: “Onda de aumentos supera o novo salário-mínimo”. *Voz operária* (RJ), 05/01/1959

A complacência de Vargas e Kubitschek com a inflação e a ausência de medidas efetivas para o contingenciamento da pobreza no campo e na cidade, não obstante a execução de medidas voltadas para a industrialização e modernização do país, esmaeceram o emblema de popular recobrado por ambos os governantes e sobrepujaram acusação do populismo como marca dos dois governos. A conclusão atinada naquele contexto debatia a exclusão do combate à pobreza em detrimento dos interesses da classe média, da burguesia e do capital estrangeiro. O discurso de campanha dos políticos gaúcho e mineiro alardeou a inclusão econômica e política dos pobres, contudo, o governo deles priorizou medidas pela manutenção dos privilégios dos historicamente favorecidos; eram, portanto, populistas.

Terra em transe, portanto, reverbera o retrato da atuação populista Vargas e Kubitschek e da crise social decorrente da frustração popular com os governantes. O filme reporta em síntese a estratégia implementada pelos dois nomes mais proeminentes da quarta república e delinea a franca frustração do povo com a traição premeditada no Catete e, depois, em Brasília contra os pobres e a favor dos ricos. Aqueles populistas do filme são os populistas instalados na presidência da República do Brasil entre 1950 e 1960; os colapsos econômicos e os protestos populares encenados na obra fílmica são, também, aqueles verificados na história tupiniquim; a crise de representação delineada na narrativa reporta a quebra de confiança dos brasileiros naqueles grandes líderes.

Um lance derradeiro de *Terra em transe* traça melhor o perfil do político populista:

Vieira vai até o terraço, onde encontra Paulo, que não esconde sua irritação.
 Paulo: romper de vez! Deixar o vagão correr solto! Um homem morreu assassinado. A família, todos pedem justiça!
 Vieira: antes eu preciso demitir os auxiliares que você me sugeriu. Profissionais da desordem
 Paulo: trabalhamos junto com eles. As reformas. Pão e terra. Os pactos, a liberdade!
 Vieira: A política. A política se faz com habilidade. Eu sou um governador!
 Paulo: eleito!
 Vieira: Moreira e outros fazendeiros financiaram grande parte da campanha.
 Paulo: e Eu? E Sara? E os estudantes? Conseguimos o apoio das massas para quê?
 Vieira: eles sabiam dos meus compromissos.
 [...]
 Paulo: e agora o que vai fazer?
 Vieira: repressão policial.
 Paulo: então eu me demito. Um dia, quando for impossível impedir que os famintos nos devorem, então veremos que a falta de coragem, que a falta de decisão... e o que é você, Vieira? Diga. Um líder?
 (Rocha, 1964)

O discurso de Paulo Martins é a denúncia contra Vargas e Kubitschek na revisão da atuação do campo progressista no período anterior ao golpe militar. O desabafo, desempenhado como um grito desesperado em referência ao absorto daquele tempo brasileiro, reputa a responsabilidade dos presidentes eleitos sob a perspectiva da revolução do Estado e acusados de traição da causa do povo. O filme remonta as projeções de terra e pão em contraposição à aos acordos secretos com a burguesia, a repressão armada, as manobras e acordos estratégicos com elite política e econômica em nome da governabilidade.

O quadro fílmico – num último e enfático argumento de Paulo Martins –, questiona (como se estivesse diante dos próceres governantes brasileiros), “o que foi você, Getúlio Vargas? O que você foi você, Juscelino Kubitschek? Líderes?” e consubstancia a acusação da traição demagógica imputada aos governantes. O filme, em consonância com a teoria do populismo, retoma os mandatos de Vargas e Kubitschek, inventaria os planos firmados com a massa e não cumpridos e responsabiliza ambos os governantes como protagonistas na consecução da clientelista política nacional, da frustração da revolução do Estado brasileiro; eram Vargas e Kubitschek, tacanhamente emblemados em Vieira, aqueles inequívocos maquinadores do Brasil populista denunciado no filme.

5.2.3 O populismo, a crise institucional e o golpe militar de 1964 na narrativa de *Terra em transe*

Vieira: Calma! Calma!.. Novas informações?
Capitão: O presidente exige sua renúncia em cinco horas.
Vieira: Mais alguma coisa?
Capitão: A infantaria federal já se deslocou para Alecrim.

Vieira: Calma. Não quero derrame de sangue.

(Felipe Vieira)

O governador Felipe Vieira transita agitado pelos corredores do palácio do Governo. Auspiciosos fatos estavam por determinar destinos dos políticos, dos militantes, da província de Alecrim e de Eldorado. A autoridade avança seguido de Sara, de um padre e de um ativista armado com uma potente metralhadora, sempre engatilhada, mas nunca disparada. A eles se juntam – com a mesma agitação –, um capitão do exército, sindicalistas, repórteres e fotógrafos, todos, em compasso de agonizante espera das informações, das ordens do dia, dos ditames do governador.

O capitão do exército atualiza as determinações editadas por misteriosas autoridades superiores. O presidente (do congresso? Do supremo? Não se sabe) determinou a renúncia de Vieira nas próximas cinco horas - não mais, não menos. A infantaria (do exército? Da Marinha? Da Aeronáutica? Não se sabe), informa o militar, avançou para Alecrim com a finalidade de garantir o cumprimento das tirânicas ordens. Vieira, dirigindo-se ao capitão, manda dispensar os resistentes àquela altura dispostos a “bombardear Eldorado e dividir o país” (Rocha, 1967), como sugeriu o assessor do governador.

Sucede a esse episódio pernicioso a produção de uma melancólica carta de renúncia ditada por Vieira à Sara:

A contradição das forças que regem nossa vida nos lançou neste impasse político tão comum àqueles que participam ativamente do processo histórico interessados no desenvolvimento econômico e social. Assim sendo, consumado nosso destino à frente das grandes decisões nacionais, passamos nosso governo ao Supremo Poder Federal, dentro do espírito da Sagrada Constituição, certos de que resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes. Entrego meu caminho a Deus e espero que Deus, mais uma vez, abençoe Eldorado com sua graça divina, lançando nos corações humanos o amor que tudo une (Rocha, 1967).

A sequência em tela, da agitação no palácio do governo à produção da carta-renúncia de Vieira ao governo de Alecrim, é evidente referência ao golpe militar de 31 de março de 1964, com ênfase na atuação autoritária da direita e o populismo omissivo da esquerda. O filme – em epítome –, enquadra a sucessão de fatos centrais na consecução do golpe e implica os políticos da UDN, do PTB e PSD, os setores da imprensa e da economia deflagradores, por ação ou omissão, da intentona golpista, da interrupção da legalidade democrática e da consolidação do estado de exceção.

Esta seção perquire a narrativa fílmica e compara o enredo à história do golpe civil-militar, buscando a referenciação, no filme, aos fatos e protagonistas relevantes no levante

antidemocrático de 1964. A pesquisa busca a citação ao comício pelas “Reformas de base” à marcha da “Família com Deus”, à militância de esquerda no projeto da hipotética revolução comunista no país e a atuação terrorista de parte da direita como eventos cruciais daquele contexto político marcado pela polarização. Analisa também a referência a João Goulart e Castello Branco como síntese dos líderes de esquerda e direita envolvidos no desenlace da democracia brasileira.

O filme retoma a oposição esquerda/direita marcante no contexto do golpe militar a partir da disputa eleitoral entre Felipe Vieira e o senador Porfírio Diaz pela presidência de Eldorado. Vieira é o velho conhecido governante de Alecrim, marcado pela governança demagógica e populista, como dito, uma referência aos líderes progressistas daquele período e, no recorte em tela, uma alusão a João Goulart; Diaz – um personagem mantido na lateralidade da narrativa até aquele momento crucial – projeta o discurso da tradição e da propriedade e aponta para a atuação da direita brasileira no meado do século XIX, recobrando a figura de Castello Branco e dos militares envolvidos no golpe civil militar.

Díaz, com seu discurso elitista, em menção à posição da direita brasileira, defende abertamente o estamento do povo balizado na desigualdade social; Vieira, reportando o discurso da esquerda tupiniquim, arma-se do argumento nacionalista – “defenderei nossas riquezas contra o invasor estrangeiro” (Rocha, 1967) e, novamente, do populismo lacônico – “apenas uma força moverá a História e esta força ninguém poderá deter! Esta força é o povo! meu povo, meu povo, meu povo (Rocha, 1967).

A oposição entre Vieira e Diaz retrocede à polarização da política brasileira no contexto pré-1964, quando o poder esteve disputado pelos políticos ligados ao PTB-PSD e por aqueles filiados à UDN. Os udeninistas atuaram obstinadamente pelo encerramento da hegemonia eleitoral da centro-esquerda de Vargas, Kubitschek e Goulart – nem sempre por meio da via legal; os progressistas miravam o continuísmo do trabalhismo desenvolvimentista e redobram a aposta no discurso de inclusão das massas. A polarização tomou conta do país e foi protagonizado por ícones de cada um dos campos, como Prestes, Brizola e Goulart pela esquerda e Carlos Lacerda pela direita.

Figura 38 - A representação do populista e do autoritário em *Terra em transe*



Fonte: *Terra em transe*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

O discurso assumido pelos candidatos fílmicos é aquele debatido no Congresso nacional, na imprensa, publicado e propalado pelo povo em uma invenção brasileira daquele tempo – a manifestação pública. A esquerda articulou – ante a ameaça de golpe cotejada na direita –, o “Comício pelas reformas de base”; a direita – garantindo o curso de um golpe comunista no país (sempre o fantasma do comunismo) –, organizou a “Marcha da família com Deus”. Uma edição do Comício foi realizada na central do Brasil (RJ) em 13 de março de 1964; A marcha articulou uma série de eventos realizados em inúmeras cidades brasileiras entre 19 de março e 08 de junho de 1964 e contou com a participação de setores mais conservadores da sociedade.

Figura 39 - Semanário notícia
"Comício das Reformas de Base".



Fonte: “Povo nas ruas para dizer sim às reformas e não ao fascismo”. *Semanário* (RJ) 18/03/1964

A “Marcha da família com Deus”, realizada em São Paulo a 19 de março de 1963, articulou “uma multidão [que] saiu da praça da República e marchou compacta até a praça da Sé, carregando faixas, bandeiras e uma profusão de rosários — para salvar o Brasil de Jango, de Brizola e do comunismo” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 370). “O comício das reformas de base”

Mobilizou uma multidão estimada entre 150 mil e 200 mil pessoas, e durou mais de quatro horas, com exatos treze discursos. [...] O presidente discursou de improviso e acertou no tom e na emoção: a hora das reformas havia chegado; bastava de conciliação, declarou, convicto. Dois dias depois, Jango encaminhou a Mensagem Anual da Presidência ao Congresso, a qual definia a agenda das reformas, propunha a convocação de um plebiscito para sua aprovação, solicitava delegação de poderes legislativos ao Executivo e defendia modificações no texto da Constituição de 1946 (Schwarcz; Starling, 2015, p. 369)

Terra em transe replica essa arenga brasileira do contexto pré-1964 propalado no “Comício das Reformas de Base” e na “Marcha da família com Deus”. Vieira bem poderia ter discursado no comício das reformas com a sua retórica concernente ao combate das mazelas nacionais e reestruturação da máquina pública, à defesa das riquezas e à distribuição de terra. Díaz faria sucesso na “Marcha da família com Deus” aportado de suas enfáticas teses em defesa da tradição, do conservadorismo econômico, da continuação da ordem vigente.

Dessas posições e polarização discursiva/ideológica avançam os antagonistas de *Terra em transe*, um para o populismo omissivo e outro para o golpismo covarde. Vieira gradativamente desaparecerá, confirmando a sua atuação política meramente demagógica; Díaz tomará o beco sujo do golpismo e praticará o total desprezo pelo estado democrático de direito. Vieira aceitará resoluto a imposição dos tiranos e abdicará da luta imposta pelo contexto; Díaz avançará ilegalmente para o poder.

Conforme Ismail Xavier:

A montagem paralela alterna Díaz, em ascensão até o êxtase, e Vieira em descenso. Cada vez menos convincente em suas declarações sobre os reacionários que “comerão a poeira da história”, o discurso populista definha, enquanto a fala de Díaz, clamando “lei e ordem” para salvar as sagradas tradições de Eldorado, ganha impulso (2013.p. 91).

A queda de Vieira em *Terra em transe* é comparável à descida de uma bigorna lançada em um despenhadeiro. Seu discurso reformista ecoa batido porque se mostrou demagógico no curso do governo em Alecrim; suas propaladas firmeza e coragem parecem falácias porque provara sua covardia leniente quando no poder. O político esmaece gradativamente e avança da potência inicial da campanha (ainda prestigiado por populares alienados) para o esquecimento absoluto.

O ponto crucial para o esfacelamento da figura populista é o acatamento da determinação do encerramento da candidatura e a renúncia ao governo de Alecrim. A dupla imposição exigia a resistência pela legalidade, mas o político populista desmobilizou a militância e refutou a luta armada. Vieira era “um fraco”, como sentenciou Paulo Martins e decretou o fim do governo sob o argumento de que “resistir será talvez provocar uma guerra fratricida entre inocentes” (Rocha, 1967), entrando para o esquecimento pela porta dos fundos. Há uma profusão de armas alinhadas no palácio de Vieira, mas o governante negou a resistência. A arma, quando disparada na narrativa de *Terra em transe*, foi para matar o lavrador inconformado com os rumos do governo, mas não para combater a tirania dos golpistas.

Diaz segue para o poder sem qualquer resistência. O golpe – tramado com a burguesia média e a elite de Eldorado –, interrompe a eleição geral e assenta no poder um presidente ilegal, ilegítimo, golpista. O déspota – como a face visível da política reacionária de Eldorado –, assume a presidência sublinhado por marcas incisivas do poder patriarcal (a coroa, o cetro, o índio e o padre alegorizam a primeira missa e a conquista do território de Eldorado pelos Portugueses).

Figura 40 - Representação das elites brasileiras na posse de Porfírio Diaz



Fonte: *Terra em transe*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

A queda de Vieira e a ascensão de Diaz são referências diretas à deposição de Goulart e a imposição do General Castello Branco como presidente do Brasil em abril de 1964. O golpe eclodiu a partir de Minas Gerais com a mobilização da 4ª região militar comandada pelo general Olympio Mourão Filho em direção ao Rio de Janeiro para invadir o Ministério da Guerra e a insubordinação escalou o país. João Goulart foi do Rio de Janeiro à Brasília, de Brasília ao Rio Grande do Sul e do Rio Grande do Sul para o Uruguai. O Congresso Nacional – afoito para transigir a legalidade –, declarou vago o cargo de presidente no dia 02 de abril, quando ainda João Goulart estava no país; no mesmo dia, o Ato Institucional nº 1 (promulgado pelos comandantes do Exército, Marinha e Aeronáutica), determinou eleições indiretas para presidente, cassou direitos políticos, fechou instituições de representação popular e impôs a censura prévia – estava degradingolada a democracia brasileira.

