

# ESCRITORES E CINEASTAS CONTRA O REGIME MILITAR: UM ESTUDO COMPARATIVO

José Inacio de Melo Souza<sup>1</sup>

**Resumo:** Entre 1964 e 1979 escritores e cineastas se manifestaram de diversas maneiras contra o regime militar. Podemos analisar o confronto em três momentos nítidos: antes do Ato Institucional nº.5; um segundo momento entre 1968-77 e depois do lançamento de *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós. A cada um desses períodos, o imaginário dos escritores e cineastas foi a expressão de mais liberdade ou mais tolhimento até que o período de abertura “lenta e gradual” definiu uma nova política para o país.

**Palavras-chave:** Literatura, Cinema, Ditadura, Intelectual

**Abstract:** Writers and filmmakers manifested in different ways against the military regime between 1964 and 1979. We can analyze the confrontation in a well defined three moments: before the Ato Institucional n.5 (1964-68), a second period between 1968-77 and after the release of Renato Tapajós's book *Em câmera lenta*. Each of these moments defines the imagination of writers and filmmakers in a way of more freedom of speech or more stunting until the so called period of the “abertura”, classified as “lenta e gradual”, defined a new state policy.

**Keywords:** Literature; Cinema; Dictatorship; Intelectual

## 1. Introdução

Um dos objetivos deste ensaio é analisar as formas como escritores e cineastas se manifestaram por meio de romances, contos e filmes ao longo do regime militar, ou seja, do golpe de 1964 até o período da “abertura”, instaurada durante o governo do general Ernesto Geisel, a partir de 1977, quando se iniciou o processo de liberalização política, que no ano seguinte revogaria o Ato

---

<sup>1</sup>.Pesquisador aposentado da Cinemateca Brasileira.

Institucional nº.5 – AI-5. As duas mais importantes referências para esta época da vida nacional são os trabalhos de Malcolm Silverman e de Renato Franco. O primeiro, baixo a denominação de “literatura de protesto”, organizou uma classificação um tanto ampla e vaga para as listagens temáticas dos escritores, porém útil para a distribuição de valores e juízos, alguns dos quais inconsequentes ou, às vezes, rasos. O segundo, desde o seu mestrado acadêmico em 1992, sugeriu nuances para a literatura produzida durante a ditadura militar, estabelecendo marcos que se mostraram de melhor operação para o ataque aos romances escritos depois de 1964. Franco também nos interessa de perto por estabelecer os vínculos entre a vanguarda literária e a cinematográfica, aproximando textos de Ignácio de Loyola Brandão (*Bebel e Zero*) com o cinema de Glauber Rocha (*Terra em transe*), linhas mais fecundas para a planificação do arcabouço do trabalho, embora nem sempre sigamos com igual respeito os mesmos livros e marcos (o caos narrativo de *Zero*, por exemplo, foi posto à margem).

O que nos atraiu desde o início foi como o amplo espectro dos intelectuais, entre os quais nos concentraremos nos produtores de contos, romances e filmes, deixando de lado jornalistas (autores de romances-reportagens), teatrólogos e poetas, se posicionaram diante da ação política da ditadura. Durante o transcorrer de todo o período, o sentimento de autocomiseração é marcante, principalmente num momento em que o voluntarismo se sobrepõe ao esclarecimento político. Em outro sentido, havia uma interação significativa entre os intelectuais não só em termos dos diálogos derivados das áreas de trabalho contíguas, quanto na qualidade das respostas às questões propostas pelo regime. Escritores e cineastas estão “conversando” entre si enquanto constroem suas narrativas, desde Ignácio de Loyola Brandão, em 1964, até Márcio Souza, em 1979 – e a convergência não deixa de causar espécie – sendo que até o AI-5 as temáticas da guerrilha e da ação política do Partido Comunista Brasileiro-PCB entrecruzam-se, ao mesmo tempo em que buscam soluções para o correto engajamento contra a ditadura. Dessa forma, a atitude de Paulo Simões ao voltar ao Brasil empunhando a metralhadora, significava um chamamento à

guerrilha e um engajamento consequente na luta armada ou a expressão de uma vontade pessoal e passageira de um escritor considerado “alienado”? Mesmo empregando uma forma extremamente fragmentada e alegórica da situação política, “incompreensível para a massa popular”, segundo as análises dos censores, Nelson Pereira dos Santos, como bom militante comunista, expõe de forma consequente as diretrizes do PCB contrárias ao maoísmo e o foquismo? Esse tipo de discussão só poderia se dar num período de relativa liberdade, extinto com o “golpe dentro do golpe” de 1968.

