

## **Pastor do Apocalipse: escovando a história a contrapelo para uma escritura poética do presente pandêmico**

Yuri Brito dos Reis<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo conta a trajetória do projeto artístico chamado ‘Cine Ebó Latinoamericano’, que começa com o filme “Maranhão 669 - Jogos de Phoder”(2014), depois com “Projeteu – deus da imagem”, em fase de montagem, e agora com “Pastor do Apocalipse”, em processo criativo. O seguinte trabalho aborda as contribuições das linguagens artísticas, no presente caso, do meio cinematográfico como metodologia de pesquisa e de intervenção, salientando as formas alegóricas de conhecimento com as quais os recursos estéticos audiovisuais visam propulsionar uma história, bem como uma denúncia, do tempo presente.

**Palavras-chave:** Cinema Experimental; Walter Benjamin; Glauber Rocha; História Contemporânea

### **Apresentação**

Estudando essa época tão próxima e tão longínqua, comparo-me a um cirurgião que opera com anestesia local: trabalho em regiões insensíveis, mortas, e o doente, entretanto, ainda pode falar.

(Paul Morand, 1900: 6-7)

Ebó é uma oferenda aos Orixás, ritualizada no Candomblé e na Umbanda, e destinada a várias finalidades: agradecimentos, pedidos de ajuda, recuperar o que foi perdido, purificação, enfim, a todos os negócios humanos. É um nome genérico para diversos tipos de oferendas, que variam em forma e conteúdo tanto quanto são diversos os terreiros de Candomblé e Umbanda existentes no Brasil.

Cine Ebó Latinoamericano é o projeto de um grupo de artistas-pesquisadores maranhenses que viceja a criação de uma estética política dentro da janela do ensaio audiovisual (o filme-ensaio), restituindo um caráter originário da arte enquanto ritual. A poesia, o teatro e a performance estão sempre conosco.

A pesquisa que está em processo neste programa de doutoramento – que chamo provisoriamente de *Pastor do Apocalipse* – é anterior à minha chegada nele, e nasce,

---

<sup>1</sup> Doutorando do programa Discursos: cultura, história e sociedade (CES/Universidade de Coimbra). O presente trabalho foi realizado em 2021, no contexto do seminário “Metodologias e Estudos de Referência”, ministrado pela prof. Sílvia Portugal

certamente, no bojo da trajetória que conto agora. Por isso a importância de contá-la. Se uso quase sempre o plural é porque cinema é coisa que nunca se faz sozinho.

Em meados de 2013, nas reuniões periódicas do Núcleo de Pesquisa e Produção da Imagem (NUPPI/IFMA), o coordenador do Núcleo, prof. Dr. Marcus Ramúsyo nos compartilhara a ideia de um ensaio audiovisual que articulasse a filosofia da história de Walter Benjamin e a estética fílmica de Glauber Rocha, cineasta baiano, que após o sucesso de 'Deus e o Diabo na Terra do Sol' (1963) no Festival de Cannes de 1964, foi convidado por José Sarney para realizar um documentário sobre sua posse como governador do Maranhão. Glauber aceitou o serviço e realizou um retrato social e político do Brasil e do Maranhão no período inicial da ditadura. O nome do retrato é "Maranhão 66"<sup>2</sup> (1966), nosso ponto de partida.

José Sarney<sup>3</sup>, ex senador e ex-presidente da República Federativa do Brasil (1985-1990), figura central do documentário "Maranhão 66", esteve por mais de cinquenta anos no poder, enquanto o estado do Maranhão alcançou, ao longo desses anos, índices alarmantes no tocante à falta de infraestruturas urbana e rural, ao déficit educacional e à baixa renda per capita em relação a outros Estados. Segundo o IBGE, mais da metade da população do Estado do Maranhão (54,1%) vive em situação de pobreza.<sup>4</sup>

No início do "Maranhão 66" surge uma banda militar e o exército em formação, empunhando rifles. Na sequência, o jovem governador eleito José Sarney é aclamado em praça pública por quebrar a hegemonia política de mais de vinte anos do interventor Vitorino Freire. Sarney é conduzido pelos seus correligionários e ladeado pelo povo para um suntuoso carro preto com militares, que o leva à frente do Palácio dos Leões, sede do governo estadual, onde realizará seu discurso de posse.

---

<sup>2</sup> Rocha, Glauber, "Maranhão 66", 2008, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=t0JJPFruhAA&t=176s&ab\\_channel=marcuslofi](https://www.youtube.com/watch?v=t0JJPFruhAA&t=176s&ab_channel=marcuslofi)

<sup>3</sup> Em sessão do Senado, José Sarney comenta sobre a realização e estréia do "Maranhão 66", revelando inclusive um procedimento técnico feito por Glauber Rocha na montagem, fundamental na construção das imagens do filme como imagens dialéticas: "Ele tinha tido inclusive a genialidade de pegar a minha voz e mudar a ciclagem de 50 pra 60 ou de 60 pra 50, de tal modo que ela parece uma voz de fantasma no meio de toda aquela beleza." Disponível em: TV Senado, 2011, [https://www.youtube.com/watch?v=jPFScPg4xGE&ab\\_channel=TVSenado](https://www.youtube.com/watch?v=jPFScPg4xGE&ab_channel=TVSenado)

<sup>4</sup> Síntese de Indicadores Sociais, divulgada pelo IBGE em 05/12/2018. O estudo utilizou critérios do Banco Mundial, que considera pobres aqueles com rendimentos diários abaixo de US\$5,5 ou R\$406 mensais pela paridade de poder de compra. Consultado em 12/03/2019 em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-denoticias/noticias/23299-pobreza-aumenta-e-atinge-54-8-milhoes-de-pessoas-em-2017>

“Maranhão 66” se desenrola através do discurso de posse de José Sarney com a montagem de imagens da miséria e da calamidade pública no Maranhão, aliada às imagens do povo em êxtase pela chegada do salvador, do messias. O cineasta buscava nessa relação entre imagens e a fala do jovem político as disjunções que se percebiam na realidade. A dialética realizada no seu cinema político, ao se tomar por base a relação entre imagem, som e texto verbal em “Maranhão 66”, marca a vontade do diretor em reescrever a história do Brasil, mostrando suas contradições.

“Como iremos abrir novas estradas? Como iremos formar os nossos técnicos? Como iremos construir os nossos postos? Como poderemos industrializar o Maranhão e criar novos empregos? Como iremos mudar a face do Maranhão 100% pobre?” (Barreto & Glauber, 1966, 6':46').

No discurso de posse de José Sarney, aos seis minutos e 46 segundos de filme, o mandatário desafia essas perguntas típicas de sua retórica desenvolvimentista, surge uma jovem cadavérica deitada num leito de hospital; em seguida um homem sentado em outro leito cuspiendo sangue numa escarradeira, e depois urubus sobrevoando um lixão cheio de homens, jovens e crianças.

No esforço de revisitar “Maranhão 66”, surgiu o nome do nosso primeiro Ebo fílmico: “Maranhão 669 – Jogos de Phoder”<sup>5</sup> que traz em si uma chave gráfica de compreensão do nosso intento, qual seja, buscar o grau zero entre o ocorrido, o presente e o devir. Por isso o 9, que compõe uma imagem reflexo ao lado do 6 (69), todavia, invertido sobre o próprio eixo, questionando a ordem linear do espelho, fazendo surgir algo mais parecido com um espectro.

