Jango e seus espectros – Uma ficção de Glauber Rocha

O Governador Filipe Vieira anda apressado pelos corredores do palácio, seguido por Sara, pelo Padre e pelo ativista político Aldo, que leva uma metralhadora. Chegam ao terraço onde estão muitas pessoas, entre elas o Capitão, o estudante e o ativista político Marinho, o líder sindical Jerônimo e a segurança do governador. Todos falam ao mesmo tempo, repórteres e fotógrafos cercam Vieira.

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.

(Terra em transe)

Em 1967, quando Glauber Rocha lançou o filme *Terra em transe*, já havia três anos que o golpe militar acontecera no Brasil, em 1º de abril de 1964. Deposto, João Goulart estava no exílio, entre o Uruguai e a Argentina, onde era proprietário de estâncias. Volta e meia, ia à Europa, principalmente a Londres e a Paris. No Brasil, estava impedido de entrar.

Neste mesmo 1967, articulava-se a Frente Ampla¹⁴, uma aliança entre os partidos brasileiros de direita, centro e esquerda, representados, respectivamente, nas figuras do ex-governador da Guanabara Carlos Lacerda e dos ex-presidentes Juscelino Kubitschek e João Goulart, para tentar restabelecer a democracia no Brasil. Essa era uma aliança até pouco tempo impensável já que Lacerda tivera papel ativo e importante na campanha contra Getúlio Vargas (o padrinho político

¹⁴A Frente Ampla foi fundada em outubro de 1966, com um manifesto assinado por Carlos Lacerda (somente mais tarde Jango e JK aderiram ao movimento), e oficialmente fechada por decreto do governo, em abril de 1968. c.f Ferreira (coord.), 2006, p. 191.

de Jango), que havia se suicidado em 24 de agosto de 1954¹⁵, e, mais tarde, no processo que desembocou na deposição do próprio João Goulart.

No entanto, sob a bandeira da luta pela democracia, um e outro, Jango e Lacerda, se permitiram concessões, até porque era evidente que cada vez mais o governo dos militares endurecia. Tanto é que, em 13 de dezembro de 1968, o presidente, marechal Costa e Silva, baixou o Ato Institucional número cinco, que lhe deu poderes para fechar o Parlamento, cassar políticos e institucionalizar a repressão, acirrando definitivamente a ditadura no país. Isso num contexto de situações semelhantes que se repetiam no Cone Sul, onde regimes militares também se instalaram entre os anos 60 e 80, com o apoio dos Estados Unidos, que, por sua vez, estava empenhado em agir contra a chamada “ameaça do comunismo”, no contexto da Guerra Fria.

A essa época, as idéias e os partidos esquerdistas eram vistos como inimigos internos, como é o caso dos representantes do populismo reformista (o peronismo na Argentina e o janguismo no Brasil). E foi em nome dessa suposta ameaça da esquerda que as Forças Armadas intervieram na vida política e instalaram a ditadura entre 1964 e 1985 no Brasil, entre 1973 e 1984 no Uruguai, entre 1973 e 1989 no Chile e entre 1976 e 1983 na Argentina. Os regimes militares, além de suprirem a liberdade democrática, promoveram a extinção dos partidos políticos, a restrição dos poderes Legislativo e Judiciário e o fechamento de sindicatos e de organizações estudantis. Houve forte censura à imprensa e qualquer oposição ao governo foi proibida. Adversários do regime foram punidos com perseguições, prisões e deportações. Também era comum a prática de tortura como método de interrogatório dos suspeitos de subversão. Em muitos casos, os governos militares do Cone Sul apoiaram-se mutuamente em suas estratégias de repressão e manutenção do poder.

¹⁵Carlos Lacerda foi vítima de um atentado, em 5 de agosto de 1954, no qual foi morto o major-aviador Rubem Florentino Vaz, o que detonou a crise final do governo, pelo envolvimento da guarda pessoal de Vargas no episódio. Para a investigação do que ficou conhecido como “Atentado da Tonelero”, foi instaurado um inquérito policial-militar, pelo Ministério da Aeronáutica. Pressionado pelas Forças Armadas, durante reunião ministerial realizada na madrugada de 23 para 24 de agosto, Vargas se viu confrontado com a iminência da renúncia ou deposição e suicidou-se com um tiro no coração, deixando uma carta-testamento em que acusava os inimigos da nação como os responsáveis por seu suicídio.

Foi dentro desse universo político e social que Glauber Rocha produziu grande parte de sua obra e, mais especificamente, *Terra em transe*, filme de que se vai tratar aqui e cuja cena número dois está transcrita no início deste texto. Pode-se afirmar que, de certa forma e à maneira glauberiana, essa passagem reproduz acontecimentos do Golpe de 64. Aliás, não somente nessa cena, mas em todo o filme. “O janguismo permitiu uma arte revolucionária”, afirmou Glauber¹⁶. E, segundo o crítico de cinema Ismail Xavier, “*Terra em transe* é uma resposta ao golpe”:

Enquanto tal, ele tem dois movimentos: ele tem uma revisão do que foi o ideário da direita golpista e de que forma traduzir isso num drama, como inventar personagens, como fazer determinadas máscaras serem capazes de condensar uma postura política. E de outro lado tem uma revisão crítica da esquerda; principalmente, tem uma dissecação do que a gente pode chamar de teatro do populismo (...). Não é à toa que há esta extraordinária síntese entre um homem de terno do século 20 sendo coroado como se fosse um rei absoluto. E, nesta grande coroação, ele mobiliza, por outro lado, um ingrediente fundamental da cultura popular brasileira, que é o imaginário da escola de samba¹⁷.