O fechamento do regime produziu aquilo que Franco chamou de “cultura da derrota”. As temáticas sofrem transformações e a linguagem se rarefaz. Censura e autocensura coabitam, desestimulando o debate entre os intelectuais. O panorama só foi ultrapassado com a publicação de *Em câmera lenta*, de Renato Tapajós, anunciadora de uma vertente literária que explodiria nos anos seguintes. E mais uma vez as interações entre cinema e literatura são postas à prova porque o escritor já era, antes de cumprir pena como prisioneiro político, um documentarista experimentado. O memorialismo da guerrilha, que ganhou um largo sucesso como o livro de Fernando Gabeira, pertence à outra fase da vida literária, assim como a análise da produção cinematográfica baseada ou inspirada nesta literatura. Para os objetivos deste ensaio, tomamos como ponto final *Operação Silêncio*, de Márcio Souza, publicado em 1979, que mantém um vivo diálogo com o romance de Tapajós.

## **2. 1964**

Dado o golpe militar de 31 de março, como ele se transformou de fato histórico vivido/visível (aconteceu, já era história) em objeto simbólico, maleável, manipulável, matéria diária da oralidade, da escrita, dos impressos e dos documentos? De que forma a ascensão dos “marchadores de março”, civis e militares, foi transformada em ideias, sugestões, imagens escritas com palavras, que depois seriam compostas e impressas sobre papel, encadernadas e colocadas à venda para o consumo de leitores, inaugurando um novo veio literário, o da reflexão, da aceitação, da rememoração ou da luta contra o golpe?

Como essa fração das classes médias, os intelectuais, antes eufórica com a ascensão das lutas sociais desencadeada pelo populismo janguista, passou em pouquíssimos anos para outros estados de consciência, muitas vezes depressivo, exasperado e, na década seguinte, decididamente suicida? Quantas questões seriam necessárias para cingir e explicitar rapidamente para o leitor a nova mentalidade, a vitória da direita, que escritores, jornalistas e cineastas foram obrigados a remoer, refletir e regurgitar em contos, romances e filmes, de um momento para o outro, sem o clima seguro dado pela relativa liberdade aberta pela morte de Vargas em 1954? Um novo mundo se abria. Como expressá-lo? Que palavras ou imagens usar? Que sentimentos sugar de dentro de si para colocar em narrativas legíveis, ou não, dependendo do momento, mas que algum produtor cultural lançaria no mercado e seria lida ou vista, entendida ou não por um público consumidor ou de iguais, que compreenderia (ou não, também), que a partir daquele instante pertenceriam a todos, amigos e inimigos, de qualquer forma, não mais ao emissor original, ele também já objeto de outras leituras, favoráveis ou contrárias, um patamar a ser ultrapassado, um estágio a ser esquecido.

A série de perguntas começou a ser respondida em 4/10/1965 quando Ignácio de Loyola, ainda sem o Brandão que o consagraria, lançou na Livraria Brasiliense da rua Barão de Itapetininga seu livro *Depois do sol*. Os contos são desiguais e alguns deles esboços que apareceriam logo depois ampliados no romance *Bebel que a cidade comeu*. Assim como outros títulos da década, a vivência jornalística impregna a narrativa, cujos limites são dados, dessa forma, pela experiência biográfica. O livro teria sido lançado numa edição de 5.000 exemplares, algo excepcional para um volume de contos de autor desconhecido, esgotando-se em seis meses.