### **“Maranhão 669” - Jogos De Phoder e São Luís / O Filme e a Cidade**

É nesse contexto global desfavorável que São Luís se inscreve – sempre de maneira remota, reflexa – num ideário de modernidade que nem mais é novidade.

Conforme aponta Flávio Reis, São Luís carrega consigo um *hibridismo inclassificável*<sup>6</sup>, em que nossa experiência de pobreza e segregação social, nossas péssimas condições

---

<sup>5</sup> Recomendo vivamente assistir ao “Maranhão 669”, doravante “MA 669”. Brasil, Ramusyo, 2020. disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=cmRc90Dxihk&list=PLE\\_k0v-Yhdwidi\\_d6vwVvjHpnrBBbdGddb&index=35&ab\\_channel=LumeFilmesOficial](https://www.youtube.com/watch?v=cmRc90Dxihk&list=PLE_k0v-Yhdwidi_d6vwVvjHpnrBBbdGddb&index=35&ab_channel=LumeFilmesOficial)

<sup>6</sup> In Barros, Valdenira (2001). *Imagens do Moderno em São Luís*. São Luís: Studio 11.

sanitárias, nossa sujeira tipicamente generalizada convive silenciosamente lado a lado com casas ‘nababescas’ e condomínios fechados de novos bairros de luxo.

São Luís é uma cidade onde parte do seu cenário parece ter aderido a diferentes épocas. Sem dificuldades contemplamos a dimensão dos telhados que recobrem antigos casarões do Centro Histórico, magistralmente retratados por Aluísio de Azevedo em “O Mulato” (Azevedo, Aluísio, 1994). Ao norte, construções utilizando vidros, largas avenidas e carros em alta velocidade. Espaços comprometidos de tal forma com determinadas épocas, que os seus próprios habitantes a dividem em “cidade nova” e “cidade antiga”, devidamente apartadas pelo rio Anil.

Durante mais de trezentos anos São Luís teve a capacidade de ser “a mesma cidade em três”<sup>7</sup>, conservando o padrão de homogeneidade e continuidade espacial, e passará, no curtíssimo período de trinta e cinco anos, por experiências urbanas comuns às principais cidades brasileiras: junto com a entrada do país no processo industrial moderno, elas sofrerão uma urbanização sem industrialização, perdendo, primeiro paulatinamente e depois abruptamente, seu valor de uso pela mercantilização da vida que, conforme Lefebvre (2001), destrói a cidade e a realidade urbana.

Expressão de uma incompletude radical, a experiência da sociabilidade moderna em São Luís é um campo vasto para análises experimentais, um convite à mistura de perspectivas e visões de sociólogos, historiadores, poetas, urbanistas, músicos, fotógrafos, artistas plásticos e todos os que buscam retratar os mistérios, encantos e frustrações do “viver em São Luís”; campo ainda pouco explorado.

---

<sup>7</sup> Fred Burnett afirma que: “Até meados dos anos cinquenta do século passado, São Luís vivia ainda a síntese de ser três cidades em uma: a cidade do **acampamento militar**, originada pela traça do arquiteto e engenheiro-mor Francisco Frias de Mesquita, nos primórdios do século XVII que, sem *pujança econômica*, tem a tarefa primordial de assegurar o domínio português na região (apud Ribeiro Junior, 1999:25), e cuja malha urbana servirá de padrão para as posteriores expansões da cidade. Neste período, em que interessava ao Senado da Câmara incentivar a ocupação do então ocioso espaço urbano, através de cartas de sesmarias, os terrenos são entregues aleatoriamente e sem maiores preocupações com o nível social dos ocupantes, em uma democratização do acesso ao solo que a posterior valorização se encarregará de modificar.

Ao se transformar na **cidade mercantil**, alternando com Belém a sede do governo da Província do Maranhão e Grão-Pará, será através da Companhia do Comércio, criada no último quartel do século XVIII que São Luís, graças à produção agrícola que comercializa com a Europa dos primórdios da Revolução Industrial. É neste processo que se origina a elite comercial do Maranhão, verdadeira força hegemônica da economia e da política na cidade e no estado e que, por longo tempo, terá papel decisivo nos destinos do espaço urbano.

“O futuro tem o coração antigo” é um poema e um livro homônimo do ludovicense Celso Borges, e foi uma grande inspiração para todos que fizeram o “MA 669”, uma das nossas “chaves de entrada”<sup>8</sup> para entrarmos em cena.

*O futuro tem um coração antigo  
não é um poema saudosista  
mas um exercício de ternura  
a pele da flor na carne da cidade futura*

*o futuro tem o coração antigo é um delírio,  
uma pedra de delicadeza jogada de um estilingue sem idade*

*o futuro tem o coração antigo  
porque sabiás assobiam enquanto patrões apodrecem  
porque o metal de nossas vozes ainda vibra  
porque as chuvas que desabam sobre os paralelepípedos  
lambem a boca eterna dos deuses do fundo da terra*

*o futuro tem o coração antigo  
porque pedras de cantaria não podem ser atiradas na lua  
porque curios não usam gravata  
bentivis não descascam fios elétricos  
e andorinhas não enferrujam torres de igrejas*

*o futuro tem o coração antigo  
porque padres e pastores não dançam balé  
porque luzes de neón não acendem como lamparinas  
porque o poder da Madre Deus não vem do Poder  
e os leões do palácio dos leões não procriam infinitamente*

*o futuro tem o coração antigo  
porque pai Euclides tem uma constelação de princesas na noite do cruzeiro do anil*

*o futuro tem o coração antigo  
porque Daniel de la Touche nunca fez a barba  
Joaquim Silvério dos Reis está morto*

---

<sup>8</sup> Dispositivo físico-mental do qual o ator se vale para entrar em cena. Pode ser um poema, uma palavra, um gesto, uma postura, um modo de respiração, por exemplo.

*e ninguém sabe se Bequimão é uma força ou uma farsa na força*

*o futuro tem o coração antigo  
porque a fonte do ribeirão nunca vai secar  
e os condomínios do renascença morrem de medo*

*o futuro tem o coração antigo  
porque Apolônia Pinto vai entrar em cena daqui a pouco  
porque nosso mar ainda são lágrimas de Portugal  
porque no beco das minas entre as lamparinas ainda há alguém*

*o futuro tem o coração antigo  
porque Gullar ainda não escreveu o poema sujo  
e Gonçalves Dias não conheceu sabiás empalhados  
porque os azulejos portugueses encardidos  
nos observam do alto de sua nobreza rachada*

*o futuro tem o coração antigo  
porque o maria celeste ainda queima no cais da sagração*

*o futuro tem o coração antigo  
porque faustina faustina faustina*

*o futuro tem o coração antigo  
porque a vida é uma festa*

*o futuro tem o coração antigo  
porque a serpente tem o coração antigo (Borges, 2013)*

Visando essa mistura de perspectivas e visões sobre São Luís entramos em campo com “MA 669”, constituído de três blocos narrativos: um bloco ficcional, um bloco documental-ficcional e um bloco experimental, que se fundem na montagem. A cidade de São Luís ‘de corpo e alma’, podendo ser entendida, como alternando o papel de personagem explícito ou como dramaturgia, em razão da crítica em cena pelas batalhas sociais que se desenvolvem no espaço urbano. “MA 669” se contrapõe ao modo hegemônico de fazer-cinema, baseado na tríade “Narração-Representação-Indústria”. No intento de descobrir outros modos de dizer, o Cine Ebó busca caminhos ritualistas

no fazer audiovisual, optando pela tríade “Cena-Atuação-Ritual”. Trabalhamos no limiar entre performance, a atuação e a poesia.

