

2

Glauber e Jango: atração e repulsa – as implicações de uma herança

Cena 19.

Palácio de Alecrim. O governador Vieira conversa com o Capitão.

Vieira: Há muita agitação nas ruas.

Capitão: Aconselho a prisão do coronel Moreira.

(...)

Vieira: Onde está Paulo?

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... Política se faz com habilidade... Eu sou um governador!

Paulo: Eleito!

Vieira: Moreira e os 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?

Cena 20.

Casa de Paulo. Paulo e Sara.

Paulo: Se não tem qualidade nunca devia ter ido à praça... ele sabe quem é o assassino...

Cena 21.

Concentração de camponeses. Militantes políticos agitam a massa, entre eles Aldo e Marinho.

Cantador (off): A praça é do povo/ como o céu é do condor,/ já dizia o poeta/ dos escravos cantador.

A mulher de Felício chora sobre o cadáver do marido. Paulo se aproxima.

Mulher de Felício: O culpado é o sinhô, doutor Paulo! O culpado é o sinhô, doutor Paulo! (...)

(*Terra em transe*)

As cenas do filme *Terra em transe*, apresentadas acima, remetem ao grande comício que João Goulart convocou no Rio de Janeiro, na Central do Brasil, numa sexta-feira, 13 de março de 1964, como parte de sua estratégia de mobilização popular. Nesta época, ele estava vivendo o auge da pressão que as forças militares impunham sobre seu governo e que teve origem antes mesmo de ele, como vice-presidente, assumir, a presidência da República no lugar de Jânio Quadros²⁶, primeiro, em regime parlamentarista e, depois, em regime presidencialista.

Goulart era mal visto pelos militares desde quando fora ministro do Trabalho no mandato legal de Getúlio Vargas. No início de 1954, ao propor um projeto de aumento do salário mínimo de 100%, de 1.200 para 2.400 cruzeiros, para atender reivindicações da classe operária, provocou protestos da ala conservadora do Exército no Rio de Janeiro. Em fevereiro do mesmo ano, 82 coronéis e tenentes-coronéis assinaram um documento que ficou conhecido como Manifesto ou Memorial dos Coronéis, redigido por Golbery do Couto e Silva, que, em 1964, seria um dos articuladores do golpe que derrubou Jango.

Ante a repercussão do documento nos meios políticos e militares, Vargas optou pelo afastamento de Goulart e também do ministro da Guerra, Ciro do Espírito Santo Cardoso, ambos identificados com a política nacionalista de seu governo e envolvidos diretamente na questão do aumento salarial. Jango apresentou pedido de demissão, que foi aceito pelo presidente em 22 de fevereiro de 1954, mas, em 1º de maio, Getúlio anunciou em discurso inflamado o novo salário mínimo, nos termos propostos por João Goulart.

Meses mais tarde, ao confiar a Jango a sua carta testamento, Getúlio explicitou a descendência de sua linhagem política. Por meio desse ato, ele deu ao gaúcho de 36 anos, que representava o seu desejo de injetar sangue novo na política brasileira, a responsabilidade de continuar a obra que tinha iniciado. Os 17 anos que separam a estréia de Jango na política brasileira, como deputado estadual, em 1947, e sua deposição, como presidente, em 1964, “só amadureceram o sentimento nacionalista e o compromisso com a justiça social, razões trágicas no destino comum desses dois homens”, diria o jornalista Maurício Dias, no roteiro do filme *Jango*.

²⁶Jânio Quadros renunciou à presidência da República em 25 de agosto de 1961.

Enfim, em 13 de março de 1964, no mesmo palanque de madeira que Getúlio Vargas usava para suas aparições públicas, Jango anunciou a execução de seu programa de reformas de base. Horas antes, tinha assinado o decreto desapropriando as terras improdutivas nas margens das rodovias e ferrovias federais e encampando as refinarias particulares. No discurso que fez para cerca de meio milhão de pessoas, disse:

(...) Com o alto testemunho da nação e com a solidariedade do povo reunido na praça que só ao povo pertence, o governo que é também o povo e que também só ao povo pertence reafirma seus propósitos inabaláveis de lutar com todas as suas forças pela reforma da sociedade brasileira. E ao lado do povo, pelo progresso do Brasil. (...)²⁷

Foi para o “povo reunido na praça que só ao povo pertence” que Jango protagonizou o último ato da encenação que fez o Brasil viver sua utopia. Depois daquele dia, o enredo de seu drama político seria outro.