Figura 41 - *Correio da manhã* reporta vitória de Castello Branco em eleição indireta



Fonte: “Castelo eleito por 321 votos”. *Correio da manhã*, (RJ), 12/04/1964

A edição de 12 de abril de 1964 do jornal *Correio da manhã* noticiou a vitória do General Castello Branco na eleição indireta imposta pela junta militar – inclusive contando com votos de Juscelino Kubitschek, então senador por Minas Gerais, e de um certo José Sarney, deputado pelo estado do Maranhão. O jornal destaca em manchete a eleição tutelada e, em tom de enfática frustração, comenta a foto de um militar posicionado com arma na mão – “A metralhadora da foto foi inútil: serviu apenas de moldura” – em paralelo com as armas jamais disparadas em *Terra em transe*.

Esse rápido e facilitado avanço do golpe civil-militar de 1964 é, talvez, a grande frustração daquele tempo. No campo da esquerda, ninguém reagiu – Goulart e o PTB governista, incluso o arguto e legalista Leonel Brizola, não ofereceram qualquer resistência ao levante ilegal; Kubitschek e o PSD silenciaram; o PCB de Carlos Prestes, ilegal mas ativo na política nacional, não articulou nenhuma mobilização. Na direita, o golpe ganhou fragoso apoio – Lacerda, líder da UDN e governador do Rio de Janeiro, minou o governo Goulart mesmo antes do seu começo e não se opôs à quartelada; o mesmo vale para Ademar de Barros e Magalhães Pinto, também udenistas, respectivamente governadores de São Paulo e Minas Gerais. A política e os políticos brasileiros – com raras e dignas exceções –, foram sócios do golpe, quer seja pela omissão gritante, caso dos partidos de esquerda e centro esquerda, quer seja por ação colaborativa, caso dos três governadores udenistas.

O *establishment* da política nacional calculou erroneamente a intenção dos Militares com o golpe ao supor:

[...] que a intervenção militar, em 1964, repetiria a lógica de 1945, 1954, 1955 e 1961. As Forças Armadas se projetariam no ambiente político no duplo papel de moderador e protagonista para, em seguida, convocar eleições, devolver o poder aos civis e se recolher aos quartéis (Schwarcz; Starling, 2015, p. 372).

O ano era de 1964, mas a política nacional, de esquerda e de direita, projetava 1965 e a eleição para a presidência da república. Goulart, provavelmente, intencionava repetir a estratégia de Vargas em 1945 e “também ele recuaria para São Borja, aguardaria os acontecimentos e retomaria a vida pública, a partir das eleições, em 1965” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 372). Kubitschek transmitiu o cargo em 1961 diante de cartazes “JK65” e articulou nos bastidores do tumultuado governo Jango o seu retorno ao Planalto. Lacerda – na oposição e no golpismo durante os governos de Vargas, Kubitschek e Goulart –, repercutiu instabilidade na política nacional como forma de encurtar a própria trajetória até a Presidência da República. Todos supunham uma carreira curta do estado de exceção, mas “uma facção entre os golpistas

tinha agenda própria, o governo dos militares iria durar 21 anos, e o Brasil acabava de ingressar numa longa ditadura” (Schwarcz; Starling, 2015, p. 372).

O golpe civil-militar de 1964 é decorrente da tradição golpista brasileira alocada nas forças armadas e vociferada pela elite acética nacional, convicta do poder político e econômico como apanágio dos ricos e poderosos. Os golpistas estavam na UDN; os golpistas estavam nos quartéis; os golpistas estavam no IPES; os golpistas estavam em parte da grande imprensa; os golpistas estavam nos setores conservadores da Igreja Católica. O golpe – tentando desde 1950 –, era obra dos desarrazoados da política nacional, da parcela reacionária da sociedade brasileira, agentes públicos e cidadãos sem qualquer apreço pela democracia, sem deferência pela livre expressão, conchavados com o totalitarismo, com a repressão – os golpistas foram eles.

Mas a história comprova a responsabilidade dos políticos de centro e de esquerda, dos movimentos sociais, dos sindicatos, das entidades de classe no malogro da democracia brasileira no desafortunado desenredo de 31 de março de 1964. Responsáveis porque não promoveram no poder as reformas firmadas com as massas e não combateram de fato as mazelas sociais brasileiras e se fiaram em soluções intermediárias para os problemas crônicos da pobreza e da miséria; responsáveis porque interpretaram equivocadamente a intenção dos golpistas e a extensão do golpe – talvez preocupados cada um com sua carreira política –; responsáveis porque se retiraram e negaram a luta e a resistência imperiosos naquele contexto histórico. A responsabilidade do centro e da esquerda, dos movimentos sociais e dos sindicatos decorreu da demagogia, do uso político das massas, da revolução prometida e negada, do endêmico e corrosivo populismo.

Terra em transe encerra a narrativa do desenlace trágico da democracia brasileira com a referência à posse e ao discurso de Porfirio Diaz em paralelo com a posse e discurso de Castello Branco, ocorrida em Brasília no dia 15 de abril de 1964.

A capital do Brasil estava, na ocasião, vazia, e a audiência alinhava apenas aqueles políticos conchavados com o golpe (o povo, esse estranho odiado das elites, não foi); Castello Branco portava não a farda enxovalhada pela marcha golpista, mas um imponente terno apropriado ao cargo ilegalmente usurpado pelos militares. O golpista galga com a claque a rampa do Palácio do Planalto em postura intimidatória, pisando no território conquistado mediante a força da arma e a chantagem do medo.

Figura 42- Posse de Castello Branco mimetizada em *Terra em transe*



Fonte: Acervo digital *O globo*. Disponível em [O presidente Castello Branco | Acervo \(globo.com\)](https://www.globo.com/acervo/brasil/1964-1968/posse-de-castello-branco). Acesso em 07/07/2023

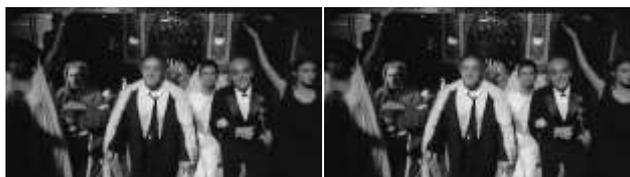
O discurso de posse de Castello Branco ameaça a civilização – ao modo elitista – imposta pela força, pelo amor da força, na construção do país coeso e harmônico:

Meu governo será o das leis, o **das tradições e princípios morais e políticos** que refletem a alma brasileira. [...] Sustentarei, **com todas as forças, a união**, a integridade e a independência desta Pátria, dentro e fora de seus limites territoriais. [...] capaz de integrar em melhores condições de vida um número cada vez maior de brasileiros, muitos deles infelizmente ainda afastados das conquistas da **civilização** (Brasil, 2023).

O discurso de Castello Branco tem como centro o culto às tradições, os princípios morais e políticos e a imposição de todas as forças na constituição de um ideal de país e civilização. O marechal, subliminarmente, nos interditos do discurso de nação e revolução, estabelece a tônica dos anos de chumbo iniciados em 1964 – o ordenamento pela força. O Brasil planejado no discurso do ditador é de ricos e pobres divididos, cada grupo ocupando seu lugar histórico, de coerção política com um fajuto sistema bipartidário. Tem-se, assim, o cerceamento da oposição, de policiamento moral, de censura criativa e crítica – uma civilização amorfa, monocromática, despolitizada e subjugada.

A posse de Castello Branco segue completamente emulada como derradeiro e melancólico quadro de *Terra em transe* sobre a política brasileira por meio da posse de Porfirio Díaz como chefe político de Eldorado. O ditador fílmico repete o traje (o terno de tons escuros) e o movimento de ascensão de Castello Branco quando galga prepotente a rampa do Palácio do Planalto. O discurso de Díaz, em alusão à alocação de Castello Branco determina que “aprenderão! Aprenderão! Dominarei esta terra, botarei estas históricas tradições em ordem! Pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos chegaremos a uma civilização” (Rocha, 1967) e repete a mesma ameaça do controle social para a consecução da ordem social jurada pelo primeiro presidente militar do Brasil.

Figura 43 - Mimeses da posse de Castello Branco em *Terra em transe*



Fonte: *Terra em transe*. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.

Terra em transe encerra pessimista e crava a denúncia. Vieira (Vargas, Kubitschek e Goulart) estava desaparecido; sumidos estavam Sara, Jerônimo e Paulo Martins (o PCB, os intelectuais, os sindicalistas). O intermediário do povo e o político predestinado à liderança esmaecem até o desaparecimento completo; a proposição deles (a reforma da máquina estatal e a revolução política) reverbera como um eco tresloucado, inverossímil, inexequível; o discurso populista da inclusão política, social e econômica dos pobres nunca se efetivou porque era estratégia política. Sobressai a figura sinistra de Porfírio Díaz (Castello Branco e a gama reacionária da política brasileira). O tirano sobressalta a determinação do controle da subversão social no discurso antológico e precedente dos Atos Institucionais do governo militar (dezessete no total) cuja finalidade era a instituição de um lastro de legalidade às ações autoritárias. O despotismo se estabelece insano, verossímil, exequível como resultado da falência institucional da estrutura partidária (de direita e de esquerda) dos órgãos públicos (executivo, legislativo e judiciário), da leniência e autoritarismo dos políticos.

Faltava o povo. A massa ficou alienada pelo político populista e silenciada pela ação do déspota autoritário e termina como grande lacuna daqueles tempos tenebrosos e daquela conjuntura asfixiante. Não era para menos – as massas, mais de uma vez, arrastaram campanhas eleitorais e elegeram líderes, confiando na perspectiva das reformas pactuadas uma vez, depois mais uma vez e, ainda depois, uma vez mais e acabou sem reforma, sem revolução e sem democracia – tudo carcomido pelo reacionarismo da direita e pelo populismo de setores da esquerda. Faltava o povo porque sobressaltava o populismo e o autoritarismo; faltava o povo e essa falta era tudo.

A composição de *Terra em transe*, portanto, reverbera a crítica ao autoritarismo e ao populismo com base na restituição da atuação dos políticos brasileiros no desenredo da democracia brasileira consolidado no 1º de abril de 1964. Vieira emula João Goulart nos transtornados anos de presidência do político gaúcho; Diaz projeta Castello Branco e a atuação subterrânea dos golpistas. A ação fílmica – nesse recorte –, emula o ataque brutal das forças reacionárias e a omissão dos líderes progressistas (sobretudo João Goulart), seja porque a

retórica da defesa nacional fosse demagogia, seja porque os governos progressistas (de quase três mandatos) não constituíram as bases para atuação consciente das massas naquele período de tensionamento; o líder (o grande líder) era, na verdade, um bravateiro clientelista, e o Brasil populista afundava na sanha tresloucada dos autoritários é a conclusão derradeira de *Terra em transe*.

6. CANUDOS E O BRASIL POPULAR N'O DRAGÃO DA MALDADE

Antônio Conselheiro nos Canudos. Beato Lourenço no Caldeirão. Beato Sebastião na Pedra Bonita. Lampião. Antônio Silvino, um grande poeta. Meu padim Ciço no Juazeiro tinha um mundão de gente. Ficam louco querendo mudar esse sertão. Foi feito por Deus, ninguém muda.

Coronel Horácio, de *O dragão da maldade*

eu vou embora, negro, eu vou voltar para a cidade! vou encontrar a mesma desgraça, negro! Eu vou ficar girando, girando, apanhando, sofrendo, sofrendo, apanhando e sofrendo... Brasil, Brasil, Brasil (ROCHA, 1969).

Professor de *O dragão da maldade*

O dragão da maldade termina com a imagem do Negro Antão, a cavalo, golpeando com sua enorme lança o coronel Horácio, refazendo a iconografia do embate entre São Jorge guerreiro e o dragão da maldade. A imagem – epicentro temático da narrativa –, encerra o conflito dos beatos e cangaceiros contra os jagunços nos limites da trama popular mais emblemática dos sertões do Nordeste. A tangência a partir da recorrência à imagem do Santo da Capadócia reconstitui pela via mítica o discurso de Sertão transversalizado, ainda mais uma vez, entre seca, expropriação, exploração, fome e indigência.

A abertura do filme, por sua vez, traz a figura de Antônio das Mortes executando sumariamente um inominado cangaceiro. A película recupera, de imediato, a narrativa do cangaceirismo, do beatismo e a insurreição emblemadas nos movimentos populares sertanejos. A opção pela referência ao antigo e rinhado conflito entre as forças repressivas e os bandoleiros do Sertão incute a referência, pela via histórica, à narrativa da região abalada pela ordem e contraordem, pela marcha das tropas, pelas guerras atroz, pelas quedas dos corpos, pelo derrame do sangue, pelo tropel da morte.

No Bar Alvorada – epicentro das decisões mais relevantes da narrativa d'*O dragão da maldade* –, já no decurso da narrativa fílmica, um professor discute com o pistoleiro Antônio

das Mortes o passado, o presente e o futuro do Brasil. A discussão remonta à injustiça constante, à contemporaneidade transversalizada pela desigualdade e à militância exigida pelo futuro. Os interlocutores e a alocação deles conecta o pretérito sertanejo (magnificamente aludido na figura do pistoleiro) à contemporaneidade cotejada na narrativa fílmica (o sertão brasileiro dos anos de 1960) a partir da figura do Professor.

O filme, gravado em 1969, retoma o mesmo Sertão cotejado no ano de 1964, em *Deus e o diabo*, mas entroncando a narrativa a dois dados da região – o contemporâneo e o extemporâneo. O extemporâneo indica o Sertão de antigamente, de beatos, cangaceiros, coronéis, jagunços, conflitos e mortes; o contemporâneo alude ao tempo vicejado no filme – a década de 1960 do século passado –, e aos desafios a ele inerentes. O passado e o presente, o ontem e o hoje, o novo e o velho afluem e confluem na narrativa fílmica em perspectiva dialética, de observação e aprendizagem, análise e ação.

Entre o contemporâneo e o extemporâneo está o mito de São Jorge. O filme apropria e personifica a figura popular do santo guerreiro a partir do Negro Antão, e cabe a ele transitar entre o velho e o novo, atando as pontas dos dois polos. A relação e a transição têm caráter paradigmático, de percepção da alienação, de afirmação da condição de marginalizado, oprimido e subjugado, de assimilação do inimigo e de sua trincheira e da luta contra os devoradores do povo.

A análise proposta neste capítulo considera a composição narrativa e observa as personagens para o estudo do discurso de Sertão proposto n' *O dragão da maldade*. A observação decompõe a extemporaneidade sertaneja exibida no filme e a finalidade da exibição dos beatos, cangaceiros e coronéis e da reencenação do conflito entre os minorizados e abastados da região. Analisa também a composição dos tipos sociais contemporâneos (mais enfaticamente o Padre, Antônio das Mortes e o Professor), o sentido expresso na transição entre a alienação e militância dessas personagens. Por último, observa a referência ao mito popular do santo guerreiro emblemado no Negro Antão e a simbologia arguida na luta final entre ele o dragão da maldade, referido na figura do Coronel Horácio.