Na feitura de “MA 669”, rompemos com muitas convenções artísticas presentes em um set de filmagem comum: o diretor do filme não era o dono do filme, um ‘semideus’ sempre pronto a mandar no restante do grupo. Os fotógrafos não eram somente operadores técnicos que obedeciam a uma marcação pré-definida, mas ao contrário, criaram uma câmera-corpo que dança na cena conosco, que se arrisca, que compartilha ativamente do ritual performático. Os atores/atuadores não ensaiavam nenhuma cena antes de gravar. Nenhuma. A partir dos treinos físico-energéticos e dos estudos de mesa em grupo, poderíamos fazer qualquer coisa em cena.

Assim como a única ordem do diretor à toda equipe de produção e elenco causaria arrepios na maioria dos cineastas, não bastasse o já dito: não repetimos nenhuma sequência e rodamos o filme todo em takes únicos, urgentes, eis o pressuposto da metodologia de “MA 669”, nossa única convenção estabelecida, trazendo à tona um imenso desafio a todos os envolvidos.

Regra geral, a ruptura com as convenções e com todas as suas manifestações nas estruturas sociais e na produção material implica um acréscimo de problemas para os artistas e a diminuição da circulação das suas obras. Mas, simultaneamente, também amplia a sua liberdade de opção por soluções alternativas e o abandono das práticas e dos procedimentos habituais. Se isto é assim, podemos encarar qualquer obra de arte como o fruto de uma escolha entre a facilidade das convenções e o sucesso, por um lado, e a dificuldade do inconformismo e a ausência de reconhecimento, por outro. (Becker, 2010: 53)

O resultado disso está inscrito em Maranhão 669 e suas imagens profundas, que atravessam várias camadas de compreensão da realidade sócio-histórica-político-econômica através da invenção de um real alegórico visceral e potente.

O aparato técnico cinematográfico que está à disposição dos atores/atuadores, e não o contrário. Sobre isso escreve Marcus Ramusyo, o diretor do filme em questão:

Não há marcações, falas pré-definidas, ou espaços que não possam ser explorados. A noção de atuação, em lugar da representação, trouxe muito do universo reflexivo e animalés dos atorxs para a cena, assim como a potência dos corpos em cena, dos corpos em relação, transpirando essa pulsão alegórica no gesto: como na cena da orgia, por exemplo, um plano sequência de 12 minutos onde Lauande e os dois anjos pulsam numa transa ritual, que sugere a concepção de um novo messias ungido a partir de uma manga, em uma referência claramente antropofágica e tropicalista. O filme se aproxima da fruição fílmica de alguns trabalhos do Cinema Marginal, como Caveira My Friend (1970),

Fizemos uma ficção alegórica que parte do discurso de Sarney em “Maranhão 66”, e então imaginamos um deputado chamado Lauande – performado por Lauande Aires – que seria um correligionário e, talvez, um duplo de Sarney no devir da política. Este deputado é visitado pelo Anjo da História, de Walter Benjamin, ou Anjo Áurea – performado por Áurea Maranhão - e é levado para uma viagem ritual<sup>9</sup> que o conduz a surtos alegóricos de um futuro-passado histórico, através da miséria da política revelada em sua própria crise de (in)consciência. Na segunda parte do filme, surge o Anjo Sara - performado por Sara Elton Panamby, inspirado no Anjo Infeliz do dramaturgo alemão Heiner Müller.

Os anjos são imagens-potência conhecidas como condutoras da ordem sagrada. Carregam a consciência coletiva de toda a humanidade e se ocupam de sua história e memória coletiva. Entre esses dois personagens alegóricos, deputado Lauande vive o atravessamento último das forças da orgia e do pesadelo. (Brasil, 2017: 44)

Eis o nosso primeiro manifesto teórico-prático, tocado a take único, sem possibilidade de segunda chance, como é na experiência vivida. “MA 669” é um filme de terror político (como o chamamos, carinhosamente) que vasculha os escombros da história oficial, escrita pelos vencedores, para fazer vir à tona os vencidos, os nossos mortos. Um pesadelo a assombrar a própria história, rodado em São Luís/MA e Paquetá/RJ, ilhas que se comunicam pelos despejos, pelas belezas roubadas. Misérias para ostentar nos colares e colarinhos dos brancos, pois entendemos que “as raízes índias e negras do povo latino-americano devem ser compreendidas como única força desenvolvida deste continente. Nossas classes médias e burguesias são caricaturas decadentes das sociedades colonizadoras”, disse Glauber Rocha (1971) na “Eztetyka do Sonho”.<sup>10</sup>

As imagens que jorram são necessariamente violentas, porque violenta é a história da oligarquia Sarney no Maranhão e violenta é a formação nacional do povo brasileiro e latino-americano à base da Cruz e da Espada dos colonizadores europeus.

“O irracionalismo liberador é a mais forte arma do revolucionário. E a liberação, mesmo nos encontros da violência provocada pelo sistema, significa sempre negar a violência em nome de uma

---

<sup>9</sup> O Anjo da história é recepcionado nas ruas da cidade pelo Pobre Diabo – performado por Yuri Brito.

<sup>10</sup> Manifesto de Glauber Rocha, apresentado em congresso na Universidade de Columbia, Nova York, em janeiro de 1971. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-do-sonho.pdf>

comunidade fundada pelo sentido do amor ilimitado entre os homens. Este amor nada tem a ver com o humanismo tradicional, símbolo da boa consciência dominadora. (Rocha, 1971: 3)<sup>11</sup>

Boaventura de Sousa Santos (Santos, 2020) discute as Epistemologias do Sul como uma metáfora do sofrimento, da exclusão e do silenciamento de povos e culturas que, ao longo da História, foram dominados pelo capitalismo e colonialismo. Colonialismo, que imprimiu uma dinâmica histórica de dominação política e cultural submetendo à sua visão etnocêntrica o conhecimento do mundo, o sentido da vida e das práticas sociais. Afirmação, afinal, de uma única ontologia, de uma epistemologia, de uma ética, de um modelo antropológico, de um pensamento único e sua imposição universal.

Contra todo o massacre histórico perpetrado pelos colonialismos e suas ressonâncias mais atuais, o Cine Ebó é profundamente latino-americano. Para além das nações e nacionalismos, *Abya Yala*<sup>12</sup> é nossa comunidade política imaginada.

Produto direto da urgência dos tempos de agora, "MA 669" fora gestado durante as jornadas de junho de 2013, manifestações populares eclodidas viralmente nas principais capitais do país contra os aumentos nas tarifas do transporte público e contra as reformas e "ajustes" realizadas nas capitais brasileiras que sediariam a Copa do Mundo 2014, especialmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Tais manifestações foram maiores ainda que aquelas que gritaram pelo impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello em 1992<sup>13</sup>.