O cenário é a cidade, mais precisamente a geografia central de São Paulo. Seus personagens são facilmente identificáveis pois nomeados: a gente de teatro (Zé Celso, Fauzi Arap, as mulheres que gravitavam em torno dos diretores), o pessoal de cinema (o antiquado Fernando de Barros ao lado do jovem Jairo Ferreira), os cantores de boates e inferninhos da praça Roosevelt e Major

Sertório (Djalma, Baiuca, João Sebastião Bar, Caco Velho, Germano Matias, Claudette Soares), jornalistas (Moracy do Val, colega de Loyola no jornal *Última Hora*, com sede no vale do Anhangabau). O jornal, que teria uma importância capital na sua formação, estava instalado sob o paredão do Colégio São Bento, do outro lado da antiga sede central dos Correios; segundo Loyola Brandão o prédio foi demolido, existindo um estacionamento no lugar. Seguindo com sua geografia humana: as sessões imperdíveis da Cinemateca na rua Sete de Abril (auditório do MASP), a turma mais velha e desprezada do Clube dos Artistas e Amigos das Artes, o Clubinho (instalado no porão do Instituto dos Arquitetos da rua Major Sertório), o Ponto Chic do largo do Paissandu, o filé do Moraes na Boca do Lixo. Ou seja, uma topografia cultural e emotiva restrita que, tomando-se como eixo a praça Roosevelt, compreendia um entorno de meia dúzia de ruas. Para quem tinha vindo de Araraquara, a disposição espacial da vivência urbana não diferia muito do seu antigo porto. Lugares distantes reduziam-se ao prédio da Bienal no Ibirapuera, onde o personagem Bernardo não pôde assistir todo o Festival do Cinema Russo e Soviético de 1962.

Bernardo abre a nossa linhagem do intelectual jornalista-escritor-cineasta que se replicaria nos anos seguintes no livro *Pessach, a travessia*, nos filmes *O Desafio*, *Terra em transe*, no cineasta Paulo Conti de Márcio Souza. Ele se autodefine como um personagem ambíguo, oscilante, de esquerda, simpático ao povo e ao popular, sem desprezar o seu whisky, uma apreciação pessoal que não foge ao estereótipo do intelectual-tipo da cultura brasileira moderna. Depois da fase de rebeldia, das leituras de Sartre e da revolução cubana acabou “[...] sendo bem comportado, com seu emprego, um certo medo de perdê-lo, vendo as coisas acontecerem ao meu redor, sem participar muito e sem ligar a elas. Porque sendo jornalista, eu vejo tudo, mas não participo de nada; estou ao lado, na tangente, observando, pensando que participo; mas não sofro consequências daquilo que vi acontecer.”<sup>2</sup> No mesmo livro, o conto *Ascensão ao mundo de*

---

<sup>2</sup>.Loyola, 1965, p.10-1.

Annuska é o que melhor expressa o golpe militar e suas consequências.<sup>3</sup> Nele temos dois personagens principais, a manequim Annuska e o jornalista Bernardo, o *alter ego* do narrador Ignácio de Loyola Brandão nas suas primeiras obras, e um rival dele, Sabato. Ambos têm um passado, uma história. O biografismo do autor evoca a sua vida em Araraquara, filho de um ferroviário, adolescente vocacionado para as letras e a crítica cinematográfica. Ao fim do ensino médio, voou para a capital em busca de um lugar na imprensa, achando espaço num jornal de esquerda, a filial paulista da *Última Hora* de Samuel Wainer. Annuska (nome que lembra Verushka, a famosa modelo dos anos 1960, atriz em *Blow up/Depois daquele beijo*, de Antonioni) vinha de um possível curso médio incompleto. Trabalhava como balconista de uma loja de roupas femininas. Entretanto, seu horizonte não se limitava ao balcão de atendimento. Seu objetivo era se tornar manequim, desfilando, participar do mundo de *glamour* e estrelismo propiciado pelas bonequinhas de luxo que começaram a povoar a imaginação de milhares de mocinhas enfeitadas pelas garotas propagandas da televisão ou pelas manequins da Feira Nacional da Indústria Têxtil-FENIT, outro evento que ocorria no distante Ibirapuera dos anos 1960.<sup>4</sup> Por meio de Sabato, produtor de TV e de moda, ela entrou para esse mundo das aparências, que a levaram para as capas de revistas e os salões do costureiro Denner. Bernardo fez uma reportagem com Annuska, e Sabato percebeu que a “coisa” “bonita e bem feita” de sua propriedade, poderia ganhar um verniz cultural por meio do jornalista interessado na modelo. Bernardo se prestou ao trabalho de segundo Pigmalião, ensinando quais eram as leituras, as peças teatrais e os filmes importantes, que ela absorvia com vivacidade. A necessidade de se tornar o Pigmalião número