O objetivo é a comprovação da composição, na narrativa, de um paradigma de atuação política a partir da história de luta dos minorizados sertanejos homiziados no Beatismo e no Cangaceiro e do engajamento na ação política contra a repressão implementada pelo regime militar imposto em 1964. O filme – comprovada essa perspectiva – se apropria do Sertão extemporâneo e compõe uma ideia acerca da articulação da militância contemporânea (do Sertão e do Brasil), a partir da mobilização do setor progressista da Igreja Católica, dos militantes da luta

armada, dos intelectuais e do povo, respectivamente referidos nas figuras do Padre, de Antônio das Mortes, do Professor e do Negro Antão.

6.1 O Sertão extemporâneo no Brasil popular d'*O dragão da maldade*

Todo mundo ainda tá lembrado de Canudos. Veio as tropa do governo pra brigar com os beato do Conselheiro. Se pensava que era coisa pequena e deu na guerra que deu. Os home lutava com fé.

Antônio das Mortes

A imagem central da abertura d'*O dragão da maldade* é a iconografia popular de São Jorge Guerreiro, com o venerado montado em seu enorme cavalo branco, carregando uma abissal lança contraposto a um dragão horrendo. A exploração do ícone é extenuada com a veiculação de uma miríade de cores sucessivas – amarelo, vermelho abrasivo e azul; o dragão – colocado em tamanho enorme de uma ponta à outra – carrega tons de verde-oliva; São Jorge tem a armadura em tons prateados e a capa em vermelho; o cavalo, repetido três vezes pela montagem fílmica, apresenta-se nas cores amarelo, azul e um vermelho puxando para tons abrasivos.

A iconografia apropriada na abertura fílmica, no entanto, não apresenta os oponentes estáticos. A narrativa imagética, *in media res*, exhibe o venerado e a besta mitológica em luta franca; o monstro – destacada a sua condição de vantagem –, lança o fogo perigoso; contudo, o astuto guerreiro manipula habilmente a lança e calcula o golpe certo. O santo (é a sugestão da imagem tenazmente repetida, mas nunca concluída) vencerá o dragão maldoso e libertará o povo do jugo terrível imposto pela fera artilosa.

É justamente essa simbologia o sentido pretendido pelo filme com a apropriação do mito de São Jorge – a disposição para a luta e a vitória do subalternizado contra o inimigo potente. O ícone do venerado segue associado – no primeiro momento da narrativa –, à luta dos beatos e cangaceiros contra o coronel e as forças agenciadas por ele para reprimir a insurreição. Não é um dado novo – a história comprova a estreita relação entre os homiziados no misticismo religioso e no Cangaço e o santo da Capadócia em dupla perspectiva, o da veneração, como forma de contato com o sagrado, e do exemplo, pela coragem e disposição para a luta.

Esta seção analisa a apropriação do ícone de São Jorge na narrativa d'*O dragão da maldade* e a relação do mito do Santo Guerreiro e do dragão da maldade com a história dos insurretos sertanejos e a luta deles contra o coronel. O estudo observa quem é o beato e o

cangaceiro, quem são os pistoleiros e o coronel dentro da afluência e confluência entre contemporaneidade e extemporaneidade arguidas na película e perscruta o espólio discursivo pretendido pela narrativa com a (re)encenação do velho conflito da elite e do Estado contra os movimentos populares, nos limites do mito e da história.

Sob o vulto desse São Jorge aparecido na abertura d' *O dragão da maldade* pesa notória contradição: poucos santos da Igreja Católica são tão populares e quase nenhum tem biografia tão incerta. O venerado teria nascido em abastada família cristã no ano de 275 D.C., no atual território da Turquia e, não muito tempo depois, teria se mudado para a Palestina – área naquela época anexada ao Império de Roma. Soldado do exército de César, Jorge, também hipoteticamente, teria ascendido rapidamente na hierarquia militar e, por sua coragem e altivez, alcançou o posto de Tribuno Militar – um destacado capitão de tropas e influente líder político do povo na corte Romana (Aubert, 1984).

Diocleciano, imperador romano entre 284 e 305 D.C., por supostamente temer a dispersão dos seus governados e as rebeliões no território, determinou a perseguição ao cristianismo – então um ascendente reduto religioso não oficial no Império; o soldado da Capadócia foi incumbido de implementar a nova determinação e punir os possíveis desobedientes. O homem, segundo a narrativa popular, não apenas se negou a perseguir os correligionários como também infringiu a ordem imperial, cabal e irrefutável, de abdicar, ele próprio, do dogma cristão professado desde tenra idade. A decisão corajosa e temerária tornou Jorge um inimigo figadal do Império Romano e do imperador Diocleciano.

A conduta corajosa, mas temerária, levou o venerado à prisão e a indescritíveis rituais de martírio e achincalhe. A cada nova tortura, levado ante o déspota, renovou e reafirmou a posição, ampliando a fúria da monarquia e aumentando sua notoriedade entre o povo que acompanhava, impactado, a desgraça e a coragem daquele abnegado soldado e mártir de inabalável fé. Firme e irredutível, Jorge da Capadócia foi supostamente degolado pelo Império Romano em 23 de abril de 303 D.C., tornando-se um dos primeiros e mais icônicos mártires da história do cristianismo.

A história de São Jorge – embora apenas baseada em narrativas populares –, propagou-se na Europa durante as cruzadas na Itália e posteriormente na Espanha e na Inglaterra. O ícone, a partir do século XIII, tornou-se amplamente conhecida também em Portugal, e, em decorrência dessa popularidade, foi declarado Santo patrono do Reino português em 1387. O mártir transmutou-se causídico dos cavaleiros e dos guerreiros como demonstrado na tradicional iconografia do Santo guerreiro montado no portentoso cavalo branco e ferindo de morte o assustador dragão da maldade (Duby; Laclotte, 1998).

Jorge – já o afamado São Jorge Guerreiro –, embarcou nas caravelas, atravessou o Atlântico e desembarcou no Brasil com os portugueses em 21 de abril de 1500. O afundamento dos colonos no ignoto Sertão e a diáspora dos africanos escravizados pelo território brasileiro, impôs novas iconografias para o santo da Capadócia – de um lado, avultado pelo catolicismo popular, São Jorge tornou-se protetor proferido dos sertanejos debatidos contra a seca, contra miséria, contra os coronéis; de outro lado, foi sincretizado nas senzalas a Ogum e, especificamente na Bahia, a Oxóssi pelos africanos apossados pela escravidão sórdida. O santo/orixá Jorge – Ogum – Oxóssi seria, desde então, profundamente popular no Brasil, sempre relacionado à valentia e à disposição para a luta daqueles homens e mulheres minorizados pela miríade de mazelas brasileiras (Gasques, 2016).

Figura 44 - A referência à iconografia popular de São Jorge n'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

O *Dragão da maldade* se apropria da iconografia popular do venerado e projeta – já no introito da narrativa – o mito do Santo Guerreiro e a luta dele contra o Dragão da maldade. O letreiro sobreposto à imagem repete o formato das antigas prensas de cordel e esclarece a aparição do Santo no filme e o sentido pretendido. Aquele São Jorge replicado na tela era o mais afamado devotado do Sertão do Nordeste, sobretudo por sua marcante vocação para as armas e para a batalha e a sua aparição se relacionava ao retorno das rebeliões do Beatismo e do Cangaço, há muito desaparecidas da região.

Esse Jorge (ou, antes, a personificação dele) aparece homiziado na procela de populares que ocupa o vilarejo fictício do Jardim das Piranhas no primeiro lance de ação da narrativa fílmica. O santo aparece homem negro travestido das indumentárias e armas atribuídas na representação popular de Oxóssi. Se na abertura do filme a referência é a narrativa popular de São Jorge, no curso das ações, a figura referida é Oxóssi, em discurso de alusão à sincretização entre o santo católico e o orixá africano, porque, conforme explica o argumento transcrito na abertura d'*O dragão da maldade*, São Jorge “e seu duplo OXÓSSI são chamados pelo povo de o Santo Guerreiro” (Rocha, 1969).

Jorge/Oxóssi está ladeado – ainda na sequência da invasão à praça do pequeno vilarejo sertanejo –, dos beatos e cangaceiros liderados respectivamente pela Santa e por Coirana. Os místicos, repetindo a antiga dinâmica do movimento liderado por Antônio Conselheiro, constroem uma fronteira do sagrado e a partir dela instituem a grave ameaça para a ordem social. Os cangaceiros, na mesma toada do antigo banditismo social, sitiam a propriedade alvejada e determinam a pilhagem anárquica. Beatos e cangaceiros, liderados por Coirana e pela Santa, avançam coalizados e revelam as estruturas comuns nas engrenagens de ambos os movimentos – a revolta guerreira decorrente da expropriação e da miséria.

Figura 45 - O cangaço e o beatismo extemporâneos d'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

Um lance antes, no já referido argumento sobreposto à imagem de São Jorge, a narrativa classifica os cangaceiros como bandidos desaparecidos do Brasil desde 1940, após 25 anos de combate com as tropas do governo, com a morte de Lampião – o mais famoso entre os bandoleiros do banditismo social brasileiro. Não obstante, de tempos em tempos, informa a narrativa, surgem bandos de cangaceiros que “tentam restabelecer a lenda de Lampião” (Rocha, 1969). Aqueles bandoleiros postados na enorme praça do fictício vilarejo sertanejo eram – por certo –, um daqueles grupos retardatários anunciados no introito. Coirana e os seus bandoleiros, a Santa e o séquito de beatos remontam a atuação emblemática de Lampião e Corisco, de Conselheiro e Padre Cícero e a memória do Beatismo e do Cangaço – uma retroação tecida a partir do fio da memória popular.

O antagonista do tropel popular de Beatos e Cangaceiros na narrativa d'*O dragão da maldade* é o Coronel Horácio. O caudilho é o dono do comércio e das terras e controla com mão de ferro a polícia e a política do vilarejo miserável. O grande portador é senhor da vida e

da morte na moribunda terra sertaneja porque determina quem come e quem bebe, quem é preso e quem é solto, quem governa e quem é governado, quem vive e quem morre.

Figura 46 - O coronel extemporâneo d'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

O desenho proposto na disposição dos revoltosos e dos poderosos da vila contrapõe as trincheiras inimigas e revela a disposição mútua para o enfrentamento. O quadrante central do pequeno vilarejo transmuta-se em palco e alinha os protagonistas da antiga guerra implacável, de remontados capítulos, atos e fatos, de numerosos heróis e anti-heróis, de incontáveis mortos. O drama infundável da intermitente saga sertaneja se desenha no palco-praça e retroage a narrativa da violência no Sertão – violência da exploração, violência da insubmissão, violência da repressão, violência da resistência.

Os beatos e os cangaceiros carregam estandartes e armas, dançam ritmados pelo batuque do atabaque e alardeiam um canto estridente característico das romarias populares. Os bandoleiros, sob a liderança de Coirana, e os místicos, chefiados pela Santa alinham armas determinados e destemidos, como antes fizeram os antigos fiéis e cangaceiros na invasão aos pequenos vilarejos quando efervescia o Cangaço e o Beatismo na região. O velho coronel Horácio, cego, Batista e Laura, respectivamente guia e esposa do caudilho, o delegado de polícia, o professor, o Padre chefe da paróquia do vilarejo e “os poderosos da vila aguardam os acontecimentos, inquietos” (Rocha, 1985, p. 328), postados do outro lado da praça. A postura da elite é de incredulidade e insatisfação. A incredulidade questiona a procedência, a intencionalidade, o destino do bando *sui generis* e parecido de outro tempo remoto; a insatisfação impulsiona a ira ante o ato de insurreição e maquina a vingança inexorável, inflexível, implacável contra os invasores (na perspectiva elitista), quem sabe a prisão coletiva, quem sabe a chacina, de certo um ato cruel, debelador, exemplar.

Um corte súbito lança Coirana para o centro da cena com seu discurso enfático:

Eu vim aparecido. Não tenho família nem nome. Eu vim tangendo o vento pra espantar os últimos dias da fome. Eu trago comigo o povo desse sertão brasileiro e boto de novo na testa um chapéu de cangaceiro. Quero ver aparecer os homens dessa cidade, o orgulho e a riqueza do dragão da maldade (Rocha, 1969).

Coirana reporta Lampião e – como sugere o argumento do introito de *O dragão da maldade* –, alinha a lenda por trás do icônico cangaceiro. O aparecido, dessa posição e com esse estratagemas, desafia “os homens da cidade” em referência ao latifúndio, ao poder instituído, ao governo e, mais detidamente, ao coronel Horácio – referido no discurso do bandoleiro como o dragão da maldade.

A oposição latente das trincheiras inimigas, a posição arrefecida dos poderosos e a ameaça irrefutável de Coirana desassossegam a ordem e projetam o conflito inevitável. Tudo voltaria a ser sobressalto e instabilidade, fogo e destruição como no tempo antigo das guerras de Canudos e do Cangaço. Os combates voltariam com a morte galopante e a reconhecida ameaça aos latifúndios, ao poder, aos privilégios, com os massacres aviltantes.

Contudo, a imagem deturpa o discurso e o retrato desvirtua o verbo. O cangaceiro Coirana – o chefe daquela revolta popular –, revela-se gradativamente um remendo dos grandes bandoleiros ícones do Cangaço. Os inimigos – eles também céticos acerca do prosseguimento do banditismo social naquele contexto histórico –, alcunham Coirana de assombração e teatro, declarando, sem pedir segredo, desacreditar da veracidade do aparecido. O coronel Horácio, senil e cego, parece arqueado, frágil, longe da valentia dos antigos coronéis donos do Sertão. Ele ainda é latifundiário poderoso, contudo, o curso do tempo e as transformações políticas e sociais desmantelam seu governo, corroem seu poder, ameaçam sua propriedade. Picardia d’*O dragão da maldade* – o ambicioso delegado Matos, suposto aliado de Horácio, tem com Laura, esposa do coronel, relação extraconjugal, e com ela planeja o assassinato do chefe cego e a apropriação de suas terras, do seu dinheiro, de sua influência e do seu lugar de poder.

O retrato esmaecido dos antigos ícones sertanejos repete o ato e restitui a cena, mas tudo figura um quadro de irretocável pretérito. É o chapéu de cangaceiro metido na cabeça rinhada do bandoleiro; são os benditos antigos silabados na dicção trôpega dos beatos; eram os rifles e cruces nas mãos revoltadas dos insubmissos, é o redarguido autoritarismo renunciado pelo coronel. Mas, a inexorável passagem do tempo desbotou tudo e avultou a desconfiança sobre a procela, sua procedência e destino, sobre o Coronel, sua posse e seu poder.

O enredo fílmico – pela condição anacrônica dos ícones do cangaceiro, dos beatos, do mito de Jorge/Oxóssi veiculados –, contingencia a ação ao preconizado na crônica histórica do Beatismo e do Cangaço. Não são novos os beatos e cangaceiros, não é um novo mito que se

levanta, não se trata de um novo coronel; tudo é extemporâneo e a linha da ação segue a trama da história. Os poderosos atacam com extrema truculência os beatos e cangaceiros; os revoltosos resistirão dentro dos limites de forças e armas; a batida do facão tilintará forte e lançará a faísca violenta; os tiros de fuzil estrondarão o barulho ensurdecedor e espalharão a fumaça turva – a guerra se levantará assassina nos limites da loucura e da insanidade, da forma como foi registrado nos compêndios históricos e nos códices da memória.