### **"PROJETEU" - deus da imagem**

No segundo filme da trilogia, "Projeteu – deus da imagem", inventamos um panteão de deuses pós-modernos, com suas mitologias, personalidades e relações. Com o mesmo elenco de "MA 669", cada deus encarnava uma alegoria, donde Projeteu é o Deus Supremo, o olho onipotente, onisciente e onipresente das imagens espetaculares no mundo cibernético. Vale ressaltar que nenhum ator encarna Projeteu, pois ele é pura imanência<sup>14</sup>. Em 2015, a partir do edifício teórico-crítico de Guy Debord – também

---

<sup>11</sup> Idem.

<sup>12</sup> Abya Yala na língua do povo Kuna significa "Terra madura", "Terra Viva" ou "Terra em florescimento" e vem sendo usado como uma autodesignação dos povos originários do continente como contraponto a América, indicando também a presença de outro sujeito enunciador de discurso até aqui calado e subalternizado em termos políticos: os povos originários.

<sup>13</sup> "Protesto em São Paulo é o maior desde manifestação contra Collor", Folha de São Paulo, 17 de junho de 2013.

<sup>14</sup> Projeteu é o Deus que permeia todas as coisas do mundo no nosso panteão pós-moderno, portanto, ele tem em si mesmo o próprio princípio e fim.

cineasta - e a categoria 'sociedade do espetáculo', começamos a criar a cosmogonia desses deuses super-humanos.

Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (...) As imagens que se destacaram de cada aspecto da vida fundem-se num fluxo comum, no qual a unidade dessa mesma vida já não pode ser restabelecida. (...) O espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (Debord, 1997: 13-14).

Imaginamos um filme que se fazia a si próprio num só tempo, o presente. Primeiramente realizamos duas performances-filmagens *in situ* no Museu da Cultura da PUC-SP: "TRANSfigurações", ritual de nascimento de Lanakin, a deusa do 'capitalismo'; e o "Programa Soul da Suja", ritual de nascimento de Sendha, a deusa crackuda. As filmagens dessas teogonias seriam exibidas em várias telas de tamanhos diferentes em um grande galpão, que seria a locação onde estariam todos os deuses, uma platéia jogando livremente com eles, fotógrafos registrando tudo, a sobreposição das cenas gravadas anteriormente com as registradas ao vivo no galpão, uma ilha de edição coordenando essas informações ao vivo e os músicos fazendo a trilha de todo esse panorama ao vivo também.

Obviamente que um projeto tão radical e ambicioso não encontrou as condições objetivas para sua realização, principalmente em se tratando de uma produção totalmente independente e descapitalizada.

Pior que isso, o Brasil fora sequestrado em 12 de maio de 2016, quando o Senado aprovou a abertura do processo de impeachment da Presidente Dilma Rousseff, e um grande sentimento de desesperança e melancolia nos abateu. Voltamos a gravar "Projeteu" somente em 2018, sob outra perspectiva, possível de ser executada por nós, mas não menos inventiva em sua forma e conteúdo. O elenco despiu-se de qualquer estado de atuação cênica e conversou com o diretor – e a câmera sobre a vida no estado de exceção permanente vigente no Brasil<sup>15</sup>, o que mudou de lá para cá, as dores e esperanças de cada um.

Logo após o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, escrevi este poema-manifesto<sup>16</sup>:

*Precisamos urgentemente*

---

<sup>15</sup> "(...) a criação voluntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos (...) O estado de exceção apresenta-se, nessa perspectiva, como um patamar de indeterminação entre democracia e absolutismo". (Agamben, 2004: 13).

<sup>16</sup> Este poema faz parte de uma cena de "Projeteu" – deus da imagem.

*duma arte insurgente*

*uma arte demente para os dementes*

*uma arte cínica para os cínicos*

*uma arte antifascista para os fascistas*

*uma arte antiracista para os racistas*

*uma antiarte*

*contra-arte*

*desarte*

*uma arte que corra o risco*

*da loucura*

*da morte prematura*

*que nunca desista de voar alto-baixo*

*caso caia que morra atirando*

*uma arte que nunca aceite morrer de tédio num mundo envenenado*

*uma arte que avance como um cavalo contra a nossa distopia transnacional*

*uma arte imunda e pura*

*a pureza é um mito*

*-terreiro da arte-*

*uma arte blasfêmia*

*arte puta*

*inclemente*

*indolente*

*uma arte amoral*

*arte que transe a dialética de todos os lances de agora*

*arte que transe*

*transe*

*arte ética*

*arte política*

*arte mistério*

*arte cosmos*

*arte caos*

*uma arte tão primitiva e ancestral quanto pós-apocalíptica*

*extemporânea e intempestiva*

*arte pra re-escrever a história a contrapelo*

*arte clarividente*

*que ofereça das vísceras o presente*

*o futuro*

*o passado*

### **Walter Benjamin: Tecendo uma Metodologia a Partir dos Fragmentos**

No auge da sua desesperada fuga do exército nazista durante a Segunda Guerra Mundial, Walter Benjamin observa que “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a esse ensinamento” (Benjamin, 2012: 245). Por isso, hoje, pode-se falar de um “novo normal”.

Assim como precisamos ler as teses “*Sobre o conceito de história*”(2012) como um voraz manifesto antifascista. Um dos textos filosóficos e políticos mais importantes do século XX, enigmático, constelado de imagens, intuições fulgurantes, alegorias herméticas.

Do ponto de vista da tradição dos oprimidos, a única regra da história é a barbárie, a opressão e a violência dos vencedores; e não o progresso histórico, a evolução das sociedades no sentido de mais democracia, paz e liberdade como apregoa a história oficial, escrita pelos mesmos vencedores.

No Brasil, Jessé Souza (2017) nos explica que o trabalho de distorção sistemática da realidade realizado pela grande mídia brasileira nos últimos anos, no seu conluio com a Operação Lava Jato com a finalidade de formar a opinião pública em torno do mantra da corrupção endêmica nas engrenagens do Estado brasileiro, aprofundada nos governos do PT, na realidade é derivado de um trabalho prévio de intelectuais (Sérgio Buarque de Holanda e Raymundo Faoro, entre outros) que inventaram a ideologia que forjou a visão dominante da sociedade brasileira sobre si mesma.

No Brasil, desde o ano zero, a instituição que englobava todas as outras era a escravidão, que não existia em Portugal, a não ser de modo muito tópico e passageiro. Nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão. (Souza, 2017: 40)

Eis o nosso verdadeiro conflito fundante, a nossa maior chaga inconfessável: escravidão e genocídio dos povos nativos e dos povos africanos por mais de trezentos e cinquenta anos.