---

<sup>3</sup>Ascensão ao mundo de Annuska foi vertido para o cinema por Francisco Ramalho Jr. com o título *Anuska, manequim e mulher* em 1968.

<sup>4</sup>As bonequinhas de luxo são um fenômeno da época da massificação da imagem produzida pela indústria cultural. Loyola Brandão explora a invenção com Annuska, e retomará o personagem com Bebel, mas as podemos ver em Silvia, amante de Paulo Martins em *Terra em transe*, e em Luciana, de *Cara a cara*, de Bressane, cuja imagem é ciosamente recortada das revistas e guardada pelo funcionário Raul numa caixa de sapatos.

um na vida de Annuska obrigou-o a um segundo emprego, agora na televisão, com a supressão momentânea da carreira literária.<sup>5</sup>

O golpe militar arruinou a relação. Bernardo começou a se atritar com Annuska:

“tem muita coisa pra te dizer, é enorme, eu preciso dizer tudo que penso e quero e tudo que imaginava fazer neste Brasil, e essas coisas vão indo por água abaixo”, “que coisas? Que água abaixo, o que está acontecendo?” Desciam no elevador, iam até a banca de jornais, ele comprava todos que podia, lia sofregamente “Você fica desesperado quando lê esses jornais, eu vou ler não acho nada. Me diz o que é?” “Eles vão dar o golpe.” “Eles quem?” “A direita.” “E o que tem isso, meu amor? Não tem nada a ver com a gente. A gente não tem nada a ver com os políticos, nossa vida é outra, é diferente.”<sup>6</sup>

Em outro conto do mesmo livro, Retrato do jovem brigador, o personagem vindo da elite, Marc, já tinha alertado o jornalista sobre o golpe preparado pelos militares, “o negócio todo vai virar. Já me avisaram, os amigos da família, pr’a deixar o jornal, porque vai ser fogo”.<sup>7</sup> A esquerda, os intelectuais, “inebriados pelo cheiro do poder próximo” (conforme Paulo Francis em *Cabeça de papel*), todos que falavam no “povo”, e não queriam ser “povo”, iam “se foder”, segundo Marc. O trabalho de Pigmalião intelectual ficara, portanto, na superfície, porque no primeiro de abril, com o presidente deposto João Goulart partindo para o exílio uruguaio, e as televisões anunciando a salvação da democracia, Annuska perguntou se o jornal em que Bernardo trabalhava era comunista. Com os soldados nas ruas e os blindados circulando, a cidade estava calma. A população procurava os cinemas (passava um filme com Helena Ignez no Ipiranga e uma loja de discos tocava twist em alto volume). O mundo de Bernardo caindo em frangalhos e a preocupação de Annuska era: “Quer ir ao cinema? Quase dez horas, ainda dá tempo”. Bernardo escolheu voltar ao jornal. Annuska preferiu encontrar os amigos na boate Djalma para “comemorar a democracia” nascente. O prédio do jornal, “pequeno edifício de dois andares escuro e morto”, foi abandonado por Bernardo e outros colegas com a chegada

---

<sup>5</sup>.O segundo ou terceiro emprego em outros órgãos de comunicação parece ser uma tônica da época. Ver o jornalista Messias de *Engenharia do casamento*, de Esdras do Nascimento.

<sup>6</sup>.Loyola, 1965, p.109.