Essa reedição do desfecho histórico propositada n’*O dragão da maldade* segue escala decrescente: primeiro morre Coirana, e com ele desaparece a miríade de bandoleiros postadas na invasão da praça; depois, morre chacinado o grande número de Beatos também perfilados na ocupação abrupta do vilarejo.

O executor de Coirana será um velho conhecido da filmografia sertaneja de Glauber Rocha – Antônio das Mortes. O antigo matador de cangaceiros estava afastado da função e retomou o ofício entusiasmado com a notícia do (re)aparecimento de cangaceiros no Sertão, aguardando no centro do vilarejo o inimigo; Coirana – após a ameaça proferida durante a ocupação da praça –, retornou para o acampamento e esperou o cumprimento das ordens determinando a distribuição de “dinheiro pra minha miséria, quero comida pro meu povo, se não atenderem meu pedido vou voltar aqui de novo (Rocha, 1969). Como as exigências não foram cumpridas, Coirana retornou ao vilarejo e desafiou Antônio das Mortes – naquele momento, a força agenciada pelos poderosos para combater a insurreição popular.

Os oponentes ocupam o quadrante do pequeno vilarejo, circundados pela audiência enorme, transmutando a precária vila em coliseu sertanejo. O matador questiona “tu é verdade ou assombração? Diga logo cabra da peste”! Eu de minha parte não acredito na roupa que tu veste” (Rocha, 1969); Coirana devolve redarguindo “primeiro diga seu nome, fantasiado. Quem abre assim a boca fica logo condenado (Rocha, 1969); o matador restitui, ameaçador, “meu nome é Antônio das Mortes, pra espanto da sua covardia e desgraça da sua sorte. Mas uma coisa eu digo: no território brasileiro, nem no céu, nem no inferno tem lugar pra cangaceiro” (Rocha, 1969).

Coirana responde com uma sentença:

Se prepara, gente! Se prepara que agora vai ter o duelo do Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro. Se prepara! De Corisco a Lampião não fica alma penada no Inferno! Se prepara, gente! Que agora vou acabar com sua raça, Antônio das Mortes. Vou acabar, vou acabar! Venha, venha! Tou lhe esperando com o aço, Antônio das Mortes! Venha Macaco! (Rocha, 1969).

O confronto corre na batida violenta do punhal e ritmada pela cantoria popular. De logo, fica evidente a superioridade de força e arma do matador mais ágil, mais potente e o desenlace se desenha sinistro para Coirana. Antônio das Mortes avança, ataca e contra-ataca, desabilita a arma do oponente e fere-o na ponta do aço, uma, duas, três vezes. Os golpes não são fatais e, quando o assassino arma a degola, como fizera com Corisco em *Deus e o diabo*, a Santa se interpõe entre os combatentes, impedindo a morte de Coirana.

Figura 47 - O combate entre Antônio das Mortes e Coirana



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

O cangaceiro, após a queda na praça, é levado para o acampamento dos insurretos e sofrerá com a agonia da derrota e da morte certa. O bandoleiro – em transe e delírio – revisa a história da própria vida e o condicionamento obrigatório dele ao Cangaço, revelando as

[...] provas da tortura. Eu peguei um pau-de-arara e fui pensando em um dia ficar rico. Aí, quando eu cheguei em Minas Gerais e logo escravo me achei. Me venderam pra serviço pras matas do Mato Grosso. Só os fortes se aguentavam e os fracos se rendiam. Veio a raiva e a saudade foi. Desandei lá pra Bahia. (Rocha, 1969).

E não mais aparecerá vivo o cangaceiro Coirana. No melhor sentido da expressão “combati o bom combate, terminei a corrida, guardei a fé⁵⁹”, o verborrágico bandoleiro desapareceu da mesma forma abrupta que apareceu na praça enorme do vilarejo pobre. Entrou em cena sem prenúncio e dela saiu sem anúncio. Na agonia – talvez até de caso pensado –, atrás de si a história trágica de sertanejo acossado pela pobreza e ganância dos poderosos, a revolta incontida contra aquela conjuntura, as armas garantidoras de justiça feita com as próprias mãos,

⁵⁹ Segunda carta de São Paulo, capítulo 2, versículos 7 e 8.

as causas e as lutas políticas e sociais, possivelmente calculando a serventia de tudo em outro contexto social e histórico.

A chacina dos cangaceiros, diferentemente da execução de Coirana, ocorre no reduto Sacro ocupado pelos insurretos no início da narrativa e é chefiada pelo Jagunço Mata-Vaca e seu bando. Os assassínios eram a força suplementar agenciada pelo coronel Horácio quando a guerra se intensificou e o caudilho pressentiu o recrudescimento da insurreição. Com o mandato cruel da execução sumária, os sicários rumam intrépidos contra a trincheira insurreta. As frentes inimigas se alinham; os beatos estão postados em plano inferior e os jagunços se posicionam na parte superior “na encosta da montanha [...] às gargalhadas, Mata-Vaca e os jagunços matam os beatos a tiros (Rocha, 1969).

Figura 48 - A chacina dos beatos n'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

O duplo trágico – como vem sendo dito –, é uma reedição da história do Beatismo e do Cangaço no Sertão. O bandoleiro fílmico morreu no fio do aço porque executados foram de forma parecida os vultos históricos dele precedentes. Os beatos caíram chacinados, pois desapareceram de igual forma os sertanejos homiziados no Beatismo. O destino dos insurretos d’*O dragão da maldade* repete o desenlace dos minorizados militantes da cruz e da arma na saga de luta e morte no Sertão.

As matérias d’*Dragão da maldade* são Canudos, a insurreição do Beatismo e do Cangaço e a repressão da elite e do Estado contra ambos os movimentos populares. *O dragão da maldade* remete ao teatro das operações (o Sertão de Conselheiro) e restitui a ação (Beatismo-Cangaço endêmicos e a guerra truculenta). O cangaceiro foi assassinado pela síntese das mesmas forças paramilitares atuantes nas volantes coligidas pelo governo brasileiro durante a guerra do Cangaço. Os beatos caíram como a mesma massa deforme tombada durante a guerra de Canudos. *O dragão da maldade* aturde para a irônica contradição da história canudense – pobre caçando pobre a mando do rico; rico caçando pobre pela mão do pobre; mazelado matando mazelado a mando do rico; rico matando mazelado pela mão do mazelado.

Figura 49 - A memória da morte e da resistência como espólio do Beatismo e do Cangaço



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

O espólio alinhado pelo filme são a memória da resistência e os corpos insepultos do cangaceiro e dos beatos; estes apinhados na montanha após o violento ataque de Mata-Vaca, aquele crucificado no meio da caatinga depois do combate da praça e da longa agonia imediatamente anterior à morte. O filme reporta a morte no atacado, produzida em grande escala e estocada amiúde no chão sertanejo como posfácio exato daquele contexto, daquele tempo, daquelas antigas guerras. O tétrico quadro composto com Coirana amarrado em forma de cruz no dorso da árvore catingueira e com os corpos dos beatos na enorme montanha reescreve a história e edita a mensagem à sangue – morreram, mas resistiram.

Dos insurretos apenas a Santa e Jorge-Oxóssi sobrevivem. Aos dois personagens caberia – porque “nunca pode morrer São Jorge, o Santo do povo” (Rocha, 1964) – a extensão daquela história extemporânea de morte e resistência na contemporaneidade cotejada no filme. Ambos – mais como uma composição de discurso atrelada à memória dos cangaceiros e beatos –, transitam da história (aquela reencenada a partir da resistência e execução dos insurretos) para o contemporâneo e compõe a ideação de resistência contra as mais novas ameaças.

O dragão da maldade, portanto, recobra a história de Canudos e perquire o mito de São Jorge guerreiro na consolidação da memória da luta e da morte dos insurretos sertanejos no final do século XIX e começo do século XX. A luta empreendida por Beatos e Cangaceiros (Jorge/Oxóssi guerreiro) contra a elite e a repressão do governo brasileiro (o dragão da maldade) têm caráter paradigmático, de exemplo; a morte, projetada como chacina carrega a denúncia das injustiças dos poderosos contra os minorizados da terra. Paradigma e denúncia (extemporâneos) confluem para a contemporaneidade e coligem – em perspectiva –, a luta social e política a ela subjacente, em claro jogo de ressignificação da apropriação de Canudos na consolidação de um discurso de Brasil popular – sai a revolução (porque o contexto político subjuguou o antigo ideal revolucionário) e entra a perspectiva de resistência (porque era o movimento ensejado no contexto de repressão do Brasil pós-1964).

6.2 O espólio da memória do Sertão de Canudos na intermitente guerra do Santo Guerreiro contra o Dragão da maldade

*Eu, José, com a espada de Abraão serei coberto
Eu, José, com o leite da virgem Maria serei borrifado
Eu, José, com o sangue de Cristo serei batizado
Eu, José, na arca de Noé serei guardado
Eu, José, com a chave de São Pedro serei fechado
onde não me possam ver e ferir, nem matar
nem o sangue do meu corpo tirar.*

Corisco em Deus e o diabo

Um intelectual despolitizado, um príodigo assassino, um religioso condescendente com os poderosos e um relutante beato em condição de completa alienação são dados notáveis na representação social do Sertão contemporâneo cotejado n’*O dragão da maldade* (meados do século XX). A marca comum ao quarteto no início da narrativa fílmica é o consórcio com a elite local, seja por ação (caso do matador, que entra na história para assassinar o cangaceiro), seja por omissão (situação do Padre e do Professor, que se mantêm indiferentes aos desmandos do coronel), seja por resignação (característica do Negro Antão, que, embora alinhado aos beatos e cangaceiros, não acredita na efetividade da luta daqueles minorizados). A atuação deles será, nesse primeiro contexto, em prol da manutenção da ordem, caso daqueles mais diretamente mancomunados com coronel, ou pautada na inação – situação intrínseca aos nihilistas.

Contudo, a alienação do quarteto será gradualmente largada. O professor deixa a despolitização conservadora, o padre abandona a subserviência tácita ao coronel, Antônio das Mortes renega o jaguncismo brutal, o Negro Antão abdica da acomodação lancinante. Cada indivíduo, desse ponto, assume um lugar na militância dos minorizados e na trincheira da guerra deles contra os opressores.

Esta seção analisa a transição alienação/militância dessas personagens e a relação desses movimentos políticos e sociais com a chacina praticada contra os beatos e o cangaceiro Coirana. O tétrico teatro da antiga batalha e do mórbido amontoado de corpos deformados dos beatos e cangaceiros (como reencenado n’*O dragão da maldade*) teria, nesse caso, função paradigmática na arregimentação e no alinhamento dos antigos alienados na luta do povo contra a miséria e opressão.

O padre, como sócio da desgraça e beneficiário da tragédia, coloca-se, de imediato, na condição de vassalo alienado do Coronel Horácio e suserano das corruptas e imutáveis estruturas de poder controladoras de tudo naquele Sertão. A pobreza não comove, a realidade

social atroz não demove, a injustiça, a opressão e a expropriação não indignam. Ele apoia as injustas relações de poder e integra as bases insólitas daquela ordem social; é partidário dos desmandos, da concentração da renda e da terra, da tomada e manutenção truculenta do mando político. Por isso tudo é – nesse tempo –, um déspota como os chefes apoiados por ele.

Figura 50 - O alinhamento das forças progressistas n'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

Mas não persiste a condição de vassalo no inominado padre d'*O dragão da maldade*. A personagem fílmica constrói – aparentemente –, a consciência das desigualdades locais e assume a militância da causa dos minorizados. Desse lado da estratificação social sertaneja, interpela agentes, contrabandeia armamento e atua na resistência, em conduta completamente insubmissa e irrefutavelmente revolucionária.

A narrativa d'*O dragão da maldade* não esmiúça a transição alienação/militância do Padre, contudo ela está estritamente ligada à chegada dos insurretos e de Antônio das Mortes ao vilarejo. Quando os cangaceiros e os beatos ocuparam a praça enorme à frente da igreja exígua e branca, o Sacerdote acompanhou ensimesmado o ultimato dos insurretos e a fúria dos poderosos; durante a chegada do pistoleiro, o mesmo padre se coloca desconfiando. O levante das trincheiras inimigas e a certeza da guerra (e das mortes resultantes) provavelmente engrena no religioso o processo de retroação da primeira condição de vassalo das elites e arregimenta o movimento para a militância em defesa dos minorizados.

O professor e Antônio das Mortes farão percursos políticos/ideológicos mais ou menos idênticos no curso da narrativa d'*O dragão da maldade*. O matador atuava como braço armado do coronel; o professor, antes da invasão dos beatos e cangaceiros à vila, era cogitado ao cargo de prefeito municipal como preposto do caudilho. Essa condição alienada, no entanto, gradativamente degradingola e ambos avançavam em conluio pelo tabuleiro de ações da narrativa até a militância contra os ricos e a favor dos pobres; o inimigo – eles perceberam – era o coronel, as forças jagunças dele, o governo omissivo e repressivo.

Antônio das Mortes, de volta ao Sertão magnetizado pela auspiciosa notícia do ressurgimento do Beatismo e do Cangaço, repetiu a antiga sina – matador de cangaceiros era,

matador de cangaceiros continuou sendo. O assassino, mais uma vez, atuou como força repressora a serviço dos poderosos e principiou a (re)extinção do movimento revoltado, caçando e liquidando aqueles que carregassem uma cruz de santo ou que usassem chapéu de bandoleiro. Quem fosse beato estava enquadrado na mira certa e seria fatalmente alvejado; quem fosse cangaceiro seria confrontado, combatido, assassinado e tragicamente degolado como fora, por exemplo, Corisco.

Mas não durou muito nesse destino o matador d'*O dragão da Maldade*. O sicário, em movimento de trezentos e sessenta graus, mudou de lado. De jagunço do coronel Horácio passou a partidário dos revoltosos que sempre perseguiu e matou. O rifle e a violência dele atacou, desse ponto em diante, a injustiça, a opressão e a repressão. Quem foi jagunço (ironicamente sua antiga condição) esteve na mira do seu rifle, quem era coronel ou dele signatário foi fatalmente alvejado.

O Professor é, no início da narrativa do filme, um empedernido niilista. O personagem fílmico carrega tácita frustração relativas às políticas local e nacional e renega – embora conheça a história do país e a opressão corrida no interior dela –, qualquer atuação ideológica. Por isso – talvez –, quando os cangaceiros, os beatos a Santa e o Negro Antão ocupam a praça do vilarejo, o niilista se posiciona na trincheira elitista e – em ato de zombeteiro ceticismo –, ri acintosamente da trupe popular e da reivindicação por comida, água e terra.