Na noite de 30 de março, Jango discursou numa solenidade promovida pela Associação dos Sargentos e Suboficiais da Polícia Militar, no salão do Automóvel Clube, no centro do Rio de Janeiro. Foi o que bastou para detonar o golpe, que já vinha sendo articulado nos bastidores conspirativos. No dia 31 de março, as tropas do Exército aquarteladas em Minas Gerais, sob o comando do general Olympio Mourão Filho, com o apoio do governador Magalhães Pinto, se insurgiram e marcharam em direção ao Rio. Um após outro, os comandos militares, supostamente fiéis a Jango, mudaram de posição e, sob a coordenação do general Odilo Denys, adotaram o rumo do golpe. O dispositivo militar, garantido pelo general Assis Brasil, chefe do Gabinete Militar, revelou extrema fragilidade. Jango podia contar, no primeiro momento, com uma esquadrilha de oficiais nacionalistas da Aeronáutica, que se dispunha a despejar bombas sobre a coluna do general Mourão. Os fuzileiros navais, sob o comando do almirante nacionalista Cândido Aragão, tinham a possibilidade, também no primeiro momento, de assaltar o Palácio Guanabara e prender o governador Carlos Lacerda, um dos conspiradores do golpe, o que alcançaria grande repercussão nacional em favor do governo. Jango preferiu capitular. Desautorizou as ações dos oficiais da Aeronáutica e dos fuzileiros navais. Não queria derramamento de sangue. No dia 1º de abril, retirou-se do Palácio das Laranjeiras, no Rio de Janeiro, e voou para

²⁷Filme *Jango* (1984), de Silvio Tendler.

Brasília. Dali, partiu para o Rio Grande do Sul, donde, finalmente, seguiria para o exílio. Em Brasília, o senador Auro de Moura Andrade, presidente do Congresso, declarou a Presidência da República vaga. No dia 9, o primeiro Ato Institucional deu início às cassações de mandatos e direitos políticos. O general Castelo Branco assumiu a chefia do governo, inaugurando a sucessão de generais que governaram o país durante a Ditadura Militar.

É justamente ao povo dono da praça, a quem Jango falou no comício da Central do Brasil, que Glauber se refere no trecho de *Terra em transe*, apresentado acima: *A praça é do povo/ como o céu é do condor/ já dizia o poeta/ dos escravos cantador*. Esse é um verso de *O povo ao poder*, de Castro Alves, apropriado pelo cineasta através da cantiga popular, que serve como exemplo da espécie de dissecação da genealogia intelectual, promovida pelo cineasta em sua obra – para continuar com a reflexão de Derrida sobre “herança”, tratada no capítulo anterior.

Glauber nasceu no mesmo dia, 14 de março, que Castro Alves, e se dizia a “reencarnação” dele, devendo, por isso, morrer aos 42 anos – 24 ao contrário, idade com a qual o poeta morreu. Isso realmente aconteceu. O cineasta clamava pela herança do poeta baiano – dizia que era, como ele, “amante das antíteses e das hipérboles” (Rocha, 1997, p.21). Buscando arejar o discurso político de seu tempo, o cineasta injetava doses de retórica romântica nas palavras de ordem da esquerda, de modo que ecoassem produtivamente na memória do povo em contraposição ao imobilismo produzido pelo jargão populista.

Enquanto produtor de arte, decido a por em confronto crítico os campos da cultura, da política e da economia, Glauber fez sempre questão de enfatizar as personagens históricas cuja herança reclamava, seja apropriando-se de suas palavras e estilo, como no caso de Castro Alves, seja travestindo-se na figura delas, como no caso de Jango, para repetir, no presente, cenas do passado e experimentar, para as mesmas, um novo desfecho.