Pode-se dizer que *Terra em transe* é um dos grandes ensaios de interpretação do Brasil e certamente o mais agudo e ambicioso já realizado pelo cinema nacional. É a resposta de Glauber Rocha ao golpe de 1964, como afirmou Ismail Xavier. Resposta complexa, avessa aos dogmatismos da esquerda, implodindo a visão dicotômica do bem contra o mal. A esse conteúdo incômodo, provocador, que desorganizava os termos da disputa política e exigia autocrítica dos progressistas, correspondia uma forma igualmente anticonvencional, desconcertante. O filme foi acusado de servir à direita e de ser incompreensível. A “alegoria barroca” que Glauber fez do Brasil expõe ao ridículo as forças reacionárias que venceram em 64, no filme encarnadas na liderança conservadora e católica do senador Porfírio Diaz (Paulo Autran). Mas também destrói o populismo esquerdizante que havia sido derrotado na figura de João Goulart. Vieira, o governador populista de Província interpretado por José Lewgoy, é vacilante, acovardado, incapaz de administrar o conflito entre as aspirações populares de que se torna porta-voz e os compromissos que assumira durante a campanha com seus financiadores. Tudo muito atual, portanto. Glauber expõe e explora, ainda, a má consciência da esquerda e dos intelectuais na figura

¹⁶No filme *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil*, de Silvio Tendler (2004).

¹⁷Idem.

contraditória de Paulo Martins. O protagonista vivido por Jardel Filho é alguém febril, que mimetiza e imprime ao filme a sua narrativa dilacerante e exasperada. Jornalista e poeta, vive o dilema entre a arte e a política, dividido entre a fome do país e a fome do absoluto. Apadrinhado na juventude por Diaz, o trai e adere ao reformismo de Vieira, com quem também rompe ao se sentir traído. A adesão do poeta à luta armada e seu desfecho trágico fazem com que arte e política afinal confluam, mas apenas quando desembocam na mesma morte.

Não somente em *Terra em transe*, mas em outros filmes que produziu durante o movimento do Cinema Novo, Glauber tinha a preocupação de olhar para fatos históricos, numa perspectiva própria, para melhor compreender o presente e, quando ele fala de sonho, no texto - manifesto “Estética do sonho”, que apresentou em 1971, na Columbia University (Nova York), examina o presente com vistas à construção do futuro (Avellar, 1995, p.78). Propositamente, foram usados, nesta dissertação, materiais informativos diversos – documentários, depoimentos, textos jornalísticos, etc. – para compor o ambiente político dos anos 1960, capaz de evocar, para os leitores de hoje, o contexto em que os filmes de Glauber se inserem e ao qual se referem. O Cinema Novo era essencialmente um cinema engajado, de caráter ideológico, indissociável da luta de classes. Glauber Rocha, o grande nome do movimento, resume o desejo dos cinemanovistas, o desejo de “conscientizar o povo, a intenção de revelar os mecanismos de exploração do trabalho inerentes à estrutura do país e a vontade de contribuir para a construção de uma cultura nacional-popular” (Xavier, 1983, p. 11).

Antes da “Estética do sonho”, Glauber já havia apresentado outro texto - manifesto, em 1965, a “Estética da fome”, no Seminário do Terceiro Mundo, realizado em Gênova, na Itália - no qual constatou, em relação à América Latina, que “nossa originalidade é nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida” – para defender uma estética calcada na premissa de que “a mais nobre manifestação cultural da fome é a violência”. Mais tarde, quando propõe a “Estética do sonho”, Glauber vai insistir no transe e em outras formas de irracionalidade como substitutos da razão revolucionária, combinando violência e prazer, no impulso de transgressão dos limites do real: “quando o sonho irrompe na realidade ele se transforma numa máquina estranha àquela realidade, uma máquina tremendamente libertadora”. Ainda se refere ao filme *Terra em transe* como “um manifesto prático da estética da fome” que

“sofreu no Brasil críticas intolerantes da direita e dos grupos sectários da esquerda”. E acrescenta: “Entre a repressão interna e a repercussão internacional, aprendi a melhor lição: o artista deve manter sua liberdade diante de qualquer circunstância”.

É por esse caminho que Glauber trata de temas que eram tabus na Ditadura Militar brasileira. Sua arte, no entanto desconhece os limites impostos pela censura. A maneira glauberiana de produzir é uma maneira política e poética ao mesmo tempo:

A luta “entre a poesia e o manifesto” estava decidida: não exatamente a favor de uma ou do outro, mas a favor do permanente enfrentamento, da luta contínua. (...) “Vamos fazer nossos filmes de qualquer jeito: de câmera na mão, em 16 mm se não houver 35, improvisando na rua”, como for possível, “com uma idéia na cabeça e uma câmera na mão para pegar o gesto verdadeiro do povo”. Fazer um cinema político, mas que “não pretende informar pela lógica”. Político, para “influenciar o processo dialético da história”, mas marcado pela irreverência poética, “pela violência, pela introdução do plano anárquico, profano erótico”, marcado por “imagens proibidas no contexto da burguesia”, para aniquilar tudo “aquilo que o espectador aceita como normal” (Avellar, 1995, pp. 79 e 80).

Sendo assim, em 1967, Glauber olhou para o passado recente e criou. Criou para “influenciar o processo dialético da história” e usou de “irreverência poética” para traduzir relatos que lhe chegaram sobre o golpe militar.

No 1º de abril de 1964, ele estava fora do país, na sua segunda viagem à Europa, para levar *Deus e o diabo na terra do sol* ao Festival de Cannes. Os amigos e a família lhe escreveram pedindo que não voltasse de imediato por causa da crise política. Numa carta, de 6 de abril, o produtor de cinema Gustavo Dahl lhe conta sobre a deposição de Jango:

Rio/6/4/64

Glaubiru, Glaubiru

Barbarizou, barbarizou. Que agitação, que confusão. Teu rosto me aparece tão nítido, mas tão rápido, entre tantas outras coisas, depois de tanto tempo (...). Mas o que estou pensando é que você deve estar preocupado com a política. E que eu, no meio dos acontecimentos, te imagino também neles. O importante é o seguinte: nenhuma das pessoas que conhecemos foi presa. Isto dá o tom de tudo: entre Rio e São Paulo há cinco mil pessoas presas. O golpe que a direita queria dar há dez anos, finalmente deu. Jango achou que estava apoiado pelos generais e pelos sargentos. Houve um incidente na Marinha, Jango ficou do lado dos marinheiros e cabos, e a direita aproveitou para precipitar o dispositivo militar de um golpe que estava sendo preparado há meses. O primeiro foi Magalhães Pinto, que declarou as tropas mineiras em rebelião, foi em seguida apoiado por Ademar de Barros, enquanto que Lacerda se entrincheirava no seu Palácio. O exército dividiu-se e, como a direita tinha maior cobertura militar que a esquerda, estes se

aliaram logo, na base do não-derramamento de sangue (obsessão de Jango), da defesa da ordem e do anticomunismo. Sobrou o Rio Grande do Sul, mesmo assim dividido, e Jango partiu declarando que não queria derramar o sangue do nobre povo gaúcho. Foi uma quartelada no velho estilo latino-americano, sem que a legalidade tenha sido respeitada ou defendida, porque todos estavam com medo da política do Jango. Hoje, os governadores Ademar, Lacerda, Magalhães (que no começo era o mais liberal) e outros estão de acordo em impor ao Congresso o Gal. Castelo Branco, chefe militar da revolução, como Presidente até 65. Há expectativa sobre o rumo que tomará a repressão anticomunista agora em curso. Há censura nas estações de rádio e quem sabe nos correios. A impressão geral que se tem é que a esquerda subestimava a força da direita e superestimava o seu poder sindical e sua cobertura militar (...). Abraço, longínquo como sempre, do teu Gustavo (Rocha, 1997, p. 236 a 238).

A “obsessão de Jango” pelo não-derramamento de sangue, como afirma Gustavo Dahl, tornar-se-ia uma obsessão do próprio Glauber que citaria a frase “não quero derrame de sangue”, duas vezes em *Terra em transe* (Rocha, 1985, pp. 287 e 320), na voz do personagem Vieira, que também afirmaria: “Já disse, o sangue das massas é sagrado”. A insistência do cineasta no tema do “não-derramamento de sangue” vai aparecer muitas outras vezes, nos diversos textos que produziu sobre Jango. Ele tinha a intenção de lançar o projeto “Jango”, no qual se incluíam um filme, uma peça de teatro e um romance – textos esses em que mexeu até a sua morte em 22 de agosto de 1981, e os quais se encontram, hoje, no arquivo do Tempo Glauber, no Rio de Janeiro. Sendo que, dos três, somente a peça *Jango – Tragédia em três atos* chegou a ser encenada pelo diretor Luis Carlos Maciel, em 1996.

E, aqui, ousa-se ir mais longe e dizer que Jango foi uma “obsessão” que perseguiu Glauber Rocha. Os desdobramentos e as discussões dessa proposta interpretativa nos remetem ao livro *Espectros de Marx*, de Jacques Derrida (1994).

Em 1993, por ocasião da abertura de um simpósio internacional realizado nos Estados Unidos e dedicado ao pensamento de Marx, Derrida, como afirma Evando Nascimento¹⁸, lançou um “ensaio - manifesto contra e a favor de Marx”, no qual “ele mostra como, por um lado, Marx é útil para se pensar fenômenos de imigração e ultrapasse de fronteiras, por exemplo”. Também, por outro lado, “ele expõe como evidentemente certa idéia dogmática do marxismo deve ser deslocada

¹⁸“Por que é preciso ler Derrida hoje?”, publicado na revista *Cult*, n. 83, ano VII, agosto/2004, p. 28-31.

em proveito de novas forças, ligadas a um questionamento das formas contemporâneas de exclusão”.

De forma sucinta e atendo-me ao necessário para desenvolver as questões citadas acima, detenho-me nos termos “espectros”, “fantasmas” e “herança”, enquanto conceitos instrumentalizados por Derrida. De início, o filósofo considera que, após intitular sua conferência *Espectros de Marx*, se deu conta de que a primeira referência do *Manifesto do partido comunista*, é “espectro” (“no singular desta vez”): “Um espectro ronda a Europa – o espectro do comunismo”. Citando as palavras de Marx, Derrida vai mais além ao argumentar que o “espectro” que aparece em Marx – e é apropriado por ele, Derrida - teria tido sua “première” em Shakespeare:

Como em *Hamlet*, o príncipe de um Estado apodrecido, tudo começa pelo aparecimento do espectro. Mais precisamente, pela espera deste aparecimento. A antecipação é ao mesmo tempo impaciente, ansiosa e fascinada: isso, a coisa (*this thing*) terminará por chegar. A aparição virá. Ela não pode tardar. Como tarda. Com maior exatidão ainda, tudo se abre na iminência de uma re-aparição, mas da reaparição do espectro como aparição pela primeira vez na peça. O espírito do pai vai retornar e em pouco tempo lhe dirá “I am thy Father’s Spirit” (Ato I, cena V), mas aí, no começo da peça, ele retorna, se assim podemos dizer, pela primeira vez. Trata-se de uma *première*, a primeira vez em cena (Derrida, 1994, p.18).

E Derrida continua:

(...) a obsessão é histórica, certamente, mas ela não data, nem nunca se deixa docilmente datar, na cadeia dos presentes, dia após dia, segundo a ordem instituída de um calendário. Intempestiva, ela não chega, não sobrevém, um dia à Europa, como se esta, em um determinado momento de sua história, viesse a sofrer de certo mal, como se houvesse deixado *habitar* por dentro, ou seja, *obsidiar* por um hóspede estrangeiro. O fato de ter desde sempre ocupado a domesticidade da Europa não torna o hóspede menos estrangeiro. Mas não havia dentro, não havia nada dentro dele. O fantasmático deslocar-se-ia como o movimento dessa história. A obsessão caracterizaria, de fato, a existência da Europa. Abriria o espaço e a relação a si do que, ao menos desde a Idade Média, é chamado deste modo: a Europa. A experiência do espectro, eis aí como, conjuntamente com Engels, Marx terá também pensado, descrito ou diagnosticado uma determinada dramaturgia da Europa moderna, principalmente a de seus grandes projetos unificadores. Seria preciso mesmo dizer que ele a representou ou encenou. Na sombra de uma memória filial, Shakespeare terá frequentemente inspirado essa teatralização marxiana. Mais tarde, mais próximo de nós, mas segundo a mesma genealogia, no ruído noturno de sua concatenação, rumor dos fantasmas encadeados aos fantasmas, um outro descendente seria Valéry. *Shakespeare qui genuit Marx qui genuit Valéry* (e alguns outros) (p. 18 e 19).