Mas essa alienação propositada e a partidarização com a elite não se sustentaram, e o professor retroagiu. Do niilismo partiu para a militância, do elitismo mudou para a frente popular. Terminou discursando contra a exploração e a expropriação do coronel e atacando com armas em punho os jagunços do caudilho, ao lado do povo e contra aquelas nefastas estruturas de poder. A mudança tem fundo ideológico porque fundada na negação da antiga alienação e do antigo elitismo e fundamenta a ação armada do docente a favor dos pobres e contra os ricos.

O realinhamento político/ideológico do matador e do Professor tem relação direta com a subida de ambos à montanha onde estavam homiziados os cangaceiros e os beatos e com a história de resistência e do massacre dos insurretos por eles testemunhada. No logradouro, a dupla acompanha a derradeira agonia de Coirana, o discurso do moribundo em defesa dos oprimidos e contra os opressores, a narrativa de todas as injustiças do Sertão, da grande marcha da pobreza e da miséria.

É dessa ocasião a acusação da Santa contra as mortes e as dores provocadas pelo Pistoleiro em todo o Sertão e a referência de Coirana (ainda vivo) ao ouro amealhado por Antônio das Mortes para perseguir os insurretos. Também desse contexto é o relato do

cangaceiro moribundo o vil metal angariando pelo pistoleiro em troca do sofrimento imposto a todos os sertanejos tenazmente perseguidos.

A visão do acampamento, a acusação e o testemunho do massacre provocam no professor e no pistoleiro um efeito catártico de crise e conscientização. O matador se martiriza pelas muitas mortes comutadas em suas costas, pelo medo e pela repressão impostos por ele naquelas décadas de atuação como vendilhão da morte, sempre em defesa do interesse dos poderosos. Sob o professor pesa a proposital e negligente alienação, a despolitização leniente, corrosiva, e a omissão em tudo conivente com a exploração e os crimes cometidos. A dupla, durante a descida da montanha⁶⁰, na entrada da vila, para, olha para os lados, para cima, pensando, e se encaminha, cada um, para um lugar de catarse/purgação.

Antônio das mortes vai para a igreja, prostrando-se quebrado diante do altar central; A imagem é emblemática porque dele se dizia “sem santo padroeiro” (Rocha, 1964). Agora, arrependido, não apenas tinha um padroeiro, como fixava-se numa igreja, a do Jardim das Piranhas, e purgava pesadamente por seu passado de pistoleiro e matador.

Figura 51 - A purgação de Antônio das Mortes



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

Como afirma Xavier:

Durante a agonia de Coirana, Antônio, culpado, torna-se mais melancólico, envolve-se em pensamentos, pede perdão a Deus no altar da igreja, intercede em favor do povo e se indispõe com os poderosos. Mortificado com os sofrimentos de Coirana, afetado pelos sermões da santa, se converte à causa do oprimido (2013, p.229).

O professor sofre o transe no Bar Alvorada. A condição ética desinibe a revolta, e o homem rebate o corolário do suposto ciclo de desenvolvimento proposto pelos poderosos para a vila de Jardim das Piranhas, baseado no argumento de que “o país não vai salvar o bolso de quem recebe” (Rocha, 1969). O pessimismo com a conjuntura leva à consciência de classe, de atuação política porque “eu por mim já perdi todas [as batalhas] [...] até o inimigo eu já perdi

⁶⁰ Há uma ideia de purgação e arrependimento no movimento do matador de subir e descer a montanha. Como nas peregrinações do catolicismo popular do Sertão do Nordeste, o matador se penitencia pelos pecados cometidos – no seu caso, os milhares e milhares de mortes, subindo na condição jagunço violento e injusto e descendo um fiador da justiça e da igualdade.

de vista⁶¹” (Rocha, 1969). A crise traz a politização e a visão do verdadeiro inimigo. O homem encontra no coronel Horácio o antagonista antes perdido e no autoritarismo próprio daquele contexto sertanejo como o mau a ser combatido. A hora, como ele próprio afirmou no Bar Alvorada, havia chegado, o inimigo estava (re)identificado e ele se postava soldado contra os opressores e a favor dos oprimidos – na mesma trincheira de Antônio das Mortes.

Figura 52 - A descida da montanha como marca da remissão do intelectual e do pistoleiro



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

O movimento de subir e descer a montanha – dentro da perspectiva de transição entre alienação e militância –, tem caráter simbólico de contato daqueles indivíduos com a história da luta e a denúncia da chacina contra os beatos e cangaceiros. A subida, como ato de resignação e sacrifício, destaca a ação do conhecimento/reconhecimento, do aprofundamento da ideação de classe, de luta; a descida indica o movimento de militância naquela conjuntura social; a consolidação de uma nova condição. Os indivíduos subiram na posição de alienados e desceram enviesados para a resistência; eram, no começo da peregrinação, um braço da repressão e se tornaram, no final do percurso, uma força bélica e discursiva a favor da insurreição dos minorizados

Figura 53 - O consórcio entre a luta armada e a militância intelectual n'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

⁶¹ A fala do Professor é dirigida a Antônio das Mortes. O matador, falando de História do Brasil, refere a atuação do país na segunda guerra mundial e pergunta “antes do ano de 1945, o Brasil entrou numa guerra nas Oropas distante. O Brasil ganhou uma, não ganhou? (Rocha, 1965) e o professor, numa resposta influenciada pelo contexto político brasileiro de então, redargui “eu por mim já perdi todas [as batalhas]. Até o inimigo eu já perdi de vista” (Rocha, 1969).

O matador (antes um perseguidor) retomou da Santa o parabelo momentaneamente abandonado após o massacre dos beatos; o professor (outrora niilista) se apropriou do rifle e do punhal deixados por Coirana; o padre (um conservador no pretérito) se encaminhou na caatinga armado como um guerrilheiro. O recorte – todo ele tomado pela referência à tomada de armas pelos pródigos homens –, é símbolo do engajamento definitivo do padre, do pistoleiro e do professor à causa dos pobres do Sertão em paralelo a antiga luta dos sertanejos homiziados no Beatismo e no Cangaço.

O alinhamento do exíguo exército se consolida com o alistamento do Negro Antão. A figura enigmática esteve com Coirana, com a Santa e com os beatos na invasão da praça do vilarejo, foi testemunha da batalha e da derrota fragorosa de Coirana; de igual sorte, testemunhou a chacina dos beatos e desapareceu numa elipse persistente após o massacre da montanha. Contudo, quando parecia completamente submerso pela covardia tenaz, talvez tangido pela fuga conivente, reapareceu disposto, inequivocamente, para a luta contra os opressores do povo.

A diegese d’*O dragão da maldade* no tocante à transição entre alienação e militância comunica uma ideação relativa a reafirmação classista do campo progressista e sua rearticulação em torno da causa nacional, dos minorizados, quando arrefecia a repressão da ditadura militar do Brasil em 1969. A narrativa não nega a alienação, tampouco oblitera a militância. O retrato da covardia, da subserviência e da complacência nacionais aparece grotescamente delineado em referência ao contexto político brasileiro (como terrível cicatriz daquele tempo), mas seguido da arregimentação do campo progressista como um projeto que, se não era de todo concreto, também não era completa utopia.

A “volta por cima” do país (como propagava o título da música de Paulo Vanzolini adicionada à trilha sonora do filme) perpassava o reconhecimento da queda e a retomada da ação. A queda reconhecida é o retrato d’*O dragão da maldade* daqueles homens alienados; a retomada da ação (ou o “levanta sacode a poeira”) perfaz a referência à reorganização da militância social e política – exatamente o curso das personagens em tela d’*O dragão da maldade*.

O filme, portanto, veicula a ideação de uma militância de homens das letras e das armas, dos religiosos e do povo a partir do exemplo estabelecido pelos beatos e cangaceiros nas guerras do Sertão de Canudos. O filme reencena o antigo rinhado conflito extemporâneo e o mito de São Jorge / Oxóssi a ele relacionado e projeta a partir desse recorte uma ideação de resistência política dos minorizados contemporâneos. O Sertão anacrônico de Canudos e sua história de luta e tragédia confluem para a consecução do Brasil popular do filme e estabelece,

na narrativa, um paradigma de militância política para os minorizados sincrônicos ao tempo cotejado no enredo – a década de 1960 do século passado.

6.3 A resistência armada, o intelectual, o povo e os emblemas d’*O dragão da maldade*

*Um dia vai ter nesse sertão uma guerra grande sem a
cegueira de Deus e o Diabo.*

Antônio das Mortes – *Deus o diabo*

Aí arrebenta a guerra do sem fim.

Santa – *O dragão da maldade*

Mais fortes são os poderes do povo.

Corisco – *Deus o diabo*

A guerra é uma constante na narrativa d’*O dragão da maldade*. De entrada, há o embate entre o pistoleiro e Coirana; na sequência, há o conflito do Beatos com os jagunços. Esses combates têm em comum a oposição entre um agente repressor (por isso mais poderoso) e uma coletividade de minorizados. A exposição desses enfrentamentos nessa conjuntura retoma a lenda do São Jorge/Oxóssi Guerreiro e da luta dele contra o dragão da maldade (mote central da narrativa); Coirana e os beatos seriam, nessa perspectiva, figurações do Santo/Orixá guerreiro em contraposição aos jagunços – sempre referentes do terrível e cruel dragão da maldade.

As guerras d’*O Dragão da maldade* são predecessoras do alinhamento das forças progressistas, do recrudescimento das forças repressoras e da chamada “guerra do sem-fim” insistentemente propalada pela Santa – a líder espiritual dos beatos. Essa “guerra do sem-fim” opõe em definitivo o dragão da maldade contra o santo guerreiro e conflagra o último embate entre exploradores e minorizados daquele Sertão.

Nesse ponto entra em cena o jogo enigmático da narrativa d’*O dragão da maldade*. O enredo da guerra, o campo do combate e os inimigos alinhados, embora comuniquem o Sertão e refiram o antigo conflito entre o coronel e os insurretos do misticismo religioso e do banditismo social, reportam, aparentemente, o complexo cenário político brasileiro do pós-1964 e uma ideação relativa ao alinhamento das forças progressistas contra o autoritarismo do regime militar, ainda mais recrudescido a partir da edição do Ato Institucional nº 5 (AI-5), de 1969.

Esta seção analisa a composição da “guerra do sem-fim”, os conflitantes e busca as referências do filme à resistência do povo, das bases da esquerda nacional, dos militantes da

luta armada e dos setores progressistas da Igreja Católica contra o Regime Militar. O estudo é relativo aos agentes implicados na luta pela democracia nacional e o inimigo atroz instalado no poder, as ações políticas indicadas e os movimentos táticos aparentemente referidos a partir da expressão do Sertão popular apropriado n’*O dragão da maldade*, mais detidamente, o mito da luta entre o dragão da maldade contra São Jorge Guerreiro.

A “guerra do sem-fim” – última do embate iniciado com a invasão dos cangaceiros e beatos aos domínios do coronel Horácio –, se desenrola na praça de Jardim das Piranhas, mesmo local da luta entre Antônio das Mortes e Coirana, o primeiro lance de ação na narrativa de *O dragão da maldade*. Um plano fixo enquadra o coronel e Laura postados, como santos, num andor, protegidos pelos homens do bando de Mata-Vaca. O Professor, de posse das armas de Coirana, e Antônio das Mortes estão entrincheirados na igreja, cercados e em menor número frente à tropa dos inimigos.

O conflito é precedido de uma arenga público de ataque e réplica – nos mesmos moldes das disputas dos repentistas sertanejos. O Coronel, abrindo o desafio, grita:

Antônio das Mortes! Tou aqui com Mata-Vaca e uma porção de jagunços de valia, e tudo disposto a lutar até a última gota de sangue para defender o pai protetor deles [...] Antônio das Mortes! Apareça e vamos ajustar nossas contas aqui diante da praça, diante da igreja, e com a testemunha cega dessa gente covarde que fica atrás das janelas e embaixo da cama (Rocha, 1969).

Do outro lado, quem assume a dianteira é o Professor:

Coronel, está chegando a hora. Agora a cidade vai começar a enxergar. Sabe quem está falando? É um homem que nunca derramou sangue de ninguém, mas que agora está disposto a derramar o sangue dele para vingar a metade deste sertão injustiçado. É conforme as palavras da bíblia: olho por olho, dente por dente (Rocha, 1969).

O velho caudilho, fiado no bando de Mata-Vaca, busca, mais uma vez, à força, a manipulação do povo; o Professor, ao seu turno, refere à construção de uma consciência coletiva daquela realidade social e política subjugada, claudicante. O Coronel ameaça o inimigo (prenderia, surraria e mataria, se fosse necessário) para manter seu *status quo*; o Professor desafia o oponente e revela a sórdida mesquinhez e a ganância inescrupulosa do coronel.

Figura 54 - A guerra do sem-fim n'*O dragão da maldade*



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

A luta começa, e Antônio das Mortes assume a dianteira. O matador, também ele, desafia em público seu oponente Mata-Vaca: “Quero que apareça o chamado Maca-Vaca, é covarde, corredor, filho de uma macaca! Na ponta da peixeira que venha seis pra começar” (Rocha, 1969) e duela com eles a golpes de facão. A refrega progride para o tiroteio franco entre os aliados entrincheirados no adro da igreja e o bando inimigo homiziado na praça. O fogo segue intenso até a queda, um por um, dos jagunços mercenários contratados pelo Coronel Horácio.

A atuação do matador e do intelectual contra os jagunços do coronel Horácio é uma referência do filme alusiva ao realinhamento da luta armada de guerrilha e do intelectual contra a repressão do regime militar implementado no Brasil em 1964. O filme emblema “a reconciliação das letras com as armas” (Xavier, 2013) a partir do ideário de pactuação entre a militância defensora de uma oposição legalista ao regime e aquela mais radical partidária da luta armada.

O inimigo de Antônio das Mortes era sempre o mesmo pobre minorizado. Essa irrequieta contradição (do pobre que mata pobre a interesse do rico) explica o constante remorso marcante na atuação do assassino. Matava porque esperava uma guerra maior para libertar os sertanejos do misticismo e do banditismo social, matava para livrar as massas da alienação e do fanatismo, contudo, apenas sabia atirar contra o próprio povo e assinalava com marcada agonia o peso da irrefutável traição.

O Professor d'*O dragão da maldade* reproduz o recalque dos intelectuais com a derrocada da democracia brasileira e da imposição do regime militar em contraposição à revolução projetada naquele contexto. O pós-1964, como um beco sem saída, bloqueava uma

revolução, em teoria, inevitável, e aos ideólogos nacionais restou, no primeiro momento, a prostração resignada, como prostrada e resignada estava a personagem fílmica.

Aquela união improvável recolocava armas e ideias como aspiração, como meta, no contexto político marcado pela repressão silenciadora. O homem das armas se juntava ao agente das ideias e eles enfrentavam, cada um com método e meio próprios, o inimigo em comum. O filme propaga uma ação conjunta. O inimigo instalado ilegalmente no poder demandava a ação das múltiplas frentes, e a diegese fílmica (fugindo a um caminho de via única) propaga a junção das duas linhas de luta – a armada e a intelectual.