Num depoimento, exibido em *Glauber, o filme – Labirinto do Brasil*, Glauber afirma: “eu sou como Jango Goulart, todos os cineastas me traíram”. E também numa entrevista a Miguel Pereira, publicada, só recentemente, na revista *Alceu*²⁸, diz:

²⁸Alceu – Revista de comunicação, cultura e política, vol. 7 – n.13 – jul./dez. 2006.

Eu queria aproveitar a entrevista para dizer que hoje sou um marginal da classe cinematográfica. Eu quero que empresários, banqueiros, autoridades governamentais, saibam que eu, Glauber Rocha, cineasta brasileiro, autor de vários longas-metragens e de curtas-metragens, sou o único cineasta internacional brasileiro, no sentido de que sou o único que dirigiu três filmes lá fora, e dirigi não como colonizado, mas como recolonizador, não faço parte da Associação Brasileira de Cineastas, da ABRACI, não faço parte da Cooperativa de Cineastas, da qual fui excluído. Esses cineastas todos, você entende, ficaram pedindo dinheiro ao Ney Braga, falando mal do governo, numa atitude inteiramente hipócrita, e resolveram me degolar, me cassar. E eu disse isso para eles: eu sou o João Goulart do cinema. Vocês me deram o golpe. Mas o Jango morreu e eu voltei (p.14).

Num palco que já não é aquele armado pelo ex-presidente na praça que pertence ao povo, mas que é seu, o cineasta se faz protagonista, deslocando a cena para os gabinetes onde se traçam as políticas culturais. No palco glauberiano, Glauber é Jango. Afinal, o teatro é uma das expressões mais antigas do espírito lúdico da humanidade: em todas as épocas e entre todos os povos existe o desejo de desempenhar temporariamente o papel de outrem, fantasiar-se à maneira dele. Esse “outro” pode ser um deus, o que explica determinadas representações em atos litúrgicos. Mas, também, pode ser o próximo, que se deseja ridicularizar: é essa uma das raízes da comédia, sem que se exclua, para esta, uma origem litúrgica. Para Glauber, Jango é um deus e é ridículo.

No Ato I da peça *Jango – Tragédia em três atos*, escrita pelo cineasta entre 13 e 15 de novembro de 1976, menos de um mês antes da morte de João Goulart, o ambiente é a Paris de 1974, uma festa no castelo de um industrial em homenagem ao ex-presidente, à qual compareceram “personalidades do *jet set*, exilados brasileiros e terceiromundistas”. O personagem Jango tem a seguinte fala:

Eu não sabia o que fazer... Os militares me odiavam... As esquerdas não me perdoaram por eu ter abandonado o poder sem o sacrifício da vida... A maioria dos intelectuais não hesitou em aplaudir o golpe e me considerar corrupto, inepto, bêbado, tudo... Ninguém procura entender... identificam o fracasso da sociedade na desgraça do chefe... sou o pai de um povo que não compreende minha luta... Sou odiado como o pai que não volta com a caça prometida... Fui vítima de terríveis inimigos, mas estou vivo. Trago comigo a carta testamento do Dr. Getúlio. É difícil chutar o mundo só com uma perna... preciso encontrar energias capazes de retomar o processo de liberação nacional... Chutar em Gol!...

Jango levanta com violência a perna dura e cai...
Levanta-se com dificuldade e avança mancando, patético, entre os convidados que dormem... (Arquivo Tempo Glauber).

Ao mesmo tempo em que atribui a Jango o papel de herói trágico — aquele que alcança a vitória na derrota, segundo Nietzsche —, Glauber o ridiculariza por suas hesitações e isso é indicado quando chama atenção, na cena acima, para o fato de Jango ter uma “perna dura” e mancar²⁹. Aqui não se trata de uma contradição que escapou à vigilância do autor; tanto o texto quanto a trajetória de Glauber apelam para o efeito questionador de confrontos desconcertantes. Ao dizer que é o Jango do cinema, o cineasta também se apresenta como um herói que manca, dono do mesmo destino trágico do ex-presidente.