Desde os cinco anos merecera eu a alcunha de “menino diabo”; e verdadeiramente não era outra coisa; fui dos mais malignos do meu tempo, arguto, indiscreto, traquinas e voluntarioso. Por exemplo, um dia quebrei a cabeça de uma escrava, porque me negara uma colher do doce de coco que estava fazendo, e, não contente com o malefício, deitei um punhado de cinza ao tacho, e, não satisfeito da travessura, fui dizer à minha mãe que a escrava é que estragara o doce “por pirraça”; e eu tinha apenas seis anos. Prudêncio, um moleque de casa, era o meu cavalo de todos os dias; punha as mãos no chão, recebia um cordel nos queixos, à guisa de freio, eu trepava-lhe ao dorso, com uma varinha na mão, fustigava-o, dava mil voltas a um e outro lado, e ele obedecia, — algumas vezes gemendo, — mas obedecia sem dizer palavra, ou, quando muito, um — “ai, nhonhô!” — ao que eu retorquia: — “Cala a boca, besta!” (...) mas devo crer que eram também expressões de um espírito robusto, porque meu pai tinha-me em grande admiração; e se às vezes me repreendia, à vista de gente, fazia-o por simples formalidade: em particular dava-me beijos. (Assis, 2012: 39)

Para escovar a história a contrapelo, precisamos vivificar a tradição dos oprimidos. Um dos maiores arquivos dessa tradição está presente na filosofia totalizante do Candomblé. Ética, estética, política, meio ambiente e religiosidade perfazem uma cosmovisão sempre afirmativa das forças da vida.

A filosofia da história de Benjamin tem três fontes básicas: o marxismo, o messianismo judaico e o romantismo alemão. Mas não nos enganemos, não há um sistema filosófico: “toda a sua reflexão toma a forma do ensaio ou do fragmento, quando não da citação pura e simples, em que as passagens tiradas de seu contexto são colocadas a serviço de seu próprio itinerário” (Löwy, 2005: 17).

O pensamento benjaminiano, assim como o de Glauber Rocha, nos serve de eixo central no processo criativo do Pastor do Apocalipse, donde forma e conteúdo são uma coisa só nas tramas da sua linguagem original e fragmentária. Uma das primeiras questões que se impuseram na pesquisa do Cine Ebó Latinoamericano foi a da narratividade, da necessidade de inventar novos modos de contar a história.

Nesse sentido, Walter Benjamin nos aponta a direção uma vez mais. Dada a indecidibilidade formal imanente do Pastor do Apocalipse, somente a forma-ensaio pode nos contemplar e nos oferecer a deriva necessária na construção desse trabalho.

O ensaio não segue as regras do jogo da ciência e da teoria organizadas (...) como a ordem dos conceitos, uma ordem sem lacunas, não equivale ao que existe, o ensaio não almeja uma construção fechada, dedutiva ou indutiva. Ele se revolta sobretudo contra a doutrina, arraigada desde Platão, segundo a qual o mutável e o efêmero não seriam dignos da filosofia; revolta-se contra essa antiga injustiça cometida contra o transitório. (Adorno, 2003: 44-45)

Benjamin, inspirado pelo procedimento da montagem surrealista, pensa o fragmento como pedaço cintilante que é capaz de conter, em sua pequenez, a totalidade do acontecimento. O livro das Passagens, sua obra-prima inacabada, tem a seguinte perspectiva: “este trabalho deve desenvolver ao máximo a arte de citar sem usar aspas. Sua teoria está intimamente ligada à montagem”(Benjamin, 2009: 500, fragmento [N1, 10]). Adiante, complementa:

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar. Não sursurpiei coisas valiosas, nem me apropriei de formulações espirituosas. Porém, os farrapos, os resíduos: não quero inventariá-los, e sim fazer-lhes justiça da única maneira possível: utilizando-os. (Benjamin, 2009: 502, fragmento [N1a, 8])

Vale ressaltar que a forma-ensaio a que nos referimos não equivale somente ao ensaio literário, como em Adorno, mas é muito mais ampla. O filme-ensaio não apenas produz um discurso, como também o dispositivo do discurso. Josep Maria Catalá, nosso guia nos estudos da imagem, diz:

Estrutura básica do filme-ensaio: uma reflexão mediante imagens, realizada através de uma série de ferramentas retóricas que se constroem ao mesmo tempo que se constrói o processo de reflexão. (...) O filme-ensaio resolve o excedente formalista da vanguarda, colocando a estética a serviço de uma hermenêutica interna, ao mesmo tempo em que compensa a deficiência estética do documental, situando seu discurso ao nível material das imagens. Com isso consegue superar o ascetismo estéril do documental e a euforia cegadora da vanguarda, sem abandonar o âmbito do real e, tampouco, o da experimentação (Catalá, 2005: 56, 158; tradução nossa)

Segundo Gagnebin (2011), alegoria em Benjamin compreende “uma reabilitação da temporalidade e da historicidade em oposição ao ideal de eternidade que o símbolo encarna” pois, na alegoria, “deve-se aprender uma outra leitura que busque sob as palavras do discurso seu verdadeiro pensamento, uma prática que os estóicos chamam de *hyponoia* (subpensamento) e à qual Filo da Alexandria dará seu nome definitivo de alegoria (de *allo*, outro e *agorein*, dizer)” (Gagnebin, 2011: 31-32).

Roberto Schwarz entende que:

se no símbolo, esquematicamente, forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é “aparição sensível” e, por assim dizer, natural da idéia, na alegoria a relação entre 9a idéia e as imagens que

devem suscitá-la é externa e do domínio da convenção. Significando uma idéia abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente: persistem na sua materialidade documental, são como escolhos da história real, que é a sua profundidade. (Schwarz, 1978: 78)

O personagem do Pastor do Apocalipse é uma alegoria que encarna várias vozes deste “fim dos tempos”. Através da sua ambivalência escorre a fala de milhões de brasileiros lobotomizados por uma imprensa golpista profundamente responsável pelo nosso estado de coisas, a fala da casa-grande ontem e hoje, a fala de um típico pastor hipócrita e fariseu, a fala de um profeta visionário autêntico, a fala de uma entidade superior que conhece presente, passado e futuro, como o Angelus Novus de Benjamin; enfim, a alegoria do Pastor do Apocalipse é um (epi)centro de emissão e recepção de várias formas de vida num mundo distópico.

Vale ressaltar que a distopia não é só mais um lugar ficcional ou imaginário, retratado pela literatura e pelo cinema, em que se vive em condições de extrema opressão. Se a matéria básica de toda ficção se encontra nos tecidos da realidade, a distopia nunca foi tão real como agora, sendo nosso maior clichê, reinante como a luz do sol, todavia, com os sinais trocados, portadora do ocaso universal.

A pandemia revelou essa camada distópica do nosso tempo histórico para quem ainda não havia entendido. O nosso presente histórico e as imagens horrorosas dele são mais absurdas do que qualquer gênio criativo poderia supor.

### **Pastor Do Apocalipse**

Para empreender uma crítica radical do presente histórico ao mesmo tempo em que ele acontece, não posso me furtar também da construção de um discurso em primeira pessoa, de tomar a mim mesmo como objeto de estudo. Não é outra coisa que o artista faz, senão esta.

No início dos anos 1960 eu supus que a análise da minha própria subjetividade, longe de constituir uma atividade isolada, ressoaria com outras tentativas similares e, se essa análise estivesse em sintonia com seu tempo, ela de algum modo poria esse tempo em harmonia com nossos desejos. (Vaneigem, 2002: 12)

Nas próximas páginas teremos a confluência de várias vozes enunciadas em *itálico*, entre {chaves} e [colchetes], como modos de expressão gráfica dessa polifonia

presente na alegoria do Pastor do Apocalipse que também traz a dimensão do audiovisual, ausente nestas páginas digitais.