<sup>7</sup>.Idem, p.94.

do DOPS e da Força Pública. O jornalista foi ao encontro de Annuska na boate, onde ficou sabendo por ela que

“agora vai ser melhor, não tem mais esta história de comunismo no Brasil. Você não está alegre? E se você quiser, tem um cara aí, amigo nosso que te arruma emprego, é só você sair do jornal. Disse mesmo que é bom você sair logo daquele jornal, que vão acabar com tudo”. Sentiu vontade de bater. Annuska tinha um rosto sorridente e satisfeito. Mas não tinha culpa, não sabia de nada. Culpa dele, de não tentar melhorar sua visão das coisas; agora era meio tarde para fazê-la entender. Entender que estava tudo negro e não havia mais nada pela frente”.<sup>8</sup>

Como tantos, sumiu de circulação por uns tempos, viajando para Araraquara. Tentou expressar o golpe pela literatura, mas não conseguiu nada, rasgou o que escreveu (afinal, perguntou-se, quem publicaria?). O passo seguinte na decadência intelectual foi a passagem para a publicidade, deixando o jornal. Sentindo-se impotente para a sustentação do mundo de festas e agitação social de Annuska, o distanciamento entre o jornalista e a modelo acabou em separação, resultado de um desengano político e espiritual de quem não tinha “vontade de fazer nada”.

Dentro do impasse trazido pela nova ordem política, Bernardo é um personagem mais conformado aos fatos do que, por exemplo, o Carlos da fita de Paulo Sérgio Person, *São Paulo S.A.*, lançado no mesmo ano da estreia de Loyola na literatura. Imprensado entre um sistema capitalista corrupto e uma esposa que só pensa na ascensão social, Carlos (Walmor Chagas) tenta uma fuga da cidade, partindo da mesma praça Roosevelt em que vivia Bernardo, contudo a força de atração da metrópole acaba por trazê-lo de volta. O que Carlos percebe como uma engrenagem desumana, corrupta, para Bernardo é apenas a expulsão do paraíso. Bernardo é um personagem muito mais integrado aos diversos braços da indústria cultural – imprensa, televisão, propaganda – mostrando que o desenvolvimento destas atividades estava suficientemente aprimorado para manejar ao seu bel-prazer a força de trabalho educada durante a década anterior. A estrutura do mercado de bens culturais podia tanto

---

<sup>8</sup>.Idem, p.110.



absorver sem problemas uma vanguarda esquerdista subitamente desempregada, quanto outros intelectuais mais integrados ao capitalismo, ávidos por ocupar os postos abertos pelo sistema.

Outras questões expostas pelo conto são: por que Annuska não ascende ao mundo de Bernardo, pergunta talvez de simplicidade maior do que o seu reverso, por que Bernardo não ascende ao mundo de Annuska? A manequim pode ser vista como uma projeção do popular que, nas mãos de uma vanguarda esclarecida, tinha condições de ser elevada a destinos consequentes (“como tinha memória fabulosa para a retenção de tudo, essa memória que só se tem aos 17 anos, depressa ganhou uma porção de coisas novas”).<sup>9</sup> O golpe foi um rompimento no processo de educação e, mais do que isto, uma definitiva perda de consciência da qual ela não tinha culpa (“o povo nunca tem culpa” será um refrão repetido com o passar dos anos). Bernardo fora incapaz de abrir seus olhos para a realidade, deixando seus ensinamentos na superfície, brilhante, porém frágil. Caso conseguisse obter um sucesso mais extraordinário no crescente mercado da indústria cultural, ele poderia subir na escala de manipuladores em que gravitava Annuska, ocupando, assim, o lugar de Sabato, ou talvez além (“um dia vou ter isso e muito mais”, pensava, enquanto frequentava, no início, o território do inimigo). O golpe encerrou com sua carreira de Pigmalião, subjugando-o ao seu verdadeiro lugar de mão de obra a serviço da indústria cultural, aos diversos interesses do capital. Após a queda, restava-lhe somente a crítica impotente ou a adesão. Como outras narrativas apontarão, ele não passava de uma peça de uma engrenagem mais ampla, como Carlos, Paulo Martins ou Paulo Conti.