(...) forma mais universal do destino trágico é a derrota vitoriosa ou o fato de alcançar a vitória na derrota. A cada vez, o indivíduo é derrotado: e, apesar disso, percebemos seu aniquilamento como uma vitória. Para o herói trágico, é necessário sucumbir por aquilo que ele deve vencer. Nesse grave confronto, intuímos algo da já aludida estima suprema da individuação: aquela de que um originário precisa para alcançar seu último objetivo de prazer. De modo que o perecer se revela tão digno e respeitável quanto o nascer, e de modo que o nascimento deve cumprir, ao perecer, a missão que lhe é imposta como indivíduo³⁰.

Se, nas circunstâncias difíceis que enfrenta, o intelectual latino-americano compara-se ao político promissor, mas enfraquecido em sua autonomia, é preciso compensar a escassez de meios pela violência da enunciação, quando decide encenar o passado imediato com objetivo crítico e pedagógico. Por isso é que Glauber invocaria espectros contraditórios – o poeta romântico, o político malsucedido, o autor trágico, o protagonista da chanchada. Conforme a citação acima, o teatro clássico refletiu sobre os processos de individuação na passagem da sociedade tribal e mítica à organização estratificada dos grupos humanos e das formas de pensamento (cf. as cidades gregas produtoras da épica, da tragédia, da filosofia e da história). Mas a cena glauberiana desloca o herói trágico para o palco operístico do período barroco, onde a harmonia trágica se desfaz nos excessos hiperbólicos e chocantes, respondendo a conflitos sociais próprios à individuação exacerbada do rei absoluto e às exigências de alinhamento coletivo ainda atuantes no cristianismo de tradição medieval. Na ópera latino-americana dos meados do século XX, reunião híbrida das heranças mais diversas, o herói tragicômico encena, com sua grandiloquência, os obstáculos de um processo

²⁹João Goulart realmente mancava da perna direita por causa de uma fratura numa queda de cavalo.

³⁰Nietzsche, F. apud. Correia, Cristiane A. S. “Repensando o trágico pelo pulsar da veia nietzscheana”. *Revista Garrafa*, UFRJ, n. 7, set.-dez. 2005.

reformador – ou até mesmo revolucionário – que se anuncia, mas não chega a realizar-se.

A obsessão de Glauber pelos espectros de Jango se justificaria por sua identificação com o ex-presidente – em suas qualidades e em suas hesitações. Paralelamente, o intelectual rejeita os “defeitos” do político para escolher sua parte da herança, e também encontrar correspondência entre os impasses de Jango e os seus próprios.

Dentro desta perspectiva, pode-se afirmar que, quando Glauber escreve, na cena 20, o diálogo em que Paulo diz para Sara: “Se não tem qualidade nunca devia ter ido à praça”, estava questionando Goulart por ter se submetido ao golpe, depois de ter alimentado a utopia do povo brasileiro. Neste momento, Glauber é o poeta Paulo Martins, que cobra de Jango, representado pelo governador Vieira, as promessas feitas ao povo - “... As reformas... pão e terra... os pactos, a liberdade!” - e a sua falta de coragem para cumpri-las. O cineasta está ciente de seu papel como intelectual. Em *A ponte clandestina*, há um comentário seu sobre o papel do intelectual-artista:

(...) o primeiro que tem a fazer o intelectual latino-americano é negar-se, desmistificar-se completamente desse papel de interprete crítico da história sem uma participação concreta, política. (...) a única forma de revolucionar-se e desmistificar-se é fazer do pensamento e da ação política algo integrado. Tem uma oportunidade rara na história, de resolver a falsa contradição entre intelectual e político. (...) o artista, se vive no Brasil subdesenvolvido e faminto ou na África colonizada, é um revolucionário, usando cabeça e coração para defender e libertar o homem do totalitarismo (Rocha *apud* Avellar, 1995, p. 104).