Não fosse apenas pela possível analogia entre os “espectros” vindos de Shakespeare que rondaram Marx e Valéry – e por que não também Derrida – e os fantasmas janguistas que obsidiaram Glauber e que, na verdade, como poderá ser visto adiante, juntaram-se aos de Getúlio Vargas, a questão da “herança”, tratada em *Espectros de Marx*, vem ao encontro de nossa proposição de identificar como o legado de Jango serviu à divulgação de uma posição política do próprio Glauber por meio de sua ficção. Explorando a teatralidade do fantasma, filósofos e artistas evidenciam os embates de atração e repulsa inseparáveis da tarefa de resgate da herança dos antepassados, no momento delicado em que o herdeiro busca conhecer e reforçar seu próprio poder. Isso porque, como Derrida vai explicitar, nunca se pode herdar tudo, ou seja, herdar implica necessariamente num processo de seleção. De escolha. De um trabalho que leva à transformação da herança recebida:

Consideremos, em primeiro lugar, a *heterogeneidade* radical e necessária de uma herança, a diferença sem oposição que deve caracterizá-la, um “disparate” e uma quase justaposição sem dialética (...). Uma herança não se junta nunca, ela não é jamais uma consigo mesma. Sua unidade presumida, se existe, não pode consistir senão na *injunção de reafirmar escolhendo*. *É preciso* quer dizer *é preciso* filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários possíveis que habitam a mesma injunção. E habitam-na de modo contraditório, em torno de um segredo. Se a legibilidade de um legado fosse dada, natural, transparente, unívoca, se ela não pedisse e não desafiasse ao mesmo tempo a interpretação, não se teria nunca o que herdar. Seríamos afetados por isso como por uma causa – natural ou genética. Herda-se sempre um segredo – que diz “leia-me, alguma vez serás capaz?” A escolha crítica pedida por toda reafirmação de herança diz respeito também, exatamente como a memória, à condição de finitude. O infinito não pode herdar e não pode ser herdado. A injunção (escolhe e decide no que herdará, dirá ela sempre) não pode ser uma a não ser dividindo-se, rasgando-se, diferindo de si mesma, falando a cada vez diversas vezes – e com diversas vozes (Derrida, 1994, p.33).

Na peça *Jango – Tragédia em três atos*, Glauber deixa transparecer, numa fala do personagem Jango, a questão do segredo, tratada nessa reflexão de Derrida, que aproxima a perspectiva filosófico-política de Marx da estratégia poética de construir o pensamento. Paralelamente é pela ficção, ou seja, pela teatralidade latente de seu obsessor, que o artista encontra o meio de expressar os “vários possíveis que habitam a mesma injunção”. O Ato III se passa em 1976, na fazenda de Jango no Rio Grande do Sul – um cenário improvável já que o ex-presidente estava no exílio, impedido de entrar no Brasil. Glauber indica:

Pampa... madrugada... casa grande... varanda... ao fundo alguns bois e cavalos. Fundo que se modifica com a chegada do sol. Expostas no cenário outras dependências da casa. Jango toma chimarrão com um operário... Está de poncho... O operário está de sobretudo cinza e boné. Música.

Então, na cena 1, Jango diz:

Meu futuro político depende do segredo do meu passado e da discrição do meu presente... o senhor quer revelar minhas fraquezas, entregar novas armas aos inimigos? (...) Sou um homem político, tenho partido, não posso ter olhos neutros, ouvidos insensíveis nem viver amordaçado. O senhor não pode entrar na minha carne, não conhece a minha língua...

A potencialidade da obra de Glauber está justamente na evidenciação do enigma (já referido na introdução deste trabalho) que constitui a trajetória de Jango e que obsidiou a geração de brasileiros da época do Golpe de 64 e foi herdado pelas gerações subseqüentes. Trata-se de levar para o palco alternativas de respostas para a pergunta não respondida que ainda ronda o cenário da política brasileira: Por que João Goulart não conseguiu fazer a revolução?

Ainda a partir da reflexão de Derrida citada acima, pode-se olhar para a obra de Glauber Rocha e constatar que, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que ele vorazmente parece querer invocar todos os espectros, também faz escolhas, muitas escolhas que são conscientes e propositais e não apenas resultado da impossibilidade de abarcar os “vários possíveis que habitam a mesma injunção”.

Nos muitos escritos em que se dedica ao tema “Jango”, são diversos os exemplos do processo de “seleção” que Glauber faz na herança recebida de João Goulart, não só para servir à sua própria visão política, mas também para apresentar possibilidades de desfechos outros que não necessariamente aqueles a que o curso da história levou. É neste ponto que se pode apontar a eficácia do enfoque ficcional que o cineasta, obsidiado pelos fantasmas janguistas, dá à trajetória do ex-presidente¹⁹. E isso nos leva novamente à questão dos espectros em Derrida que para tratar da fantasmagoria como estratégia política de transformar o real reclama a herança de Marx, herança essa que teria sua origem em Shakespeare. O filósofo francês associa o uso da palavra espectro, “o primeiro nome do *Manifesto*”, com *Hamlet*, peça em que “tudo começa pelo aparecimento do espectro”. Porém, não é somente isso, pode-se afirmar que Karl Marx

¹⁹Serão privilegiados nesta dissertação o período que antecedeu o Golpe de 64, com as referências necessárias aos seus precedentes políticos, e o período em que Jango ficou no exílio até sua morte em 1976.

considerava a literatura moderna como uma fonte preciosa para o entendimento da complexidade das relações humanas no capitalismo. Por exemplo, para provar que o dinheiro é um nivelador radical, Marx cita um discurso de Timon de Atenas de Shakespeare sobre o dinheiro como "a prostituta comum da humanidade", seguido de outro de Antígona de Sófocles ("Dinheiro! O dinheiro é a maldição do homem, nenhum é maior! / É o que arruína cidades, expulsa homens de casa, / Tenta e desilude a alma mais bem intencionada, / Apontando o caminho para a infâmia e a vergonha...") (Wheen, 23/07/2006) ²⁰.