O referente histórico do filme são a atuação dos intelectuais brasileiros na oposição ao regime (nos espaços possíveis e ainda não censurados ou alienados da imprensa, do Congresso Nacional, da articulação social por meio dos sindicatos, associações e dos setores progressistas da Igreja Católica) e alinhamento dos guerrilheiros na resistência armada ao regime (sobretudo entre 1968 e 1972), articulada por grupos como a Ação Libertadora Nacional (ALN), o Comando de Libertação Nacional (Colina), o Movimento Revolucionário 8 de Outubro (MR-8), o Partido Comunista do Brasil (PCdoB), a Vanguarda Popular Revolucionária (VPR) e a Vanguarda Armada Revolucionária Palmares (VAR-Palmares)

Jorge/Oxóssi, emulado na figura do Negro Antão, é o terceiro homem do exíguo exército na guerra do sem-fim contra o coronel Horácio e os jagunços contratados por ele. A entrada dele na referida batalha é posterior ao início do combate (entre o intelectual, o pistoleiro e os jagunços) e seu alvo (ao contrário também do que ocorre com os companheiros de armas) é exclusivamente o Coronel Horácio, que até aquele momento não fora alvejado pelo ataque dos inimigos.

Jorge/Oxóssi aparece na praça do vilarejo montado em um enorme cavalo branco e traz consigo uma grande lança pontiaguda. O trote alado imiscui cavalo, homem e armamento como um corpo único tracejando violentamente o espaço do enorme quadrante. Aquela era a primeira vez, desde a invasão do vilarejo, que a personagem aparecia armada; pela primeira vez, também, tinha a posse do cavalo potente, forte, hábil e dele não mais se separaria. A referência à iconografia popular de São Jorge é explícita. Jorge/Oxóssi repete a equipagem e montaria do afamado Santo e emula a figura mítica. Era, de fato, o Santo da Capadócia e o Orixá africano o duplo personificado a partir daquele guerreiro negro, postado de cavalo branco e lança, colocando-se para a luta no alto Sertão do Brasil.

A personificação do Santo/Orixá na narrativa, embora fosse um dado já colocado no introito do filme, conforme vem dito, é um dado que apenas se consolida no momento da “guerra do sem-fim”. Entre a invasão dos insurretos à praça e aquele momento decisivo da

batalha final, Negro Antão segue vacilante e reticente, como quando debatia com Coirana acerca dos destinos da luta dos minorizados e defendia que “quem é desgraçado chora, chora, chora [...] o destino da miséria é o inferno, é o inferno [...] eu quero é pegar meu navio de vela branca e vortar pra África, pra Áfriaca do meu avô” (Rocha, 1969).

Antão estava na luta, mas não era da luta e sua retórica é de garantia da ordem, da manutenção dos grandes latifúndios. O Sertão e o Brasil não eram viáveis socialmente, e mesmo aquele movimento do misticismo religioso e do banditismo social, em tudo histórico, não concretizaria a transformação daquela conjuntura. A saída pela reversão da diáspora propositada pelo beato é um atestado da falência nacional; o conformismo transmuta-se em covardia, em consciente inação.

Figura 55 - A alienação do Negro Antão como emblema da acomodação do povo



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

Ponto emblemático da alienação do místico (e, talvez, o episódio deflagrador da adesão dele à militância dos minorizados) é o espancamento desferido pelo Professor contra ele após o massacre dos beatos e a morte de Coirana. O intelectual alerta para a tragédia brasileira, afirmando que “[...] eu vou embora, negro, eu vou voltar para a cidade! vou encontrar a mesma desgraça, negro! Eu vou ficar girando, girando, apanhando, sofrendo, sofrendo, apanhando e sofrendo” (Rocha, 1969) e bate sofregamente no alienado.

O aparecimento dele com a equipagem e a montaria de São Jorge/Oxóssi anuncia a desfiliação ao antigo estado de alienação e a adesão à militância dos minorizados. Talvez pensasse que o Brasil fosse possível, e a posse da terra, do dinheiro e do poder não era apanágio dos poderosos – conforme declarou antigamente à Coirana. Agora – e para sempre daquele ponto em diante –, Antão estava na luta e era, inequivocamente, da luta.

Esse homem (primeiro claudicante, depois militante) é uma referência sintética ao povo do Sertão e do Brasil, combalido pela desigualdade, viesado pela alienação, mas vocacionado para a resistência e a luta. O personagem d’*O dragão da maldade* reconta o movimento daqueles sobreviventes de Canudos, que, saídos da guerra, remontaram a cidade e conservaram, em memória, os fatos e o legado do Beatismo conselheirista, e daqueles remanescentes do cangaceirismo, que preservaram a questão política e social envolvida na

resistência armada chefiada por Corisco e Lampião. Jorge/Oxóssi e o povo extemporâneo transmutam-se na massa contemporânea resistente e disposta para a luta contra a opressão.

A figura – dessa posição – é o epicentro da ação fílmica no término da “guerra do sem-fim”. O homem adentra a praça equiparado a Jorge/Oxóssi (conforme delineado anteriormente), com arma em punho em direção ao Coronel Horácio – naquele momento ainda vivo; a montagem repete o galope e alonga a exposição do enorme guerreiro. A mira é certa e a arma de São Jorge atinge, inapelável, o coração do caudilho, encerrando para sempre a carreira nefasta do autoritário detentor das terras do Sertão.

O quadro do ataque fatal é uma reconstituição em movimento da iconografia imagética da batalha do São Jorge Guerreiro contra o dragão da maldade apropriada no início da narrativa fílmica. Antão faz às vezes do cavaleiro nobre em batalha contra a força do mau; Horácio era o Dragão da maldade. O fim trágico do caudilho repetia o modo e a arma da execução do ser mitológico monstruosamente pintado na famosa gravura.

Figura 56 - O alinhamento do Negro Antão contra o dragão da maldade como ideação do engajamento político do povo



Fonte: *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969

Uma nova análise do quadro permite antever as relações simbólicas entre o dragão e Horácio. Não há dúvida quanto à simbiose entre o Coronel e o monstro mitológico. Aos dois pertence a maldade perene, de ambos sobressai a repressão cruenta para perseguir e matar, do duplo destaca-se a truculência perniciososa.

Contudo, a narrativa fílmica extenua ainda mais o simbolismo por trás do dragão apropriado e personificado na figura do coronel. O filme, subterfugamente, tinge de verde-oliva (como figura o fardamento dos militares brasileiros) o dragão mostrado em combate com São Jorge na imagem veiculada no início da narrativa. O estratagema pictórico relaciona a temida fera e a personificação dele aos militares ilegalmente instalados no poder central do Brasil desde 1964; o dragão da maldade não apenas era a besta mitológica; também deixou de ser exclusivamente uma referência ao velho coronel cego e decrépito; era, de fato, analogia ao governo militar do Brasil, à censura, ao exílio, à prisão e à execução dos opositores; o filme,

com isso, refere-se ao dragão da maldade brasileiro; dragão fardado, de patente militar, entranhado no centro do poder nacional.

Se Antão era personificação de Jorge/Oxóssi e alusão ao povo e o Coronel Horácio personificava o dragão da maldade e indicava os militares instalados no poder, a guerra do sem-fim é ideiação da luta dos progressistas contra a ditadura militar. O dragão fardado estava no poder; laborioso e potente era o fogo provindo das entranhas malignas, a maldade dele era latente. A ideiação imagética é simbólica – o povo deveria avançar determinado –, como fez Jorge / Oxóssi; deveria, também, mirar o autoritário e acertar o golpe fatal.

Perspectiva inexorável d'*O dragão da maldade* – se o intelectual debatia a questão nacional, se a guerrilha alinhava com desvelo a resistência armada), somente o povo consciente e militante derrubaria a estrutura repressiva instalada no país. Não é a constatação de um fato, porque a articulação progressista estava talvez perto do ponto zero em 1969, mas uma ideiação de rearticulação da resistência com base no tripé ideia-arma-povo, indicada no Professor, no Pistoleiro e no Negro Antão. O filme grada a militância, alerta para necessidade do arregimento popular naquela luta atroz contra a tirania do Estado e repete, com a atuação incisiva do Negro Antão no enfrentamento ao Coronel Horácio, naqueles corroídos idos de 1969, o discurso final de Corisco em *Deus e o diabo* - “mais fortes são os poderes do povo” (Rocha, 1964).

O enredo d'*O dragão da maldade*, a composição das personagens e a ação delas no curso da ação comprovam a relação estabelecida entre o professor, o matador e Jorge/Oxóssi com a militância progressista nacional contra o regime militar; o professor é referência possível aos intelectuais, o matador indica a resistência armada, e Jorge/Oxóssi sintetiza o povo revoltado com a repressão. O coronel Horácio, como personificação do Dragão da maldade, refere ao regime militar. A luta dos campos antagônicos e a vitória dos minorizados na chamada “guerra do sem-fim” idealizam, no filme, a articulação do campo progressista (por meio do intelectual, do guerrilheiro e do povo) na luta contra os militares e o restabelecimento do estado democrático de direito no Brasil.

O filme de 1969, com isso, retoma o discurso de Brasil popular para a constituição de um discurso de resistência e luta política naquele contexto de arrefecimento do autoritarismo no país. A narrativa vai da história para mito, do extemporâneo para o contemporâneo, do cangaceiro ao beato, do intelectual ao povo e evidencia a resistência (a resistência possível) na constituição de um país, de novo, democrático e, mais uma vez, propenso às reformas e à integração social e política do povo pobre e minorizado.

Considerações finais

Esta tese de doutorado investigou a continuidade e a descontinuidade entre o popular e o populismo no discurso de Brasil propositado por Glauber Rocha entre 1964 e 1969 nos filmes *Deus e o diabo*, *Maranhão 66*, *Terra em transe* e *O dragão da maldade*. A pesquisa analisou, de primeiro, a produção cinematográfica do contexto pré-1964, quando Rocha esteve correligionário do discurso de Brasil popular, a partir da expressão do Sertão de Canudos e dos mazeados homiziados no Beatismo e no Cangaço e das guerras históricas do Estado contra esses movimentos insurretos. No ponto intermediário, a pesquisa se deteve nos filmes roteirizados e produzidos no contexto pós-1964, ponto de tangenciamento do autor baiano para a exposição do populismo na política brasileira e da manipulação do povo, sempre enganado e nunca atendido. Por último, o estudo observou o retorno à temática do Sertão popular, de beatos e cangaceiros, de embate entre os pobres insurretos e os ricos gananciosos e truculentos, no contexto do arrefecimento da ditadura militar, na busca, por conta de disso, de um discurso de resistência contra a repressão e pela redemocratização do país.

A abrangência e profundidade da pesquisa comprovaram a concretude e efetividade de um discurso de nacionalidade propositado por Glauber Rocha em sua filmografia da década de 1960. Embora nenhum filme entre os analisados carregue o claro intento de uma representação total do país, todos eles, cada um a seu tempo, apontam para uma questão nevrálgica da nacionalidade. *Deus e o diabo* elege o Sertão de Canudos como epicentro histórico da injustiça e revolta como base para a revolução política nacional (de cunho popular); *Maranhão 66* e *Terra em transe* denunciam o populismo na política brasileira e o uso maquiavélico do povo (e de sua perspectiva) para a consolidação de projetos de poder; *O dragão da maldade*, ao seu turno, veicula, a partir da história do Beatismo e do Cangaço e do mito de São Jorge, um paradigma de resistência (de base popular) contra a repressão militar consolidada no Brasil governado pelo regime.

A primeira linha de análise da tese – diante da verificação de um discurso de nacionalidade no conjunto dos filmes elencados –, foi a reconstituição do arcabouço do popular e do populismo no pensamento de Glauber Rocha. O discurso popular provém – como comprovou a pesquisa –, do alinhamento do autor ao ideário nacionalista consolidado no país na metade do século XX, conforme se evidencia nos escritos de Glauber Rocha relativo à sua incursão pelo Sertão de Canudos em 1960. O discurso contra o populismo (antes de aparecer nos filmes analisados) se consolidou no pensamento glauberiano – de acordo com as constatações da tese –, no momento imediatamente ulterior ao golpe civil-militar de 1964 e

esteve alinhado ao processo revisionista promovido pela inteligência nacional com foco nos fatos e fatores movedores da derrocada do projeto de revolução premeditado no período e da queda da democracia brasileira.

A pesquisa coligiu e analisou, a respeito do arcabouço do pensamento popular e o discurso contra o populismo em Glauber Rocha, três documentos de grande importância para o estudo – a reportagem “Na rota do cangaço”, o texto “Memórias de deus e do diabo” e um conjunto de cartas de/para o autor, escritas no contexto do golpe militar.

O conjunto probatório confirmou, no caso do discurso de Brasil popular, a confluência da memória coletiva dos sertanejos de Canudos na composição da ideia de um Brasil revolucionário e atestou, no caso do discurso de Brasil populista, o forte impacto em Glauber Rocha causado pelo golpe na consolidação do ideário de Brasil alienado. A análise dos textos decorridos da incursão de 1960 demonstrou a filiação tácita do autor baiano à causa e à luta dos sertanejos homiziados nos movimentos populares da região; de outra sorte, a produção missivista revelou a revolta de Rocha com o golpe e a disposição para a denúncia dos protagonistas populistas e autoritários no desenredo da política brasileira.

A análise de *Deus e o diabo* comprovou a relação do filme com o ideário de Brasil popular a partir da recapitulação da história de Canudos, do Cangaço e do Beatismo. *Deus e o diabo* verte para a tela a perspectiva alinhada nas “Memórias de deus e do diabo” e “Na rota do cangaço” – a versão dos vencidos, a miséria e a desigualdade, o Beatismo e o Cangaço como arrimos da revolta e da resistência dos pobres. O filme – em tudo territorializado –, retoma a história do Sertão da Bahia, nos limites com os estados de Alagoas e Sergipe, e restitui a saga de Conselheiro na Região (da peregrinação errante à fundação de Belo Montes até a guerra fratricida de 1897) e de Corisco (dos combates na caatinga à morte covarde sob o fogo da volante em 1940). A narrativa recorta o Sertão histórico de Canudos, a fome e a exploração na região e a violência aplicada pelo Estado brasileiro para debelá-los. O pareamento da narrativa fílmica com a história do misticismo religioso e do banditismo social indicou (inequivocamente) a referência histórica dos beatos e cangaceiros mais destacados do Sertão de Canudos, a indicação por emblema do povo e a reconstituição das guerras promovidas pelo Estado brasileiro para caçar e chacinar os insurretos da região.

Deus e o diabo é, dessa forma, a um só tempo, uma denúncia da fome e dos crimes do Estado e exemplo de luta popular. A denúncia da fome e do crime incide na condição subdesenvolvida do país e a atuação sempre nefasta das autoridades para manutenção dos interesses das elites e o controle do povo. O exemplo de luta colige o viés político dos

movimentos populares sertanejos e projeta-os como paradigma na revolução política ideada para o Estado brasileiro pelo campo progressista na metade do século XX.