O Cinema Novo, que tinha em Glauber seu maior ícone, além de ser um movimento artístico/cultural, era a expressão de militância de um grupo de intelectuais interessados em atuar politicamente. Apesar disso, Glauber reconhece a sua dificuldade de se aproximar do “povo que é dono da praça”, ao compor Paulo Martins com as ambigüidades, as dúvidas e os impasses, que são dele próprio. Numa carta de 9 de junho de 1967, em que escreveu sobre *Terra em transe*, o produtor Gustavo Dahl define o poeta como “Hamlet tropical, sem motivações edipianas” (Rocha, 1997, p.37). Como observa Ivana Bentes, algumas das cartas enviadas por Glauber aos amigos, no período em que esteve fora do Brasil, ele se assina “Paulo Martins”, “o poeta que em *Terra em transe* ruma para a morte e tem ‘fome de absoluto’” (p. 23). O personagem questiona o governador

Vieira, como está exemplificado nas cenas da epígrafe deste capítulo, mas também não sabe exatamente como agir. Isso pode ser verificado nas cenas 16 e 17, do filme:

Grande concentração de camponeses, com Felício e sua mulher à frente. O governador Vieira chega ao local acompanhado de Paulo, Jerônimo, Aldo, seguranças e policiais. Felício adianta-se, o povo é cercado pela polícia.

Felício: É que nossa família chegou nessas terra já tem mais de vinte anos e a gente lavrou a terra, plantou nela e as mulher da gente pariu nessas terra. Agora a gente num pode deixar as terra só porque apareceu uns dono num sei daonde trazendo um papel do cartório e dizendo que as terra é dele... É isto que eu queria dizer, seu doutor... A gente acredita no sinhô, mas se a Justiça decidir que a gente deve deixar as terra, a gente morre mas num deixa não!

Paulo: Se acalme, Felício, respeite o Governador.

Felício: Doutor, o sinhô... eu confio no sinhô mas a gente tem de gritar...

Paulo: Gritar com quê?

Felício: Gritar com o que sobrar da gente, com os osso...

Paulo: Cale a boca, você e sua gente não sabe de nada!

Felício: Doutor Paulo, o sinhô era meu amigo, o sinhô me prometia...

Paulo: Nunca lhe prometi nada!

Felício: Eu num sou mentiroso!

Paulo: É um miserável, fraco, falador, covarde!

Felício: Doutor Paulo!

Paulo agride Felício, derruba-o no chão. O povo se agita e é contido pela polícia.

Paulo: Ta vendo como você não vale nada? E vocês também! Todos para casa, já! Todos!

Felício: Doutor Paulo! O sinhô era meu amigo!

Cena 17.

Casa de Paulo. Muito triste, Paulo fala para Sara.

Paulo: E eu fui lá, bati num pobre camponês, porque ele me ameaçou... podia ter metido a enxada na minha cabeça, mas ele era tão covarde e tão servil! E eu queria provar que ele era covarde e servil... A fraqueza... gente fraca... sempre... gente fraca e com medo... (Rocha, 1985, p.297).

Está contido nessas falas um questionamento sobre o conceito de povo e a expectativa marxista em relação ao comportamento político do mesmo. Glauber não se adaptava à ortodoxia marxista dos grupos de esquerda. Aproximava-se deles, mas era visto com desconfiança. Em contraposição, como relata Ivana Bentes (Rocha, 1997, p.58), numa época em que o inimigo comum eram os militares, ele insiste em que “os torturados, as vítimas, não estão isentos da crítica de seus erros políticos”, sublinhando que “no Brasil a crítica ao pensamento

baseado no marxismo, no leninismo, no maoísmo, está interdita”. Glauber definia a sua relação com esse segmento da seguinte forma:

Eu não me classifico ao lado dessas esquerdas profissionais que fracassaram com o janguismo. Então, o meu discurso é político também por isso, porque eu brigo com a direita e brigo também com a esquerda. Eu acho que tem que se instalar uma nova ordem ideológica, social e estética no país³¹.

Glauber sofreu duras críticas da esquerda. Já em 1997, quase 16 anos depois de sua morte, Ferreira Gullar no artigo “Um papo estranho”, publicado no *Jornal do Brasil*³², o definiu como “anárquico no modo de pensar” e “longe de ter uma coerência teórica”. Mas, por outro lado, ele tinha a atenção de alguns líderes e até de alguns estadistas com os quais mantinha relações, assumindo assim o papel de interlocutor político.