Shakespeare serve a Marx porque em seu teatro promove a aproximação entre política e vida, numa perspectiva em que nada separa as duas esferas. Ou seja, considera-se aqui que este dramaturgo entende a política como uma forma moderna de tragédia, ao colocar no palco os muitos conflitos dos indivíduos e das sociedades. Fala-se, portanto, da política que se constitui por meio da arte da representação e que é vigorosa, enquanto se assume como tal.

Essa idéia remete à concepção de Nietzsche sobre a arte como a mais alta potência do falso, concepção tratada por Deleuze em *Nietzsche e a filosofia* e que foi indicada na introdução deste trabalho. E, então, pode-se discutir a leitura nietzschiana a respeito do trágico, explorando a noção do eterno retorno.

Scarlett Marton, em seu artigo "O eterno retorno do mesmo: tese cosmológica ou imperativo ético?" (Novaes, 1994, p.207), mostra que "insistindo em focalizar o presente, a doutrina (do eterno retorno) expressaria as implicações da afirmação trágica da vida em face do aspecto temporal da experiência humana". O próprio Nietzsche afirma: "Minha doutrina diz: a tarefa consiste em viver de tal maneira que devas *desejar* viver de novo – tu viverás de novo *de qualquer modo!*" ²¹. E Deleuze ressalta: "O trágico consiste apenas na multiplicidade, na diversidade da afirmação como tal. (...) *Trágico* designa a forma estética da alegria, não uma forma medicinal, nem uma solução moral da dor, do medo ou da piedade".

Assim, é possível entender porque Derrida ao invocar os espectros de Marx, diz que "é preciso filtrar, peneirar, criticar, é preciso escolher entre vários

²⁰O artigo de Francis Wheen, "O Capital, obra com status de literatura", reproduzido em *O Estado de S.Paulo*, foi publicado originalmente no jornal inglês *Guardian*, 08/07/2006, com o título "*O poeta da dialética*".

²¹NIETZSCHE, F. apud. NOVAES, 1994, p. 209.

possíveis que habitam a mesma injunção”. Quer dizer, é preciso escolher no passado o que deve ser afirmado, o que é potente. Reflexão essa que cabe ao tratamento que Glauber dá ao tema do janguismo. Como afirma Ivana Bentes, “Glauber politiza o trágico” (Rocha, 1997, p.23). A quebra da ordem, seja pelo golpe ou pela guerra, desestabiliza a política, retirando-a de seu curso normal, abrindo espaço para os mais diferentes tipos de violência. E quando ocorreu o Golpe de 64, o cineasta, primeiro, com base na “Estética da fome” e, depois, na “Estética do sonho”, produziu sua tragédia no teatro político brasileiro. Na medida em que explicita seu interesse de construção revolucionária do futuro nacional, ao lidar com os espectros de Jango, Glauber afeta e é afetado, ou seja, leva para o palco antepassados e contemporâneos e contracenam com eles, como se pode constatar no texto abaixo, assinado por Ivana Bentes:

O desejo de “morte” surge no seu cinema e pensamento não como uma necessidade individual, mas como despedaçamento diante do vácuo político e da impotência. O sentimento de um “destino histórico”, saída trágica-política (a comoção nacional com o suicídio de Getúlio Vargas, a carta-testamento que emocionou Glauber na adolescência) é a justa medida entre a impotência e a lucidez, como em *Terra em transe* (Rocha, 1997, p.23).

Para exemplificar como Glauber lidou ficcionalmente com os espectros do janguismo, serão abordados fragmentos do roteiro do filme *Jango*. Em 1972, Glauber estava em Cuba e resolveu colocar em prática o projeto “Jango”, depois de ter estado com o ex-presidente em Punta Del Este – numa época sobre a qual, numa carta ao cineasta Zelito Viana, de Roma, já em 1974, diz: “curti os melhores momentos de minha vida exilada, reencontrando a minha família e Jango em Punta Del Este (...)” (Rocha, 1997, p. 716 e 717).

Na introdução, foi destacada uma cena do roteiro do filme *Jango*, aquela em que Glauber escreve um diálogo do presidente Getúlio Vargas, na véspera de seu suicídio, com João Goulart, ministro do Trabalho de seu governo. Como já se discutiu, o cineasta usa da invenção, no caso, do assunto tratado no diálogo, para levantar questões que o preocupavam. Nesse trecho, fica claro que não somente os espectros de Jango obsidiavam Glauber, mas, sobretudo e primeiramente, os espectros de Getúlio.

Para justificar tais afirmações, é necessária a transcrição de alguns trechos do filme *Jango* e também algumas correlações com passagens históricas e com

textos não ficcionais de Glauber. O roteiro começa assim: “O mar de lama: Gregório²² e outros pistoleiros tentaram matar Carlos Lacerda e, por engano, mataram o major Rubem Vaz. A aeronáutica já identificou os criminosos”. E prossegue no diálogo entre Getúlio e Jango:

(...)

Getúlio: Não me restam mais de 24 horas de vida.

Jango: O senhor é eterno.

(...)

Jango: O senhor nunca estará com as horas contadas.

Getúlio: Tu serás o meu sucessor. Espero que não tenhas o meu destino... Será que o povo vai chorar sobre o meu cadáver?

(...)

Jango: O que pretende com seu suicídio?