*Escapámos de todos os rigores do clima, dos ataques de outros animais selvagens, maiores e mais fortes, das intempéries de uma natureza hostil e monumental que nos subjugava, dominámos tal panorama, inventámos todos os deuses e nos deixamos escravizar por eles, matámos todos eles e nos tornámos senhores e donos da natureza, saímos das carruagens para sondarmos o cosmos in loco em menos de 100 anos para no final – final? - morrermos soterrados embaixo da mentira de um capitalismo pretensamente triunfante e invencível?, exorta o Pastor do Apocalipse numa tentativa de abarcar toda a história da humanidade com um único golpe de vista.*

*Não dá mais. Não há tempo. É tudo pra ontem. {Exu matou um pássaro ontem, com a pedra que arremessou hoje}. O presente é um horror.*

*Belchior tem razão de não ter ficado mais um pouco, certamente alucinaria em bad trips ao suportar o dia a dia. Agora o sinal está fechado pra nós, que somos todxs.<sup>17</sup>*

{Não conhecia Marise e sua vida a fundo. Éramos conhecidos com amigos e chegados em comum. Sei que era bonita e era atriz. Que tinha um filho menor que o meu que ficou com os avós enquanto ela veio cursar Teatro na UFMA. Sei também que tinha uma força no olhar, e uma grande tristeza.

Acabei de saber que Marise já havia retornado à Salvador e que suicidou. Mais não sei.}

*O horror é o pesadelo cotidiano que nunca acaba, olhos abertos-fechados  
o pesadelo é o fundo do poço que nunca chega, talvez porque o Brasil seja  
muito grande e seu mítico povo muito forte, ou talvez só falte  
a conjunção cósmica perfeita: um meteoro redentor  
que varra todos os humanóides da face da Terra sem pestanejar  
ou uma engenhosa intervenção alienígena  
interditando todos os negócios humanos de já  
e dando um ponto final -mais que perfeito- no Antropoceno.*

Desde a quebra da normalidade democrática com o impeachment da Presidente Dilma Rousseff, as imagens do nosso pesadelo cotidiano se amontoam. E são

---

<sup>17</sup> Disco épico de Belchior, “Alucinação”, lançado em 1976. BELCHIOR-TEMA, 2019. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=p\\_xDKUQJlfM&list=OLAK5uy\\_loJUHzYMrx222v1a2a3xE\\_Zony9z6Z0C4](https://www.youtube.com/watch?v=p_xDKUQJlfM&list=OLAK5uy_loJUHzYMrx222v1a2a3xE_Zony9z6Z0C4)

terrivelmente reais. PEC do teto de gastos, re(de)forma trabalhista, re(de)forma previdenciária. Não temos 1 segundo de sossego, sequer. A cada dia um pouco mais terra arrasada, um pouco mais tristes.

*A labareda que lambeu tudo.*

[Gal Costa cantando “Mamãe Coragem”<sup>18</sup>, de Torquato Neto]

Hospitais de Manaus viraram câmaras de asfixia por falta de oxigênio. Médicos tiveram de escolher rapidamente quem viveria e quem morreria. “Foi uma cena do Titanic, cada um pegando o seu salva-vidas, que era o cilindro de oxigênio e tentando salvar. Todo mundo correndo de um lado pra outro, pegando cilindro pequeno, conectando no ventilador. E os cilindros pequenos não davam para todos os leitos, tivemos que escolher em quem colocar, ou seja, pacientes que tinham o melhor prognóstico de sair da crise da Covid, o paciente mais jovem. Tivemos que escolher quem salvar”, relato de um profissional da equipe médica do Hospital Universitário Getúlio Vargas, um dos principais da rede pública de Manaus.<sup>19</sup>

A abjeção política e moral que se irradia de Brasília não nos deixa respirar. Eis que o fascismo brasileiro agora tem nome próprio: Bolsonaro. Ele supera a violência de um Estado autoritário clássico ou mesmo do nosso necroestado brasileiro, tão acostumado a misturar capitalismo e escravidão. A lógica escravocrata foi estendida agora a toda população. Enquanto isso, o Ministro da Saúde, general Eduardo Pazuello, vem a público explicar que “a vacina vai começar no dia D, na hora H no Brasil” (...) pra quê essa ansiedade, essa angústia?”<sup>20</sup>. *Sem oxigênio. Sem vacina. Sem governo. Brasil sufocado em uma tsunami de boçalidade, hipocrisia e cinismo em estado puro, sem disfarce.*

“O fascismo brasileiro e seu nome próprio, Bolsonaro, encontraram enfim uma catástrofe para chamar de sua. Ela veio sob a forma de urna pandemia que exigiria da vontade soberana e sua paranoia social compulsivamente repetida que ela fosse submetida à ação coletiva e à solidariedade genérica tendo em vista a emergência de um corpo social que não deixasse ninguém na estrada em direção ao Hades. Diante da submissão a uma exigência de autopreservação que retira da paranoia seu teatro, seus inimigos, suas perseguições e seus delírios de grandeza a escolha foi, no entanto,

---

<sup>18</sup> Gravação original do disco revolucionário, “Tropicalia ou Panis et Circensis”, lançado em 1968. MUSICASPROLIP, 2012. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=FioKcbXmhFo&list=PL1n9WCjA7Kz6S5hnYGHfx5sVuLFGuaT3C>

<sup>19</sup> Consultado a 02/02/2021:

<https://www.cartacapital.com.br/saude/foi-uma-cena-titanic-cada-um-pegando-cilindro-de-oxigenio-e-e-scolhendo-quem-salvar/>

<sup>20</sup> Consultado a 04/12/2021 em:

[https://www.youtube.com/watch?v=AOaQv8wiqxl&ab\\_channel=UOL](https://www.youtube.com/watch?v=AOaQv8wiqxl&ab_channel=UOL)

pelo flerte contínuo com a morte generalizada. Se ainda precisássemos de uma prova de que estamos a lidar com uma lógica fascista de governo, esta seria a prova definitiva. Não se trata de um Estado autoritário clássico que usa da violência para destruir inimigos. Trata-se de um Estado suicidário de tipo fascista que só encontra sua força quando testa sua vontade diante do fim.” (Safatle, 2020)<sup>21</sup>

A alegoria Pastor do Apocalipse nasce do sentimento de mundo cada dia mais palpável de que o fim dos tempos é aqui-agora, mais que em qualquer período anterior da história, por que o Capital, decadente em seus estertores, revela-se cada vez mais esclerosado e parasitário, uma bestafera insaciável cujo banquete é a Terra e todos os seus frutos.

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Nele está desenhado um anjo que parece estar na iminência de se afastar de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, seu queixo caído e suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu semblante está voltado para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as arremessa a seus pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu. É a essa tempestade que chamamos progresso (Benjamin, 2012: 245-246).

É o Progresso marchando freneticamente para a destruição total. Um dos pontos centrais das Teses de Benjamin é a crítica radical à noção de progresso subjacente a uma conduta positivista, que toma o progresso como um fenômeno regido pelas leis da natureza, inevitável, e o tempo como algo homogêneo e vazio.