De 1971 a 1976, Glauber esteve nos centros do comunismo e da esquerda internacional. Visitou o socialismo africano no Congo, onde filmou *O leão de sete cabeças*, Cuba, onde pretendia fazer *História do Brasil*, o Chile de Allende, o Peru de Alvarado, a Roma do PCI, a Paris dos exilados e guerrilheiros brasileiros, aproximando-se da ALN (Aliança de Libertação Nacional) de Marighela, e, em janeiro de 1976, passou duas semanas em Moscou, onde encontrou-se com Luís Carlos Prestes para discutir o processo de abertura.

Glauber atua com a intenção de interferir nos bastidores da vida política brasileira, assume assim a função do intelectual comprometido com uma causa, que também pretendia participar efetivamente das discussões sobre a arte e a cultura brasileira. Com uma reflexão crítica constante sobre o país, ele se propõe permanentemente levantar questões e apontar caminhos:

Sou rigorosamente nacionalista. Sou anti-soviético, antiamericano, antichinês, anti-social-democracia européia. Acho que no Brasil nós temos realmente a possibilidade de criar um modelo político novo e essa idéia não é um absurdo do ponto de vista da imaginação. Ela encontra inclusive raízes em nossa cultura (1997, p.59).

Por outro lado, Glauber tinha consciência de que não conseguia atingir o povo. Sobre *Terra em transe*, ele afirmou: “A única coisa boa deste filme é sair na hora e vingar as pessoas e responder à brutalidade – mas o povo não entende. O

³¹Documentário *Depois do transe*.

³²Apud. ROCHA, 1997, p.58.

povo vaia e apedreja e eu fiz para o povo – imagina que mito besta é o povo” (p.38). Glauber repetia fora das telas as angústias de Paulo Martins: “Mas o que é o povo?”

Na verdade, ele não facilitava o caminho do povo até sua obra. Para usar as palavras de Ivana Bentes, ele se afastava da solução “conciliatória ou paternalista na representação das relações de poder e de saber entre o intelectual e o povo”. Um exemplo disso é o fato de ter usado poemas de Mário Faustino nas falas do Paulo Martins. Faustino, que divulgou a poesia concreta e seus antecessores entre 1956 e 1958, representa a linha erudita do poeta crítico cujo padrinho é Ezra Pound. Da mesma forma, pode-se dizer que *Terra em transe* é uma crítica ao populismo, representado na figura do governador Vieira. E não é demais acrescentar que, paradoxalmente, é na questão do populismo que Glauber encontra sua maior identificação com Jango, o herdeiro “gauche” do “pai dos pobres”.

O cineasta conheceu o ex-presidente em 1972, quando tiveram uma conversa de três horas em um encontro promovido pelo antropólogo Darcy Ribeiro, em Montevideú; os dois marcaram um encontro a sós em Punta Del Leste, no qual discutiram os motivos do golpe e a formação da Frente Ampla, abortada em 1968 com o AI5. Depois eles voltaram a se encontrar na França, juntamente com outros intelectuais brasileiros e com o filósofo Régis Debray – uma reunião que Glauber relatou a seu modo na peça *Jango – Tragédia em três atos*, referida anteriormente neste capítulo.

Por mais que tenha procurado se adequar ao papel herdado de Getúlio Vargas – é impressionante a sua atuação no comício da Central do Brasil, marcada por palavras inflamadas dirigidas ao povo e pelo suor que escorria em sua face, conforme documentado no filme *Jango* –, o ex-presidente não era um populista no significado tradicional da palavra, mas um reformista, com preocupações não alinhadas ao modelo do populismo, como observa Moniz Bandeira, citado na introdução desta dissertação. Natural da zona das Missões, da mesma forma que Vargas, ele seguia a tradição igualitária do gaúcho missioneiro, mantendo uma convivência democrática com os peões dos pampas, apesar de pertencer a uma família latifundiária. Isso colocou Jango num entre - lugar. Ele não estava na esquerda nem na direita, nem ao lado do povo nem ao lado da elite; o que, por sua vez, como afirma Marieta de Moraes Ferreira, em seu artigo “João Goulart: entre

a memória e a história” (2006, p.10), fez com que, tanto entre os adversários, quanto entre a maioria dos aliados, sua imagem fosse construída quase sempre de forma muito negativa e profundamente marcada por posicionamentos político-ideológicos de curto prazo.