### **3. 1967: o ano em que tudo aconteceu**

Ao mesmo tempo em que Bernardo explicitava a sua impotência diante do golpe de 1964, outros intelectuais, escritores e também os cineastas, redigiam textos de conclamação à revolta, de análise, de prudência ou de simples desespero em

---

<sup>9</sup>.Citando outro tipo de fome, Arnaldo Jabor declarou que “a gente pensava que a fome era um caso de falta de informação: se o povo fosse bem informado, aconteceria a revolução, sem nos darmos conta da extrema complexidade do problema”. Ver Hollanda, 1980, p.26.

relação ao momento político. Em 1967, no campo literário, foram lançados num curto espaço de tempo entre um e outro, *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony, e *Quarup*, de Antonio Callado (*Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão, editado somente em 1968, também pertence a este quadro); no cinema, Glauber Rocha exibiu no mesmo ano *Terra em transe* e Nelson Pereira dos Santos, em 1968, *Fome de amor*.

O “novo romance desafio” de Cony, autor da *Civilização Brasileira*, na qual tinha uma carreira com vários livros de sucesso, começou a circular no início de junho. O romance de Antonio Callado, editado pela mesma casa, apareceu no final do mês.<sup>10</sup> Renato Franco classificou estes livros de “romance de impulso político”, dirigidos a um público que “[...] tendo perdido a revolução na realidade, quer conservá-la viva, pelo menos nos livros”, como escreveu Lígia Chiappini Moraes Leite.<sup>11</sup> Ambos militavam na imprensa, mais precisamente no *Correio da Manhã*, Cony como editorialista e Callado na chefia da redação.<sup>12</sup> A carreira e o volume de produção de Antonio Callado eram notáveis até o aparecimento de *Quarup*, cuja escrita iniciara-se em março de 1965, terminando em setembro de 1966<sup>13</sup>. Além de jornalista e romancista, ele fizera incursões no teatro e no livro reportagem de denúncia. Cony fora um dos primeiros a sofrer com as críticas publicadas contra o governo e, quando perdeu seu posto de editorialista do *Correio da Manhã*, Callado se solidarizou, acompanhando-o na saída. Segundo Ruy Castro, a primeira edição e a reimpressão (14.500 exemplares) de *Pessach* esgotaram-se rapidamente, mas o livro teria que esperar até 1975 para receber uma reedição. *Quarup* também foi um romance de sucesso, alcançando a 3ª. edição um ano depois e a quarta em agosto de 1969. Uma edição comemorativa antecipada dos “40 anos” foi publicada pela Nova Fronteira em 2006.

---

<sup>10</sup>.Em termos de publicidade a editora privilegiou mais Cony do que Callado; enquanto o primeiro recebeu anúncio em 11 de junho, no Rio (no Suplemento Literário do *Estado de S. Paulo* em 24 do mês), Callado teve que esperar até agosto para uma primeira referência. As citações sobre *Pessach* foram tiradas da 1ª. edição.

<sup>11</sup>.Citado por Franco, 1998, p.50.

<sup>12</sup>.”Esperávamos ansiosamente pelo que iria falar o Cony no dia seguinte e comprávamos religiosamente o *Correio da Manhã*”, citado por Marcello, 1978, p.32.

<sup>13</sup>.Datas colocadas na última linha do romance.

Embora a Civilização Brasileira fosse propriedade de um simpatizante do PCB, Cony colocou o Partido (com P maiúsculo como sempre aparece, letra capital que o antigo comunista espanhol Jorge Semprún aproximava da mística religiosa)<sup>14</sup>, como um dos alvos privilegiados de ataque (Callado foi mais reticente no enfrentamento do Partidão, reconhecendo, contudo, o pouco que ele tinha feito pelo Brasil). A inércia demonstrada pelo Partidão durante o golpe de 1964 foi um fator de desilusão política muito mais contundente do que a divergência provocada pela desestalinização de 1955, com o relatório de Krushev sobre os crimes de Stalin, iniciando o ocaso do PCB na vida política nacional.