Todos os que até agora venceram participam do cortejo triunfal, que os dominadores de hoje conduzem por sobre os corpos dos que hoje estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo triunfal, como de praxe. Eles são chamados de bens culturais. Todos os bens culturais que o materialista histórico vê têm uma origem que ele não pode contemplar sem horror. Devem sua existência não somente ao esforço dos grandes gênios que os criaram, mas também à servidão anônima de seus contemporâneos. ***Nunca houve um documento de cultura que não fosse simultaneamente um documento da barbárie.*** E, assim como a cultura não é isenta de barbárie, não é, tampouco, o processo de transmissão da cultura. Por isso, na medida do possível, o materialista histórico se desvia dela. ***Considera sua tarefa escovar a história a contrapelo.*** (Benjamin, 2012: 244-245, grifos nossos)

---

<sup>21</sup> Consultado a 08/04/2021 em:

<http://agbcampinas.com.br/site/2020/vladimir-safatle-bem-vindo-ao-estado-suicidario/>

Escovar a história a contrapelo significa a recusa radical de se juntar ao cortejo triunfal das carruagens magníficas denominadas Civilização, Modernidade e Progresso, exatamente por que o desenvolvimento técnico responsável pela ampliação da capacidade humana de dominação da natureza não implica, necessariamente, um progresso da própria humanidade nas suas dimensões ético-moral, social e política. Que o diga o próprio nazismo, associando os maiores “progressos” tecnológicos no campo militar à racionalização do genocídio de milhões de judeus em câmaras de gás. Genocídio rápido, higiênico, em escala industrial.

A Era (Ossip Mandelstam)<sup>22</sup>

*Olhando nos teus olhos com sangue,  
Colar a coluna de tuas vértebras?  
Com cimento de sangue – dois séculos –  
Que jorra da garganta das coisas?  
Treme o parasita, espinha langue,  
Filipenso ao umbral de horas novas*

*Todo ser enquanto a vida avança  
Deve suportar esta cadeia  
Oculta de vértebras. Em torno  
Jubila uma onda. E a vida como  
Frágil cartilagem de criança  
Parte seu ápex: morte da ovelha,  
A idade da terra em sua infância.  
Junta as partes nodosas dos dias:  
Soa a flauta, e o mundo está liberto,  
Soa a flauta, e a vida se recria.  
Angústia! A onda do tempo oscila  
Batida pelo vento do século.  
E a víbora na relva respira  
O ouro da idade, áurea medida.*

*Vergôntes de nova primavera!  
Mas a espinha partiu-se da fera,  
Bela era lastimável. Era,  
Ex-pantera flexível, que volve*

---

<sup>22</sup> Poeta russo brilhante que morreu em um campo de concentração stalinista, acusado de atividades contra-revolucionárias.

*Para trás, riso absurdo, e descobre*

*Dura e dócil, na meada dos rastros,*

*As pegadas de seus próprios passos.*

1923 – (Mandelstam, 2001: 210-211, tradução de Haroldo de Campos)

A pandemia que varre o planeta põe a nu o neoliberalismo, que não consegue mais se legitimar. O auge da globalização neoliberal parece coincidir com o seu fim. Nas maiores megalópoles, até os mais longínquos rincões, é a peste (em forma de vírus) que se apresenta, simultaneamente, a todos os viventes.

Até mesmo o governo Trump viu-se forçado a aprovar um pacote trilionário de medidas socioeconômicas claramente antineoliberais, com transferência de renda em massa, ao mesmo tempo em que “pirateava” aviões com carregamentos de máscaras cirúrgicas, luvas e respiradores artificiais já comprados por outros países. *America first*, diz ele.

Em 2018, com a onda de ódio cada vez mais forte e a atmosfera cada vez mais tóxica na sociedade brasileira, decidi levar à rua uma intervenção performática chamada “Exu te ama”. A ideia era entrar nos ônibus e começar a contar para os passageiros trechos importantes das mitologias africanas que chegaram até nós através da resistência dos nossos ancestrais e de suas tradições orais. Como pastores das igrejas neopentecostais o fazem Brasil adentro, mas sem nenhum resquício de proselitismo nem fanatismo, como geralmente eles o fazem.

Consegui realizar essa intervenção uma única vez, pois rapidamente a temperatura esquentou dentro do ônibus e faltou pouco para alguns passageiros partirem para a agressão física.

A ideia do Pastor do Apocalipse nasce diretamente dessa experiência nas ruas da cidade de São Luís, somada ao revés de não termos conseguido realizar “Projeteu” como um filme-performance ao vivo. Soma-se a isso a intuição de que alguns registros midiáticos aparentemente banais que enchem nossas cabeças de informação inútil, na verdade carregam consigo verdadeiros documentos da cultura – portanto, da barbárie, no sentido benjaminiano.

E que precisamos recuperá-los para que não sejam esquecidos, já que nos tempos de hoje todos os fatos sociais importantes não passam de mera notícia, que, equiparada ao lado de todos os factóides – as fofocas dos artistas da TV, por exemplo – só existem para serem esquecidas no dia seguinte.

O resultado disso é o reino da passividade absoluta em que vivemos. Essas imagens-mídia carregam consigo um testemunho importante do presente histórico, mas, para tanto, carecem de serem restituídas como imagens dialéticas, potentes e críticas.

“Pastor do Apocalipse” ousa juntar os cacos da nossa história tão mal contada e montar um espelho fractal que reflete uma imagem dialética do Brasil. Espelho-memória, como fizemos em “MA 669”, afinal de contas, esse espelho tem faltado sobremaneira na sociedade brasileira.

Na imagem dialética, o ocorrido de uma determinada época é sempre, simultaneamente, o “ocorrido desde sempre”. Como tal, porém, revela-se somente a uma época bem determinada – a saber, aquela na qual a humanidade, esfregando os olhos, percebe como tal justamente esta imagem onírica. É nesse instante que o historiador assume a tarefa da interpretação dos sonhos. (Benjamin, 2009: 506)

*Enquanto isso, a Floresta Amazônica arde em chamas e os nossos gritos continuam misteriosamente abafados, como se esperássemos ordeiramente chegar o fundo do poço para então levantar-mo-nos. A agenda política do golpe é a agenda de destruição nacional.*

Vivemos uma realidade absurda, donde homens autoritários como Jair Bolsonaro e Donald Trump não são pontos fora da curva, como querem alguns analistas. Tudo o que sai de suas bocas é a materialização semântica d’um hipercapitalismo em fase terminal de autofagia, que já come suas próprias pernas, e vem subindo com apetite doentio em direção à cabeça, como a serpente Oroboros.

Colapso político, econômico, ecológico e social global é a banalidade do nosso tempo. Vivemos o colapso da verdade também, quando colidimos com a enxurrada de opiniões auto referidas como verdade científica na era das redes sociais, ao ponto de muitos vociferarem que a Terra é plana em pleno 2021 d.C.

A distopia é agora o maior clichê, reinante como a luz do sol, todavia, com os sinais trocados, portadora do ocaso universal. Basta pôr os pés na rua de qualquer cidade do mundo e ver a maioria das pessoas de máscara cobrindo boca e nariz como mais um item básico do vestuário e da sociabilidade contemporânea. No mundo inteiro. Eis a globalização hipercapitalista estampada e desmascarada. Signo dos tempos de agora.