Esses dados conformam *Deus e o diabo* como uma narrativa de Brasil popular, seja pela veiculação da geografia, do povo e da história sertaneja elididos da perspectiva oficial da nação, seja pela consolidação daqueles dados do Sertão de Canudos na constituição do discurso de nacionalidade. A tese comprova a região narrada no filme como epicentro da denúncia da fome brasileira, da revolta do povo, da luta dos minorizados. Canudos – pelas comprovações sobejamente colocadas nesta pesquisa – é síntese do Brasil excluído, Brasil dos minorizados, Brasil da fome, Brasil da revolta e, por isso tudo, Brasil popular – em consonância com a visão de país e o projeto de revolução consolidado no ideário nacional popular.

Contudo, a passagem do dia 31 de março para o 1º de abril de 1964 virou o país de ponta a cabeça. O golpe militar de 1964, como se sabe, encerrou o ciclo democrático malmente sustentado no país desde 1945, encerrou a articulação partidária e, sobretudo, degingolou o discussão aberta e plural do país e as reformas urgentes na máquina estatal.

A queda retumbante da democracia brasileira e o facilitado curso do golpe de estado civil-militar surpreenderam a nação e principiaram no campo progressista a reflexão focada nas causas do triste fim da revolução nacional então debatida. A tese apontada como razão primaz naquela involução política foi o populismo formulado e executado pelos governantes do período. A ação carismática e demagógica dos líderes populistas, sobretudo Vargas, Kubitschek e Goulart, manipulou as massas e venceu as eleições, mas não concretizou os pactos acertados com o povo; o trabalhismo, o desenvolvimentismo e o reformismo nunca foram de fato consolidados, e as massas permaneceram subjugadas pelo desemprego, por salários defasados, pela hiperinflação e pela concentração das terras, da renda e dos bens de produção; falharam os progressistas, venceram os reacionários.

O novo contexto na política nacional provocou – conforme ficou depreendido no curso desta pesquisa –, a primeira grande descontinuidade na filmografia e no discurso de nacionalidade de Glauber Rocha. Sai de cena o discurso de país popular e entra em quadro a denúncia da demagogia corrosiva da política brasileira e do populismo dos grandes líderes nacionais.

O engano do populismo no discurso de Brasil de Glauber Rocha foi analisado a partir do curta-metragem *Maranhão 66* e do longa-metragem *Terra em transe*, roteirizados e realizados, respectivamente, em 1966 e 1967. *Maranhão 66* projeta o político gongórico e o estratagema populista na capitulação do apoio do povo por meio do pacto falacioso contraposto à imagem da pobreza e da miséria dos populares mazelados na periferia citadina. *Terra em*

transe refere fatos e reconstitui a lógica da irrupção autoritária e do afronte ao Estado Democrático de Direito; motivo, razão e circunstância são denunciados, e protagonistas (por ação ou inação) são citados e implicados no enigma, de referências enviesadas, de alusões oblíquas na rotunda narrativa fílmica.

A análise comprovou a exposição documental propositada em *Maranhão 66* do político populista e do controle dele sobre a massa alienada. O pareamento do discurso de Sarney à sua trajetória política e à história da eleição para o governo daquele estado nordestino em 1965 deixou patente na pesquisa o estratagema sórdido da demagogia e do populismo. A análise da menção às massas alienadas e do povo miserável na periferia de São Luís atestou a denúncia glauberiana do domínio nocivo do político contra o populacho, do controle das consciências, do vilipêndio da capacidade de decisão política.

De *Terra em transe* o estudo propositado nesta tese revelou o enigma relativa aos fatos e protagonistas deflagradores do golpe militar de 1964. A pesquisa – também no caso do filme de 1967 –, pareou o enredo fílmico e a história brasileira daquele período e apontou a denúncia de Glauber Rocha contra a aliança da esquerda brasileira com políticos carreiristas (como Getúlio Vargas, Juscelino Kubitschek e João Goulart), contra o populismo desses líderes e contra o desenredo trágico da democracia brasileira em 31 de março de 1964.

A pesquisa demonstrou – a partir do estudo de *Maranhão 66* e *Terra em transe* –, a adesão de Glauber à crítica constante, no pós-1964, ao consórcio do campo progressista brasileiro (PCB, sindicatos, entidades classistas, intelectuais e artistas) com os governos liderados por PTB e PSD na consolidação de uma chamada “frente ampla”. O juízo corrente estabeleceu a desarticulação da esquerda na efetivação de um projeto político efetivamente popular e a adesão acrítica do setor na consolidação dos governos PTB-PSD, do povo no programa de governo e na propaganda, mas elitista na prática; Vargas ficou conhecido jocosamente como “pai dos pobres e mãe dos ricos”, Kubitschek industrializou o país, aumentando pesadamente o endividamento público e a inflação, Goulart abdicou de defender a nação do autoritarismo. Os atravessadores do povo – segundo as críticas correntes –, talvez por incompetência ou por oportunismo, mercaram o apoio eleitoral das massas, mas não consolidaram as reformas pactuadas em ciclo interminável de perspectiva e frustração.

Glauber Rocha – com esse movimento –, implica a incapacidade dos governos PTB-PSD de realizar os pactos firmados com os setores mais pobres da população brasileira nos decênios de 1950 e 1960, conforme a conclusão histórica do fracasso nos governos progressistas. Vargas, Kubitschek e Goulart, não obstante as leis trabalhistas e a industrialização, não promoveram as reformas inadiáveis e prometidas ao povo e não

viabilizaram a integração política, social e econômica dos mais pobres; esses mesmos governantes – à exceção de Vargas, suicidado em 1954 –, se omitiram diante do golpe militar ou partindo para o autoexílio, caso de Goulart, ou consorciando-se aos golpistas, caso de Kubitschek e do desavergonhado voto dado por ele a Castello Branco na eleição indireta para presidente realizada em 11 de abril de 1964 – pensando talvez ambos na eleição de 1965.

Dois anos após o lançamento de *Maranhão 66*, um ano depois do aparecimento de *Terra em transe* e passados quatro anos da imposição da ditadura militar, o regime editou, em 13 de dezembro de 1968, o Ato Institucional nº 5 (AI-5). O documento, imposto no tempo ajustado pelos militares para a realização de eleições diretas para a presidência da República, permitiu a decretação unilateral de recesso do Congresso Nacional, a intervenção em estados e municípios, o confisco de bens e a cassação de direitos políticos com a justificativa de se manter preservada “a ordem, a segurança, a tranquilidade, o desenvolvimento econômico e cultural e a harmonia política e social do País comprometidos por processos subversivos e de guerra revolucionária”⁶².

O movimento dos militares (de recrudescimento da ditadura e perpetuação no poder) produziu novo movimento no discurso nacional de Glauber Rocha a partir de 1969. O autor descontinuou a denúncia do Brasil populista alinhada no período imediatamente posterior ao golpe de 1964 e continuou a perspectiva popular alinhada no pré-1964. O discurso de Brasil populista preconizado entre 1966 e 1967 elidia qualquer perspectiva de resistência porque debatia e comunicava o campo progressista afundado na demagogia marcante daquele contexto político. A alocação de Brasil popular – continuado quando aumentava a repressão do regime –, incide na ideia de rearticulação da resistência (mesmo aquelas combalidas) na luta pela democracia e contra a ditadura.

A marca do continuísmo do discurso de Brasil popular em Glauber Rocha foi o filme *O dragão da maldade*, roteirizado e gravado pelo diretor em 1969. A matéria desse filme são ainda o Sertão de Canudos e a memória do Beatismo e do Cangaceiro, do mito de São Jorge Guerreiro, mas, o beato e o cangaceiro, o coronel e o jagunço cortam a paisagem sertaneja retorcida e ressecada marcados discursivamente por um passadismo latente e confrontados por novos agentes sociais, novas condições e novíssimos destinos.

A pesquisa comprovou a narrativa bifurcada entre o contemporâneo e o extemporâneo, o novo e o velho, o ontem e o hoje em relação claramente paradigmática, de afluência e confluência. O Sertão extemporâneo (aquele dos beatos e cangaceiros) conflui para o

⁶² AI-5. Disponível [AIT-05-68 \(planalto.gov.br\)](http://ait-05-68.planalto.gov.br). Acesso em 17 de junho de 2023.

contemporâneo e consolida o exemplo de luta dos insurretos de Canudos contra a fome e perseguição da elite e do Exército. O Brasil contemporâneo (aquele da militância intelectual, da resistência armada contra o regime, do clero progressista, do povo) refluí para o Sertão extemporâneo e estabelece um arquétipo de militância e resistência contra a repressão da ditadura militar.

A apropriação do mito de São Jorge – nesse particular –, tem função central na narrativa de *Terra em transe*. A tese mostra a personificação do santo da Capadócia como representação do povo pobre minorizado; a veiculação do dragão da maldade – como também demonstra a pesquisa –, indica o regime militar implementado naquele contexto. A luta de Jorge/Oxóssi contra o coronel Horácio (respectivamente referências à São Jorge e ao dragão da maldade no filme) e a vitória do minorizado contra o caudilho são ideações do envolvimento do povo na resistência contra a repressão e da superação da ditadura nefasta.

A análise atestou a (re)apropriação, em Glauber Rocha, da memória do Sertão de Canudos como base para a constituição da ideia de uma militância popular no repressivo contexto de 1969. A narrativa dos beatos e cangaceiros, imutável porque histórica, e a simbólica batalha de São Jorge/Oxóssi contra o dragão da maldade figuram subliminarmente como exemplos de ação para os velhos e novos agentes do setor progressista, do campo e da cidade, dos membros de partido, do militante da luta armada, do artista, do intelectual.

Era a resistência viável naquele tempo de repressão. A antiga luta dos sertanejos entrincheirados em Canudos, o velho conflito dos lutadores da terra do sol nas fileiras cangaceiras contra os latifundiários, o mito do Santo Guerreiro tantas e tantas vezes repetido na iconografia popular e fixado com desvelo nas paredes dos casebres do povo, servia agora no regimento de uma guerra maior e mais violenta – a guerra pela liberdade do país. O dragão da maldade estava posto, vestia farda, carregava no peito estrelas por bravateiras bravuras e exibia a arma potente da repressão; a resistência alinhada (a resistência precisava se alinhar) carregava simbolicamente a cruz do beato e o fuzil do cangaceiro e remetia à coragem daqueles insurretos nunca vencidos na maior guerra civil da história brasileira; aquele Sertão era, mais uma vez, exemplo para a nação; exemplo de luta e resistência, resistência de Canudos, de beatos e cangaceiros, resistência popular, no discurso, mais uma vez, de Brasil popular.

A pesquisa se consorcia à já consolidada crítica glauberiana e colabora para a teorização do elogio ao popular e a denúncia do populismo na filmografia do autor. O aprofundamento analítico relativo ao popular em filmes como *Deus e o diabo* e *O dragão da maldade* não apenas permitiu uma aplicação mais delineada desse conceito nos filmes em tela, como também relacionou a projeção do povo, da memória dos movimentos populares, da

narrativa da repressão estatal ao ideário de revolução no período pré-1964 e de resistência quando se consolidou a ditadura militar em 1969. A análise mais enfática relativa à “política de massas” em narrativas como *Maranhão 66* e *Terra em transe* possibilitou a correlação entre a demagogia política, arguida por Glauber Rocha, e a indicação do populismo, empreendida pela inteligência nacional no pós-1964, delineando, de forma mais detida, as referências enigmáticas de ambas as narrativas aos meandros do golpe militar.

O estudo da relação do Brasil popular de Glauber Rocha, cotejada em *Deus e o diabo* e n’*O dragão da maldade*, com a narrativa do Sertão de Canudos certamente contribui para a compreensão da percepção do autor a respeito da região governada por Conselheiro, Lampião e Corisco e a confluência da história dessa espacialidade na construção imagética do país. A análise da denúncia do populismo propositada pelo autor baiano em *Maranhão 66* e *Terra em transe* recorta a discussão política delineada por decorrência do golpe militar e depreende nas narrativas os fatos e agentes implicados no desenredo da política brasileira na metade da década de 1960.

O estudo, em decorrência da limitação imposta pelo recorte proposto, não constituiu um balizamento crítico da abordagem do popular e do populismo no discurso de nacionalidade de Glauber Rocha. Não se discutiu, por exemplo, a apropriação tardia do ideário nacional popular (quando inclusive a abordagem do Sertão na literatura e do cinema apontava para díspares nuances temáticas); de igual sorte, não se colocou a discussão da viabilidade da acusação populista propositada contra amplos setores do progressismo brasileiro pelo diretor baiano com base em teorias hoje em suspeição por uma gama expressiva do estudo histórico daquele período.

Estudos futuros podem ampliar o leque de percepções relativas à abordagem de Brasil popular de Glauber Rocha a partir de novas discussões com ênfase no Beatismo e no cangaçurismo (sobretudo aquelas advindas da memória coletiva dos sertanejos) e analisar a paridade entre a referência fílmica dos insurretos e a lógica social e política do misticismo religioso e banditismo social do Sertão histórico. Podem, também, expandir a compreensão da denúncia contra a política de massas elaborada por Glauber Rocha com base nas recentes ressignificações dos estudos do populismo no Brasil entre 1945 e 1964.

Esta tese, dentro do recorte estabelecido, dimensionou o popular e a denúncia do populismo na filmografia de Glauber Rocha produzida entre 1964 e 1969 e o contingenciamento de ambas as percepções na construção do discurso de nacionalidade do autor baiano. A respeito dessa abordagem de Brasil, a pesquisa aprofundou a análise a alocação glauberiana do Beatismo e do Cangaço praticados no Sertão de Canudos. Essa relação entre o

Brasil popular postado nos filmes e a história de Canudos foi muito comentada, mas pouco efetivamente estudada (como, aliás, pouco analisadas foram até hoje a perspectiva social e política dos movimentos populares sertanejos). O estudo – nessa lacuna analítica –, seguiu a referência das narrativas fílmicas à versão dos vencidos relativa aos líderes do misticismo religioso e banditismo social, à militância do povo na insurreição homiziada nos movimentos populares e às guerras fratricidas contra os beatos e cangaceiros.

A respeito da denúncia do populismo, a tese continuou o estudo concerte à relação entre a demagogia e a derrocada tanto do projeto de revolução política aventado naquele contexto quanto da democracia nacional em 1964. Essa relação está referida no arcabouço crítico de Glauber Rocha, mas não aprofunda o pareamento, *pari passu*, proposto pelo autor baiano nos filmes roteirizados e produzidos em 1966 e 1967. A tese – no rastro desse hiato da crítica glauberiana – comparou os filmes à história brasileira do período e delineou os políticos acusados de populismo, as alianças lesivas à causa do povo, o golpismo/terrorismo da direita e a corrosão da democracia brasileira fulminada tragicamente em 31 de março de 1964.