Getúlio: O golpe é inevitável e não quero resistir porque serei assassinado e o povo não perdoará meus carrascos. Prefiro o suicídio, porque uma vingança popular provocaria um banho de sangue. (Arquivo Tempo Glauber).

No trecho acima, é possível verificar que, mais uma vez, o fantasma do “não-derramamento de sangue” revisita Glauber. E há também uma explicitação da ficcionalidade do filme e do desinteresse de Glauber pela fidelidade histórica, pois dá a oportunidade de Getúlio explicar para Jango o motivo de seu suicídio, antes de cometê-lo. No perfil histórico *João Goulart: lembranças do exílio* (Otero, 2001) é relatado justamente o contrário. Getúlio teria chamado Goulart no Palácio do Catete, no dia 23 de agosto, bem tarde da noite, horas antes do suicídio, e lhe dado a incumbência de ir a Porto Alegre no outro dia, numa tentativa de afastá-lo do Rio de Janeiro. Também lhe entregou um envelope com a instrução de somente abri-lo quando já estivesse no avião a caminho do Rio Grande do Sul. Tratava-se da carta testamento de Getúlio que, mais tarde, viria a se tornar pública e na qual ele expõe as razões do suicídio como também escreve a frase que se tornou célebre: “Saio da vida para entrar na história”.

Essa carta testamento também seria tema de um texto de Glauber de 1º abril de 1972, intitulado *O testamento de Vargas* e produzido justamente no período em que ele está em Cuba e começa a planejar e a escrever o projeto “Jango”, sob a influência do espectro de Getúlio que o atormenta:

²²Gregório Fortunato era o chefe da guarda pessoal de Getúlio Vargas, quando confessou ser o mandante do atentado da rua Tonelero, contra o jornalista e político brasileiro Carlos Lacerda.

A ditadura brasileira completa hoje oito anos. Garrastazu Médici e sua equipe de tecnocratas e torturadores festejam a Revolução Redentora de 1º de abril de 1964 e proclamam a condição de gendarme da América Latina. Repetem cinicamente o banquete nazi-fascista nos trópicos. (...) Getúlio Vargas que, pressionado pela reação, deu um tiro no coração em 24 de agosto de 1954, foi o inspirador de um Exército representante do povo e defensor dos interesses econômicos nacionais. (...) País formado de portugueses decadentes, índios massacrados e negros escravizados, o Brasil, politicamente nulo, encontra em Vargas seu primeiro ideólogo revolucionário. Depois de quinhentos anos de miséria, fracassos revolucionários e ditaduras imperialistas, o Brasil precisa recuperar politicamente o projeto iniciado nos anos 20 e interrompido em 1964. Recomeçar do zero, mas com sua identidade, é a única esperança para o gigante verde-amarelo que, segundo um verso de seu Hino Nacional, está deitado em berço esplêndido. (Arquivo Tempo Glauber).

Seguindo a mesma trilha de raciocínio, no roteiro do filme *Jango*, Glauber continua:

(...)

Jango: o senhor me deixa uma herança com muitas dívidas...

Getúlio: Devemos à África o preço de uma agricultura alimentada pelo sangue do escravo negro e pelo sangue dos camponeses e mestiços. E uma industrialização construída sobre o sangue dos trabalhadores. Eis a grande criação de Portugal no Brazil: nossos antepassados se chamavam guaranys ... tupys guaranys e centenas de outras tribos... Colombo pensou que estava chegando às Índias e chamou os habitantes de Cuba de índios. E se fossem os alemães que tivessem aqui chegado antes dos portugueses? Sou descendente de italianos e espanhóis. Não sinto o gosto da vil e mesquinha usura lusitana. (...) (Arquivo Tempo Glauber).

No trecho acima, fica claro que Glauber se utiliza do recurso de se apropriar de personagens históricos – daqueles que o obsidiam – e de colocá-los a serviço de suas próprias idéias, explorando o potencial dramático dos mesmos, como forma de exorcizá-los. E aí está um exemplo da irreverência poética glauberiana usada para interferir no processo dialético da história. A África, os índios, os colonizadores e os colonizados que, a essa altura de 1972, aparecem transgressora e inesperadamente na fala de Getúlio Vargas, já haviam sido tema da “Estética do sonho”:

As raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesas são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras. (...)

O sonho é o único direito que não se pode proibir.

A “Estética da fome” era a medida da minha compreensão racional da pobreza em 1965. Hoje recuso falar em qualquer estética. A plena vivência não pode se sujeitar a conceitos filosóficos. *A arte revolucionária* deve ser uma mágica capaz de enfeitar o homem a tal ponto que ele não mais suporte viver nesta realidade absurda. Borges, superando esta realidade, escreveu as mais liberadoras

irrealidades de nosso tempo. *Sua estética é a do sonho*. Para mim é uma iluminação espiritual que contribui para dilatar a minha sensibilidade afro-índia na direção dos mitos originais da minha raça. Esta raça, pobre e aparentemente sem destino, elabora na mística seu momento de liberdade. Os Deuses Afro-índios negarão a mística colonizadora do catolicismo, que é feitiçaria da repressão e da redenção moral dos ricos. Não justifico nem explico meu sonho porque ele nasce de uma intimidade cada vez maior com o tema de meus filmes, sentido natural de minha vida (Rocha, 1981, p.248 e 249).

Também em 1971, quando apresentou *Estética do Sono* e se referiu ao *Terra em transe*, Glauber registrou, em Havana, sob o título *Siempre*, comentários em torno do filme: “*Terra em transe* é um filme de louco (...) uma metáfora da revolução brasileira, demonstrando que marginalismo e vanguarda são a base da revolução (...)” (Arquivo Templo Glauber).