Antônio Balbino, parlamentar pessedista da Bahia, procurador geral da República (1961/62) e ministro da Indústria e Comércio (1963), político bastante próximo de Jango declara, segundo Ferreira:

Jango tinha uma intimidade, uma maneira de conversar com o operariado, com os sindicatos, muito própria dele. Já vinha conversando com eles antes de ser presidente. Dizendo se era para fazer greve, para fazer movimento, tinha uma intimidade meio acumpliciativa. Isso enfraquecia a sua autoridade, de maneira que quando ele chegou a presidente... Eu, como consultor-geral ao lado do presidente, via o sujeito se dirigir a ele: “Ô Jango, tu... Um presidente da República!” (p.16).

Ainda como relata Ferreira, mesmo militares legalistas e mais próximos de Jango, como Lott, expressavam representações negativas sobre ele:

[Jango] era um político e um cidadão com algumas boas qualidades, mas muito despreparado sob o ponto de vista da cultura geral. Não estava em condições de considerar, nos assuntos que devia decidir, o que era mais importante. As decisões que ele tomava eram destituídas de base, aéreas, e portanto más decisões, que geravam mais tarde problemas para ele e para outras pessoas (p.13)

E o pensamento de Luís Carlos Prestes mostra, também de acordo com essa historiadora, o pensamento de boa parte da esquerda naquele período:

O Jango estava num dilema. Ou ficava com os generais, ou ficava conosco, e nenhuma das duas pontas do dilema serviam a ele. Porque ele era um latifundiário, não é? Ele era um elemento da burguesia e representava mais ou menos a burguesia industrial brasileira, mas era no fundo um latifundiário (p.22)

Raul Riff, que, além de assessor de imprensa da presidência, era vinculado ao PCB, considerava Jango um “conciliador, um reformista, num país onde o reformismo era apontado pelas forças sociais de esquerda e de direita como um inimigo a abater” (p. 20). E, então, pode-se entender que, em determinado momento, Glauber tenha sido mesmo Jango. Em *Glauber, o filme, Labirinto do Brasil*, o cineasta Orlando Senna afirma:

Antes de o Glauber morrer, nem direita nem esquerda, nem Cinema Novo nem Nouvelle Vague, ninguém queria saber dele. (...) Glauber tinha esculhambado o Partido Comunista, fascista, militares, esquerda, direita, e a resposta tinha vindo.

No encontro de dois destinos trágicos, Jango e Glauber voltaram para o Brasil em 1976. O retorno do cineasta foi articulado, como relata Ivana Bentes (1997, p.56), numa série de cartas em que ele procura se certificar de que não seria processado ou perseguido. Numa carta de 14 de junho de 1976, de Londres, o amigo Jorge Amado lhe informa que o próprio general Golbery do Couto e Silva havia dado ordens ao Itamaraty para liberar seu passaporte em Los Angeles (onde Glauber se encontrava para conferências na Universidade da Califórnia) e que podia voltar sem problemas. Ele desembarca no país no dia 23 de junho, num clima de esgotamento e descrença. Em carta de Los Angeles para Cacá Diegues havia dito.

(...) estou cansado desta Odisséia... por que estou nesta situação? O que há comigo? Tenho planos de filmar aqui, *but* aqui se pode ganhar facilmente muito dinheiro, *but* não dá pé... é deserto... é triste... o mundo todo triste... a China morta... Rússia morta... Europa morta... Ásia morta... África pré-histórica... América Latina subdesenvolvida... ah, a única solução é fundar no Brasil Novo um Estado Novo com Cinema Novo... uf...ah (p.56).