A comprovação dessa tangência contínua e descontínua entre o popular e a denúncia do populismo consolidou a visualização do discurso do Brasil em movimento de Glauber Rocha, propositado nos filmes produzidos entre 1964 e 1969, que constituem o centro nevrálgico da pesquisa propositada nesta tese. O Brasil glauberiano até 1964 tem fome e crime, mas o povo está tomado de uma verve de revolta e carrega latente indignação com a contemporaneidade e perspectiva de futuro. A massa – nesse contexto de revolta e esperança –, carrega como mitos o beato e o cangaceiro (os líderes possíveis naquele contexto) e, embora marcada por aberta dubiedade entre a militância, o fanatismo e violência bárbara, marcha para a luta contra a miséria e a opressão. O Brasil glauberiano do pós-1964 – enigmatizado na história do Maranhão (em perspectiva realista) e nos desenredos do fictício Estado de Eldorado –, aparece absortamente transversalizado pela alienação. O povo tem como mito o político populista e segue tragicamente manipulado pela retórica gongórica e demagógica do nefasto líder maquiavélico. Não há luta nesse Brasil, tampouco perspectiva; apenas a marcha cega da população pobre entre a realidade miserável, o trabalho insalubre e o voto de cabresto no político vocacionado para o poder, no salvador da pátria. O Brasil glauberiano de 1969 – desenhando a partir da resistência do Sertão de Canudos –, transita entre a frustração coletiva e a luta contra a opressão. O povo claudica, o intelectual despolitiza, a militância armada persegue os minorizados e o padre serve aos poderosos. Contudo, o exemplo do Beatismo e do Cangaco e o paradigma da luta dos minorizados extemporâneos conflui para a resistência naquela contemporaneidade, e todos (o intelectual, a militância armada, o padre e o povo – personificado

em São Jorge Guerreiro) tangenciam para o enfrentamento contra a repressão dos militares – personificados no dragão da maldade. Esse Brasil é ainda o mesmo trágico país marcado pela fome e pelo crime e não carrega mais a perspectiva da revolução, a ditadura controla tudo em todo lugar, mas há um ideário de resistência contingenciado na força do embate, da arma e do populacho.

Referência

ALBUQUERQUE JÚNIOR, D. M. de. **Palavras que calcinam, palavras que dominam**: a invenção da seca do Nordeste. In: Revista Brasileira de História. São Paulo, ANPUH/Marco Zero, vol. 15, n. 28, p. 111-120, 1995.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **A invenção do nordeste e outras artes**. São Paulo: Cortez, 2009.

ALBUQUERQUE, Durval Muniz de. **Preconceito contra a origem geográfica e de lugar**: as fronteiras da discórdia. São Paulo: Cortez, 2012.

ANDRÊS, Luiz Phelipe de Carvalho Castro. **A fundação de São Luis do Maranhão e o projeto urbanístico do Engenheiro Militar Francisco Frias de Mesquita**. Revista da Cultura, ano XIII, nº 23, p. 41-50.

ARAÚJO, Antônio Amaury Corrêa de. **Gente de Lampião**: Dadá e Corisco. São Paulo: Traço Editora e Distribuidora Ltda, 1982.

ASSARÉ, Patativa do. **Cante lá que eu canto cá – Filosofia de um trovador nordestino**. 5ª ed. Fortaleza: Editora Vozes, 1984.

ASSUNÇÃO, Matthias Röhrig. **Exportação, mercado interno e crises de subsistência numa província brasileira**: o caso do Maranhão, 1800 – 1860. In: Estudos Sociedade e Agricultura, 14, abril 2000: 32-71.

AVELLAR, José Carlos. **Deus e o diabo na terra do sol**: a linha reta, o melaço de cana e o retrato do artista quando jovem. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

AZEVEDO, Thales. **O catolicismo no Brasil**: um campo para a pesquisa social. Salvador: Edufba, 2002.

BAIMA, Fernando Gustavo Meireles. **Usos do território maranhense**: expansão e regionalização do sistema prisional estadual (1830-2020) – São Luís, 2021. Dissertação

(Mestrado) – Curso de Geografia, Natureza e Dinâmica do Espaço, Universidade Estadual do Maranhão, 2021.

BANDEIRA, Manuel (1993). **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

BENÍCIO, Manuel. **O rei dos jagunços**. Brasília: Senador Federal, Conselho Editorial, 2013.

BENTES, Ivana (org). **Glauber Rocha: cartas ao mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BENTES, Ivana. **Sertões e favelas no cinema brasileiro contemporâneo**: estética e cosmética da fome. Revista ALCEU - v.8 - n.15 - p. 242 a 255 - jul./dez. 2007.

BITTENCOURT, Drielle Souza. **A trajetória política de José Sarney (1950-1970)**. São Luís: FAPEMA, 2019.

BOAVENTURA, Eurico Alves. **Fidalgos e vaqueiros**. Salvador: Centro Editorial Didático, 1989.

BOCLIN, Roberto Guimarães; Dourado, José Ribamar. **A indústria do Maranhão: um novo ciclo**. Brasília: IEL, 2008.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Gildo Marçal. **A ilegalidade mata**: o partido comunista e o sistema partidário (1945/64). In: Revista brasileira de ciências sociais. São Paulo: vol. 12, n. 33, 1997.

BRASIL. **Discurso de posse do Presidente Castello Branco**. Disponível em 15 de abril de 1964 - Perante o Congresso Nacional, ao tomar posse no cargo de Presidente da República — Biblioteca (presidencia.gov.br). Acesso em 25 de julho de 2023.

CALASANS, José. **Cartografia de Canudos**. Salvador, Secretaria de Cultura e Turismo do Estado da Bahia/Conselho Estadual de Cultura, 1997.

CANDIDO, Antônio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989.

CARONE, Edgard. **O P.C.B.** (1943-1964). Volume II. São Paulo, Difel, 1982.

CASSIN, Marcos. **Partido Comunista do Brasil (PC do B):** fundação e trajetória. Piracicaba, SP: Mimeo, 1996.

CASTRO, Josué de. **Geografia da fome.** Rio de Janeiro: Edições Antares, 1984.

CHAUÍ, Marilena. **O Nacional e o popular na cultura brasileira** - seminários. São Paulo: editora brasiliense, 1983.

COSTA, Wagner Cabral da. **A raposa e o canguru: crises políticas e estratégia periférica no Maranhão** (1945-1970). In. COSTA, Wagner (org.) *História do Maranhão: novos estudos.* São Luís: Edufma, 2004.

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

CUNHA, Euclides da. **Canudos:** diário de uma expedição. São Paulo: Editora Martin Claret, 2016.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões:** campanha de Canudos. São Paulo: Editora Martin Claret, 2008.

DEBS, Sylvie. **Os mitos do sertão:** emergência de uma identidade nacional. Belo Horizonte: C/Arte, 2010.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS. **Um comerciante cortado em postas.** Salvador (BA), 02 de outubro de 1931.

DIAS, Gonçalves. **Poesia completa e prosa escolhida.** Rio de Janeiro: Editora José Aguilar, 1959.

FACÓ, Rui. **Cangaceiros e fanáticos:** gênese e lutas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

FREIRE, Victorino. **A laje da raposa.** Rio de Janeiro: Guavira Editores, 1978.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **Um livro vingador**. Estudos de Sociologia, Araraquara, v.14, n.27, p.423-426, 2009.

GALVÃO, Walnice. **No calor da hora: a guerra de canudos nos jornais 4ª expedição**. São Paulo: Editora Ática, 1977.

GASQUES, Jerônimo. **São Jorge, o santo guerreiro: história e devoção de um santo muito amado**. São Paulo: Paulus, 2016.

GOMES, Angela Maria de Castro; FERREIRA, Jorge. **Brasil, 1945-1964: uma democracia representativa em consolidação**. Locus: Revista de História, Juiz de Fora, v. 24, n. 2, p. 251-275, 2018

GONÇALVES, Marcos Augusto; HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Cultura e participação nos anos 60**. Brasília: Editora Brasiliense, 1997.

GONZALES, Olegário Miguel. **Bem-aventurança em Santa Brígida: uma comunidade sob a orientação de Pedro Batista**. Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas – UFBA. Salvador – BA, 2004.

HALBWACHS, M. A **Memória coletiva**. Trad. de Laurent Léon Schaffter. São Paulo, Vértice/Revista dos Tribunais, 1990.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

JAGUARIBE, Hélio. **O nacionalismo na atualidade brasileira**. Brasília: FUNAG, 2013.

KEMPTER, Eloisa Dezen. **O espaço fabril enquanto lugar da memória**. URBANA, ano 3, nº 3, 2011 Dossiê: Patrimônio Industrial.

LANGER, Johnni. **O mito do eldorado: origem e significado no imaginário sul-americano (século XVI)**. FFLCH-USP; Revista de História 136 (1997), p. 25-40.

LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000.

LIMA Sobrinho, Barbosa. **Desde quando somos nacionalistas**. Petrópolis (RJ): Vozes, 1995.

LIRA, Neto. **Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio (1945–1954)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LOURENÇO Filho. Manuel Bergström. **Juazeiro do Padre Cícero** Brasília: MEC/Inep, 2002.

LOVATTO, Angélica. **Partidos, sindicatos e movimentos sociais nos anos 1950-1964: balanço histórico, bibliográfico preliminar.** AURORA ano V número 9 – dezembro de 2011.

MARCIANO, João Evangelista de Monte. **Relatório apresentado pelo Revd. Frei João Evangelista de Monte Marciano ao Arcebispado da Bahia sobre Antônio Conselheiro e seu séquito no Arraial de Canudos.** Salvador: Centro de Estudos Baianos da Universidade Federal da Bahia, 1987.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **A Guerra Total de Canudos.** 3ª ed. rev. e ampl. São Paulo: Escrituras, 2014.

MELLO, Frederico Pernambucano de. **Guerreiros do sol: violência e banditismo no Nordeste brasileiro.** São Paulo: A Girafa Editora, 2004.

MELO NETO, João Cabral. **Morte e vida Severina e outros poemas.** Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.

MEMÓRIAS do cangaço. Direção de Paulo Gil Soares. Salvador, 1965, 30 min:VHS. NTSC, son., pb.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos.** São Paulo: Coutrix, 2012.

MONZANI, Josette. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol.** São Paulo: Annablume; Salvador: Fundação Gregório de Matos, 2005.

MOURA, Clovis. **Introdução ao pensamento de Euclides da Cunha.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964.

NEVES, Lucia de Almeida. **Trabalhismo, nacionalismo, desenvolvimentismo: um projeto para o Brasil (1945-1964).** In: FERREIRA, Jorge (org.) **O populismo e sua história.** Rio de Janeiro: civilização brasileira, 2001).

PEREGRINO, Umberto. **O exército da campanha de Canudos.** Revista do Serviço público. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército, 1955.

PRADO JUNIOR, Caio. **A revolução brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

PUERTAS, Ibirapuan B. N. A. **Queremismo: um movimento político-popular e as suas consequências para a esquerda nacionalista brasileira.** In: CSOnline. Juiz de Fora: vol. 02, ano 05, 2008.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **História do cangaço.** São Paulo: Global, 1997.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. **Política, ascensão social e liderança num povoado bahiano**. Revista do Instituto de Estudos Brasileiros, n. 3, p. 117-133, 1968. Acesso em: 18 junho de 2023.

RAMOS, Fernão Pessoa. (org). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora Senac, 2008.

RAMOS, Graciliano. **Cangaços**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. São Paulo: Editora Record, 2008.

REGO, José Lins. **Cangaceiros**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

REGO, José Lins. **Pedra Bonita**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2018.

RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o Sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

ROCHA, Glauber. **A revolução do cinema novo**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **Deus e o Diabo na Terra do Sol** [roteiro]. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

ROCHA, Glauber. No roteiro do cangaço repórter DN descobre Corisco. **Diário de notícias**, Salvador (BA), 21 de fevereiro de 1960, p. 06-07.

ROCHA, Glauber. *Revolução do cinema novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ROCHA, Glauber. **Roteiros do terceiro mundo**. Org.: Orlando Sena. Rio de Janeiro: Alhambra / Embrasil, 1985.

SAMPAIO, Consuelo Navais (org). **Canudos: Cartas para o Barão**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

SANTANA, Raimunda Nonata do Nascimento. **Metamorfoses cidadinas: constituições do urbano, disputas territoriais e segregação sócio-espacial em São Luís/MA/Brasil**. 2003. Tese (Doutorado em Serviço Social) – Escola de Serviço Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Matildes Demétrio dos. **Ao Sol Carta é Farol**. A correspondência de Mário de Andrade e outros missivistas. São Paulo: Annablume, 1998.

SCHWARCZ, Lilian Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SEGATTO, José Antônio. **Ditadura e democracia na práxis da esquerda**. Revista de Política e Cultura – Brasília/DF: Fundação Astrojildo Pereira, 2014. Nº 39, jul./2014.

SILVA, Cândido da Costa e. **Roteiro da vida e da morte**: um estudo do catolicismo no sertão da Bahia. São Paulo: Ática, 1982.

SILVA, José Calasans Brandão. **Cartografia de Canudos**. Salvador: Secretária da Cultura e Turismo, Conselho Estadual de Cultura, EGBA, 1997.

SKIDMORE, Thomas E. **Brasil: de Getúlio a Castello (1930-1964)**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

SODRÉ, N. W. **Capitalismo e revolução burguesa no Brasil**, Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1967.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Quem é o povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1962.

STAM, Robert. **Teoria e prática da adaptação**: da fidelidade e a intertextualidade. Ilha do desterro, Florianópolis, nº 51, p. 19-53, julho/dezembro de 2006.

TAVARES, A. Causas da derrocada de 1º de abril de 1964. Revista Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, n.8, p.11-33, jun. 1966.

TAVARES, Odorico e VERGER, Pierre. **O calvário dos sertões baianos**. O cruzeiro, Rio de Janeiro, 27 de março de 1949. P. 52 – 58.

TOLEDO, Caio Navarro de. **Brasil: do ensaio ao golpe (1954 – 1964)**. Revista Brasileira de História. São Paulo, v. 24, nº 47, p.13-28 – 2004.

TORRES, Antônio. **Essa terra**. Rio de Janeiro: Record, 2005.

VILAÇA, Marcos Vinícios e ALBUQUERQUE, Roberto Cavalcanti de. **Coronel, Coronéis: apogeu e declínio do coronelismo no Nordeste**. 4. ed. rev. e ampliada. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

VOZ OPERÁRIA. **No brasil dominando pelos ianques**. Rio de Janeiro, 1953. Disponível em [Voz Operária \(RJ\) - 1949 a 1959 - DocReader Web \(bn.br\)](#). Acesso em 23 de julho de 2023.

WEFFORT, Francisco. **O populismo na política brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

WEHLING, Arno & WEHLING, Maria José C. de. **Formação do Brasil Colonial**. 4ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Brasiliense, 1993.

XAVIER, Ismail. **Glauber Rocha: le désir de l'Histoire**. *Le 213 cinema brésilien*, Paris: Editions du Centre Pompidou, pp. 145-153.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

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

Filmografia

DEUS e o Diabo na terra do sol. 1964. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

MARANHÃO 66. Direção e produção: Glauber Rocha. Som direto: Eduardo Scorel. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1966.

O DRAGÃO da maldade contra o santo guerreiro. Direção de Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1967.