Voltando mais uma vez ao roteiro de *Jango*, pode-se ver que o Golpe de 64 também se faz presente. Glauber dá um salto no tempo, de 1954 para 1964, do diálogo entre Getúlio e Jango para um outro diálogo entre Luiz Carlos Prestes, o mitológico secretário-geral do Partido Comunista, e Jango – agora presidente do Brasil e ameaçado de ser destituído do poder pelos militares:

Seqüência 88: Palácio da Alvorada – Sala presidencial -

Jango: Juscelino veio aqui ontem me propor negociar a paz dando a cabeça dos comunistas. Para ele qualquer trabalhador é comunista. O egoísmo é grande senador, ninguém vê o sofrimento do pobre. Telefonei para o general Amaury Krueel em São Paulo e ele me propôs a mesma coisa. Os generais pensam que eu sou comunista. Vou cair, mas não traio o partido...

Prestes: Resista!

Jango: O povo não está preparado para uma revolução. Seria uma tragédia.

Prestes: Você precisa controlar as forças revolucionárias e evitar a contra-revolução. Você vai entregar o poder porque na verdade tem medo do comunismo. Se você me passar o poder, se você declarar guerra, muitos militares lhe apoiarão.

Jango: Não conto com Arraes, nem com Brizola.

Prestes: Você está com medo.

Jango: Não sou responsável pela fraqueza do povo.

Prestes: Você não é responsável nem pela sua fraqueza. Você não passa de um político burguês, bêbado e corrupto.

Jango: Senador, o senhor abandonou o doutor (Getúlio, em 1954) eu não o estou abandonando agora, por favor, não me abandone.

Prestes: Quero o comando das Forças Armadas.

Jango: Não posso entregar o Brasil a Moscou.

Prestes: A história não lhe perdoará.(Arquivo Tempo Glauber).

Novamente Glauber utiliza o recurso de se posicionar politicamente por meio de diálogos construídos entre personagens históricos e, para isso, caminha sobre uma tênue linha entre história e ficção – lugar esse de onde, hoje, olha-se a

representação glauberiana da Ditadura Militar brasileira, já que não faz mais sentido olhá-la como forma de subversão. Então, cabe uma retomada crítica dessa produção cultural dos anos 60 e 70 para verificar o espaço que ela ocupa, agora, na pós-modernidade, quando “as recentes leituras críticas da história e da ficção têm se concentrado mais naquilo que as duas formas de escrita têm em comum do que em suas diferenças” (Hutcheon, 1991, p. 141).

Mas, antes de abordar tal retomada, é importante registrar – até mesmo como um reforço da discussão sobre os limites entre história e ficção, aqui proposta, – que o encontro, citado acima, entre Luiz Carlos Prestes e Jango, às vésperas do Golpe de 64, teria realmente ocorrido, mas, mais uma vez, não como foi relato por Glauber. Isso pode ser constatado no livro *A Ditadura envergonhada* do jornalista Elio Gaspari, o único a ter acesso aos arquivos do General Golbery do Couto e Silva, chefe do Serviço Nacional de Informações (SNI), onde se concentrava grande parte das informações da Ditadura Militar:

No Rio de Janeiro, Luiz Carlos Prestes convocara uma reunião dos dirigentes do comitê central do partido Comunista que estavam no Rio e relatara-lhes os contatos que fizera durante a manhã. Parecia tranqüilo. Em fevereiro mostrara a força de Jango e o prestígio do PCB ao primeiro-ministro soviético Nikita Kruchev, com quem almoçara no Kremlin. Kruchev admirou-se quando ouviu que o partido tinha dois generais no Alto-Comando do Exército. Pouco depois, numa reunião no Departamento de Relações Internacionais do PCUS, Prestes informara: “se a reação levantar a cabeça, nós a cortamos”. Na última semana, já no Brasil, usara duas vezes a mesma expressão. Repetiu a profecia ao comitê central. Aos 66 anos, o veterano chefe do PCB estava feliz. Metido em levantes desde 1924, sempre acabara fugido, exilado ou preso. Era a primeira vez que jogava com a camisa do governo. Encontrara-se secretamente com Jango no início de janeiro e defendia sua reeleição, manobra impossível sem que se golpeasse a Constituição.(...) (Gaspari, 2002).

Pode-se, agora, voltar a Linda Hutcheon que trata das questões sobre as recentes leituras críticas da história e da ficção. Segundo a autora, o debate sobre a relação entre a arte e a historiografia é relevante para qualquer poética do pós-modernismo, pois a separação é tradicional:

Hoje em dia, tanto na ficção como na escrita da história, nossa confiança nas epistemologias empiricista e positivista tem sido abalada – abalada, mas talvez não destruída. E é isso que justifica o ceticismo, mais do que qualquer denúncia verdadeira; e explica também os paradoxos de definição dos discursos pós-modernos. (...) Para Aristóteles, o historiador só poderia falar a respeito daquilo que aconteceu, a respeito dos pormenores do passado; por outro lado, o poeta falaria sobre o que poderia acontecer, e assim poderia lidar mais com os elementos universais. Livre da sucessão linear da escrita da história, a trama do

poeta poderia ter diferentes unidades. Isso não significava dizer que os acontecimentos e os personagens históricos não poderiam aparecer na tragédia: “nada impede que algumas das coisas que realmente aconteceram pertençam ao tipo das que poderiam ou teriam probabilidade de acontecer” (...). O romance pós-moderno faz o mesmo, e também o inverso. Ele faz parte da postura pós-modernista de confrontar os paradoxos de representação fictícia/histórica, do particular /geral e do presente/passado. (Hutcheon, 1991, p.142).

Dentro desta mesma temática, Michel de Certeau vai afirmar que a visão positivista da história só começou a ser abalada “há quarenta anos”, quando “uma primeira crítica do ‘cientificismo’ desvendou na história ‘objetiva’ a sua relação com um lugar, o do sujeito” (De Certeau, 1982, pp.65-93).

Desde então veio o tempo da desconfiança. Mostrou-se que toda interpretação histórica depende de um sistema de referência; que neste sistema permanece uma “filosofia” implícita particular; que se infiltrando no trabalho de análise, organizando-o à sua revelia, remete à “subjetividade” do autor. Vulgarizando os temas do “historicismo” alemão Raymond Aron ensinou a toda uma geração a arte de apontar as “decisões filosóficas” em função das quais se organizam os recortes de um material, os códigos do seu deciframento e a ordem da exposição. Essa crítica representava um esforço teórico. Marcava uma etapa importante com relação a uma situação francesa, onde prevaleciam as pesquisas positivas e reinava o ceticismo acerca das “tipologias” alemãs (1982, p.67).