*Pessach: a travessia* é o título apostado pelo escritor Paulo Simões a um livro apenas rascunhado.<sup>15</sup> O esboço de livro é um motivo literário desenvolvido por outra forma ao longo do romance, o contrário do perseguido por vários autores nas décadas de 1960 e 1970, que colocam a construção de um texto dentro do romance como a razão central da narrativa, ou um dos seus pontos cardeais (a metalinguagem está em *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo; *Quatro-olhos* de Renato Pompeu, onde o objetivo principal é a reconstrução de um manuscrito sequestrado pela ditadura; *Operação silêncio*, de Márcio Souza, com o roteiro de filme histórico, “O rio de sangue”; o diário de *Armadilha para Lamartine*, de Carlos e Carlos Sussekind). No romance de Cony, o rascunho é uma metáfora à posição política e social do escritor que é obrigado a completar uma passagem antes apenas anunciada. Portanto, ele está no meio: socialmente de classe média, já que escritor vivendo do sucesso dos livros publicados; racialmente entre o judaísmo e a assimilação; politicamente neutro, porém disposto ao engajamento desde que sem grandes alterações na rotina diária (assinando manifestos pela libertação de presos políticos, por exemplo); sentimentalmente tendo um caso com uma mulher casada e outras disponíveis. Estas situações são explicitadas pela origem do nome (seu pai, Joachim Gorberg/Godberg Simon, judeu polonês, abrigou o nome do filho para Simões pelo medo

---

<sup>14</sup>.Semprún, 1979, p.30.

<sup>15</sup>.Uma boa atualização bibliográfica sobre *Pessach* se encontra no doutorado de Ruivo, 2012.

pânico de perseguição racial).<sup>16</sup> Define-se como um “intelectual típico”, um “escritor inofensivo”: “alienado, confuso e fraco”, fisicamente fraco, adjetivos que só se explicam como uma cisão de consciência entre os universos da literatura e da militância jornalística. Dessa forma, nos contos e romances, “seus livros são alienados”, acusação promovida por Sílvio (Paulo Martins, em *Terra em transe*, também será denunciado pelos militantes do Partido de “anarquista”, contudo aproveitável para a revolução, da mesma forma que Paulo Simões). A literatura de Cony é mal vista pela esquerda, logo distinta da militância jornalística no *Correio da Manhã*, ou dos livros contra as mazelas da ditadura militar, louvados por todos como combativos. Talvez este seja o ponto mais agudo da situação cindida do autor, para o qual *Pessach* serviria como uma forma de exorcismo e libertação (o cronista José Carlos Oliveira falou em “experiência purificadora”). O romance é dividido em duas partes (*Pessach* a passagem por cima e *A Travessia*) em que na primeira temos um discurso autobiográfico. Como afirmou Cony em entrevista, Paulo Simões era o mesmo personagem de todos os seus livros: “sujeito classe-média, oprimido por suas dúvidas e frustrações, atolado em compromissos idiotas”.<sup>17</sup> “Na segunda parte, o personagem é arrastado contra a vontade a uma cultura que, pouco a pouco, vai alterando a sua personalidade e sua maneira de encarar a vida. Ele *atravessa* uma realidade que se negara a ver. Termina sozinho, com uma metralhadora na mão.”<sup>18</sup> No seu aniversário de 40 anos, que correspondia à idade do autor na época<sup>19</sup>, Paulo Simões é convidado a participar da luta armada contra o regime pelo militante Sílvio, que não era do Partido, e Vera, jovem de sexualidade ambígua, que ainda não se desligara do PCB. Paulo não controla as situações em que se enreda. Ajuda Vera a sair da cidade do Rio de Janeiro, levando-a até a região do vale do Paraíba (depois de Rezende e antes da divisa com São Paulo), onde se localizava um acampamento de treinamento guerrilheiro, cujas atividades eram encobertas pela rotina de uma antiga fazenda de café, naquele momento

---

<sup>16</sup>. Nas edições atualizadas pelo autor o nome do pai foi corrigido para Joaquim Goldberg Simon.