Pouco tempo depois, Jango articulava sua volta do exílio. De Lyon, onde fora fazer exames médicos de rotina, poucos meses antes de sua morte, ele escreve, em 13 de setembro, ao amigo e político Cláudio Braga, também exilado no Uruguai:

Soube, aqui, que no Brasil as coisas se esquentaram com a notícia de meu possível regresso. Creio que se estão somando muitos detonantes: eleições, situação econômica-social muito difícil, morte de JK com repercussões de toda a ordem, e da maior magnitude (inesperada completamente para o governo). (graves denúncias no campo moral... etc. etc.)³³

Jango voltou ao Brasil conforme desejava, só que morto. Assim como aconteceria com Glauber, em 1981, quando, depois de ter saído mais uma vez do país, por não ter encontrado boas condições de trabalho, retornou quase morto, praticamente para ser enterrado. Glauber previra o desfecho da trajetória do ex-presidente ao escrever a peça *Jango – Tragédia em três atos*, pouco tempo antes:

³³Carta de 13/9/1976, do arquivo pessoal de Cláudio Braga.

Ato III, última cena:

Jango: Trago comigo o cadáver do Dr., Getúlio, que representa o sofrimento do povo brasileiro... Hoje ofereço meu corpo a vossa fome e saio da vida para entrar na História...

O povo come Jango num grande Carnaval.
Foguetes, balões...

Voz de Jango no alto-falante: Vos falo do céu... Bonito... Infinito...

Coro: Devorado pelo povo, um homem nasce de novo.

Carnaval antropofágico. O povo come o corpo de Jango.

Enfim, segundo dissera o poeta Paulo Martins para o governador Vieira, chegou o dia em que foi impossível impedir que os famintos os devorassem. E aqui não há como não perceber mais uma herança reclamada por Glauber: claramente, ele se refere, claramente, à linha rebelde de Oswald de Andrade³⁴, que os tropicalistas haviam recolocado em circulação pelo viés da chanchada. Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros participantes da Tropicália foram contemporâneos de Glauber que, mais de uma vez, evidenciou suas afinidades com o grupo, mas, em outras ocasiões, também demonstrou com veemência suas discordâncias.

Se a peça *Jango – Tragédia em três atos* se configura enquanto “tragédia” por tematizar o impasse, através da derrota gloriosa do protagonista, ao mesmo tempo, não nega, com suas citações de fontes muito variadas, seu estilo barroquizante de ópera. Assim, trata a história imediata sob a forma da alegoria que aproxima – com efeito chocante – imagens opostas: o ilusionismo da retórica populista moderna e a agressividade assumida dos ritos arcaicos do povo, apropriados pelo artista contestador.

Para potencializar a herança reclamada, o artista opera com seus instrumentos críticos mais afinados com a situação latino-americana – o sonho e a fome. O final insólito-apoteótico que Glauber dá à sua “ópera” *Jango* corresponde à imagem onírica de um grande banquete. Desta vez, o desfecho não é mais melancólico como de *Terra em transe*. No filme, o poeta Paulo Martins, perto da praia, avança pela estrada, trôpego, ferido, ergue a metralhadora e grita: “Viva a Justiça!”. Sara tenta detê-lo, aflita, e pergunta: “O que prova a sua morte? O quê?”. Paulo responde: “O triunfo da Beleza e da Justiça!”. Ouve-se, então, um

³⁴Glauber faz uma apropriação em diferença da noção de antropofagia de Oswald de Andrade.

som de metralhadora. Paulo anda em direção à areia. Cambaleante. Cai de joelhos. Sara desiste, pára de segui-lo, fica um tempo de pé na estrada e vai embora. Imagens de dunas, som de guerra, tiros, bombardeios, tomam conta da tela. Enfim, vê-se apenas Paulo e a metralhadora: uma figura humana de pé na linha do horizonte, apontando a arma para o céu. Ele dobra o corpo e ajoelha.

No final de *Jango – Tragédia em três atos*, há a agitação alegre da praça carnavalesca, onde a multidão como que se lança para o futuro destruindo e ao mesmo tempo incorporando o poder do governante.