Estamos numa encruzilhada definitiva da aventura humana, que aponta para o marco inicial de um sistema tecnototalitário, no qual os corpos serão para sempre

dispostos, controlados e dominados à distância, o capitalismo na nova roupagem da biopolítica do século XXI. Como superarmos este conformismo radical?

Se, para Marx, as revoluções são a locomotiva da história, para Benjamin “é possível que as revoluções sejam o ato, pela humanidade que viaja nesse trem, de puxar os freios de emergência” (Löwy, 2005: 93-94).

*Tudo deve ser retomado desde o começo. A única justificativa da história é nos ajudar a fazer isso.*

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Este lampejo do passado, os ecos de vozes que emudeceram, anunciados por Benjamin, são o alimento desta pesquisa de doutorado, bem como as imagens do presente refletidas nestes cacos de passado. Benjamin chama isso de imagens dialéticas (Benjamin, 2012).

E a gente (atorxs/atuadorxs) as recebe nesse corpo de barravento<sup>23</sup> como se fossem as próprias entidades a serem incorporadas. No ritual, na festa, na manifestação de rua, na resistência pela moradia, na orgia, na pandemia. Fazer ventania até levantar a cidade para dar a ver o cemitério debaixo dos prédios.

*There is no alternative, eoa morbidamente o grito da Dama de Ferro<sup>24</sup>, agora como uma roupa que não nos serve mais. Quando a lei do medo não funciona, a gente adquire um poder inimaginável!*

Teoria crítica e arte na construção da nova imaginação política, pois as pretensões de eternidade de uma democracia liberal acompanhada por uma economia de mercado globalizada afundaram com a pandemia. Precisamos avançar para além do terrível realismo capitalista<sup>25</sup>, como se as relações capitalistas fossem naturais, como se a história tivesse encontrado seu ponto final e o capitalismo fosse o portador das formas finais da socialização humana. Parir o novo, pois agora o velho agoniza a olhos vistos, eis a chave da utopia.

*Olho nos olhos da minha filha*

---

<sup>23</sup> Barravento é um ritmo e um toque de atabaque utilizado no Candomblé, na Capoeira e na Umbanda.

"Barravento é o momento de violência, quando as coisas de terra e mar se transformam, quando no amor, na vida e no meio social ocorrem súbitas mudanças", conforme é explicado no início do primeiro longa metragem de Glauber Rocha, "Barravento", de 1962.

<sup>24</sup> Como ficou conhecida Margareth Thatcher, primeira-ministra do Reino Unido de 1979 a 1990.

<sup>25</sup> Conceito desenvolvido pelo filósofo Mark Fisher no seu poderoso livro homônimo (2020), onde delinea a estrutura ideológica em que estamos vivendo.

*ela tem menos de 3 anos e é uma manifestação  
do sublime e da real beleza  
pedacinho encarnado do céu / ilha de amor  
e sinto uma vergonha tão abissal  
dessa presença super-humana caída num mundo-cão  
que escondo meu rosto quando ela pede  
“a minha mácala a minha mácala” pra sair de casa  
Amar<sup>26</sup>, eis o teu legado  
fruto de transações cotidianas e ancestrais  
eis a derrota de todos nós  
disfarço e choro e vamos embora macalados.*

---

<sup>26</sup>Amar é o nome da minha filha.

## Referências

- Adorno, Theodor (2003), *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34.
- Agambem, Giorgio (2004), *Estado de exceção*. São Paulo: Boitempo.
- Assis, Machado, (2012), *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Martin Claret.
- Azevedo, Aluísio (1994), *O Mulato*. São Paulo: Editora Moderna.
- Barros, Valdenira (2001), *Imagens do Moderno em São Luís*. São Luís: Studio 11.
- Benjamin, Walter (2012), *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 8ª Ed. revista - São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. (2009), *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial.
- Becker, Howard S (2010), “Mundos da arte e actividade colectiva” e “Convenções” in idem, *Mundos da Arte*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Borges, Celso (2013), *O futuro tem o coração antigo*. São Luís: Pitomba.
- Brasil, Marcus Ramusyo de Almeida (2017), *História, cinema e ensaio: análise dos filmes “Branco sai, preto fica”, “Batguano” e “MA669”*, In: *Revista Interdisciplinar em Cultura e Sociedade (RICS)*, São Luís.
- Burnett, Frederico Lago (2012) *São Luís por um triz: escritos urbanos e regionais*. Coleção São Luís 400 anos. São Luís, Eduema.
- Catalá, J. D. *Film-ensayo y vanguardia*. In TORREIRO, Casimiro y CERDÁN, Josetxo (2005) *Documental y Vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Debord, Guy (1997), *A Sociedade do Espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Deus e o diabo na terra do sol (1963), Direção: Glauber Rocha. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr. Diretor de fotografia: Waldemar Lima. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes.
- Faria, Álvaro Alves de. 20 poemas quase líricos e algumas canções para coimbra. Livro em PDF disponível em: <https://universidadedecoimbra154.sharepoint.com/sites/Discursos2020>
- Gagnebin, Jeanne Marie (2011). *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística -IBGE (2018), *Síntese de Indicadores Sociais* . (2018). Consultado a: 03/07/2021. em <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-noticias/2012-agencia-denoticias/noticias/23299-pobreza-aumenta-e-atinge-54-8-milhoes-de-pessoas-em-2017>.
- Lefebvre, Henri. (2001), *O Direito à Cidade*. Tradução de Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro.
- Löwy, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio. Uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. São Paulo: Boitempo, 2005.
- Maranhão 66 (1966), Direção e produção: Glauber Rocha. Som direto: Eduardo Escorel. Rio de Janeiro: Mapa Filmes.
- Rocha, Glauber. *Revolução do cinema novo/Glauber Rocha*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Rocha, Glauber, (1971), *Manifesto de Glauber Rocha*, apresentado em congresso na Universidade de Columbia, Nova York, em janeiro de 1971. consultado a: 13/07/2020. Disponível em: <https://hambrecine.files.wordpress.com/2013/09/eztetyka-do-sonho.pdf>

\_\_\_\_\_ Terra em transe (1967), Direção e roteiro: Glauber Rocha. Montador: Eduardo Escorel.

Produção: Luís Carlos Barreto. Rio de Janeiro: Mapa Filmes e Difilm.

Santos, Boaventura de Sousa. Para além do Pensamento Abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. Consultado a: 02/02/2021. Disponível em:

<https://universidadedecoimbra154.sharepoint.com/sites/Discursos2020>

\_\_\_\_\_. Entre Próspero e Caliban. Colonialismo, Pós-colonialismo e interidentidade.

Artigo em PDF disponível em: <https://universidadedecoimbra154.sharepoint.com/sites/Discursos2020>

Schwarz, Roberto (1978), O pai de família e outros estudos. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Souza, Jessé (2017), A elite do atraso: da escravidão à Lava Jato. Rio de Janeiro: Leya.

Vaneigem, Raoul (2002), A arte de viver para as novas gerações. Tradução: Léo Vinícius. – São Paulo: Conrad.