Parece bastante pertinente procurar compreender e analisar a obra de Glauber Rocha sob a ótica das novas teorias historiográficas inauguradas por Raymond Aron que, analisando uma “dissolução do objeto”, tirou da história o privilégio do qual se vangloriava, quando pretendia reconstruir a “verdade” daquilo que havia acontecido (De Certeau, 1982, p.67). A “operação historiográfica”, principalmente sob o ponto e vista de De Certeau, destaca a combinação de um lugar social, de práticas “científicas” e de uma escrita.

Glauber dava um tom épico às questões sociais e políticas tratadas em seus filmes, justamente porque almejava uma função revolucionária para a arte²³ – e, como já dito, são muitos os rastros de ficcionalidade, buscada através do apropriação do mito, que ele deixa em seus escritos e filmes, ainda que os considerasse documentais. Por exemplo, sobre *Terra em transe*, ele afirmou: “Procurei um tom documentário. Tudo que pode parecer *imaginário* é de fato *verdadeiro*. É um documentário sobre a encenação de uma ópera”, numa

²³Glauber se colocou muito distante do sentido positivista e história do século XIX, segundo o qual se buscava uma verdade que era única e objetiva. Uma verdade que, dentro desta perspectiva clássica, seria o próprio real na sua forma pura, ou seja, o fato por si só.

entrevista ao jornalista Jaime Sarusky e ao presidente do Instituto Cubano de Arte e Indústria Cinematográficas (ICAIC) Alfredo Guevara²⁴. E explicou:

(...) eu, que por uma deficiência profissional não tenho capacidade de fazer documentários, faço filmes ficcionais ligados à realidade latino-americana. Daí surge uma linguagem que expressa os mitos mais profundos do povo latino-americano, herdados da cultura negra, da cultura índia, das imagens, da imaginação visual, da arquitetura, dos trajes, da escultura popular, da moral do povo, que não é a moral burguesa, da psicologia do povo, que não é a psicologia burguesa. Então surge como uma coisa simbólica ou alegórica. Mas não é simbólica nem alegórica. É a pura realidade, é apenas porque a cultura do povo está na tela (...) (Rocha, 2002, p. 83 e 84).

Por tudo que foi apontado no decorrer deste texto, pode-se dizer que, no Brasil, Glauber foi um dos que mais – senão o que mais – usou e abusou da apropriação subjetiva do imaginário popular, em suas produções culturais. Em nome de decisões filosóficas pessoais recortou e escolheu à vontade fatos sociais e políticos brasileiros, multiplicando as potencialidades de sua arte.

A prova disso é a irrefutável presença fantasmagórica de Glauber Rocha na cultura brasileira contemporânea. De obsidiado, ele passou a obsidiante com sua constante ausência presente, uma vez que tratou de temas controversos da Ditadura Militar e da política brasileira; e ainda de outros assuntos atuais como a miséria, a fome, a relação colonizado/colonizador. E sobretudo porque deixou um desafio para as gerações futuras em anotações que fez em 1980, um ano antes de sua morte, no romance *Jango*, que permanece inédito no Tempo Glauber:

A morte de Jango exige revisões à esquerda e à direita. Ninguém deseja mais pensar e agir segundo Moscou/ Washington/ Londres/ Pekim/ Paris: o cordão umbilical que nos une ao Velho Mundo é o transmissor do grilo subdesenvolvido. Entre o Ser e o Nada, Jango rachou a História do Brazyl. Não deixando memórias sobre ele correrão Estórias, propriedades públicas do Mito que se reproduz segundo a imaginação do narrador e a fantasia do ouvinte.

E, se está se falando de herança no palco da política brasileira que passou de Getúlio para Jango, de Jango para Glauber, é possível citar o filme *Rocha que voa* (2002) e o livro homônimo, produzidos por Eryk Rocha, filho do cineasta, que tentou, por meio desses trabalhos, “penetrar nos meandros da História e reunir as importantes e variadas fontes dessa memória para revitalizá-la e criar uma ponte que gere uma reflexão atual sobre o tempo presente”:

²⁴Essa entrevista está transcrita no livro *Rocha que Voa*, de Eryk Rocha.

Hoje a revolução se faz no dia-a-dia. E aí está o grande desafio da minha geração, aproveitar-se da ressonância de gritos do passado sobre o espaço convulsionado do agora para projetar uma imagem do futuro. (Rocha, 2002, p.14).

Na proposta de Eryk Rocha de revitalizar a memória para refletir sobre o tempo presente, pode-se verificar que se repete o “evento fantasmagórico” apontado por Derrida e que serviu para o desenvolvimento deste capítulo sobre as questões relativas à herança. Da mesma forma que o filósofo francês se deu conta de que a palavra “espectro” que havia usado em seu texto sobre Marx dava início ao *Manifesto do partido comunista* e, antes disso, aparecia em *Hamlet*, constata-se que a frase “a revolução se faz no dia-a-dia”, passou como herança de Glauber para o filho e sua geração, por meio de Jango.

No Ato II da peça *Jango – Tragédia em três atos*, Glauber escreve o seguinte diálogo:

Leonel Brizola²⁵: A História lhe perdoa. Deus lhe perdoa. E o futuro?

Jango: A revolução não se faz num delírio, mas no dia-a-dia.

E essa constatação não é outra coisa que o espectro da revolução que Jango não fez e que ainda ronda o teatro da política brasileira.

²⁵Leonel Brizola era político gaúcho do PDT e casado com a irmã de Jango, com quem rompeu quando este aceitou se aliar a Lacerda para constituir a Frente Ampla. Julgou que o ato do cunhado era uma traição à memória de Getúlio Vargas.