<sup>17</sup>. *Jornal do Brasil*, 9/6/1967, p.3, Cad B.

<sup>18</sup>. *Idem*, grifo da reportagem.

<sup>19</sup>. Na terceira edição, publicada pela Companhia das Letras, Cony assumiu a data de aniversário como sendo a do narrador. Ver Kushnir, 2000, p.92.

disfarçada em produtora de leite. Por vias transversas, a recusa voluntária de entrada na guerrilha acaba sendo aceita pelo envolvimento gradativo com a jovem comunista.

A narrativa sobre a guerrilha planejada por esta organização é o momento político crucial de *Pessach*. O que se sabia sobre guerrilha em 1965-66 que desse um chão à imaginação de Cony? Não havia muita coisa. Além da mística combatente de Francisco Julião no Nordeste, dos “grupos dos 11” de Leonel Brizola, outro fantasma estimulado pelas forças de segurança da ditadura, da publicação do livro *Guerra de guerrilhas* de Che Guevara, a única experiência, também inspirada pelo brizolismo, tinha sido o golpe de mão fracassado comandado pelo cel. Jefferson Cardim, porém muito próxima da redação do texto.

Relembremos: em março de 1965, um grupo de militares cassados, metade de um pelotão, saiu do Uruguai e tomou a cidade de Três Passos no Rio Grande do Sul. A data era oportuna porque marcava a próxima realização do primeiro aniversário do golpe de 1964. Em Três Passos fizeram uma conclamação pela rádio local, dirigindo-se depois para Foz do Iguaçu, onde Castelo Branco deveria inaugurar a Ponte da Amizade entre o Brasil e o Paraguai. A proclamação não surtiu qualquer efeito e o grupo guerrilheiro foi rapidamente cercado e preso entre Capanema e Cascavel, no Paraná (outra tentativa de guerrilha fracassada conduzida por ex-militares, a da serra de Caparaó, seria desbaratada em abril de 1967).

O acampamento guerrilheiro para onde Paulo é obrigado a levar um companheiro torturado da organização de Vera, contava com cerca de 300 elementos entre ex-padres, ex-sargentos, um ex-deputado, estudantes, lavradores, funcionários e operários. Segundo a explicação do líder Macedo (um militante nordestino castrado, sendo a emasculação uma das temáticas constantes do autor), quase ninguém era do Partidão, havendo “dezenas de posições [políticas] e conflitos”.<sup>20</sup> O próprio Macedo, vindo do Nordeste, onde fora torturado e mutilado por militância nas Ligas Camponesas, nem era do PCB

---

<sup>20</sup>.Cony, 1967, p.166.

naquele momento, nem aprovava as guerrilhas. Era favorável à tomada de “pontos-chaves no interior do país”, núcleos que serviriam para abrir negociações com a ditadura (como diz um oficial, apoiavam a luta aberta, não o terrorismo).<sup>21</sup> Sílvio, em visita ao acampamento, fornece as primeiras informações sobre o movimento guerrilheiro. O acampamento, um dos cinco organizados, era controlado por uma comissão, que se comunicava pelo rádio com um comando situado no Rio de Janeiro. A maioria das forças estava concentrada no sul, contando com a retaguarda uruguaia, sendo que um deles possuía um campo de pouso que receberia uma flotilha de combate de cinco modernos caças, tripulados por antigos aviadores da FAB estacionados em algum ponto no exterior. Com “[...] um mínimo de luta”, declara Sílvio, podia-se “tomar diversos povoados em diferentes regiões do País”. “O importante é derramar o mínimo de sangue, de ambos os lados. A sangueira geral pode colocar a opinião pública contra o nosso movimento. E sem o apoio da opinião pública, nada poderá ser feito. Nem mesmo adianta fazer nada”. A posição do PCB, que é uma preocupação constante no romance, não apoiava o movimento por considerá-lo “individualista, romântico”, uma provocação que produziria apenas mais reação da ditadura. Para Vera, o PCB não era mais o mesmo. Tinha se transformado numa “estrutura acadêmica”, numa “superburocracia”, um “adversário intransigente” da luta armada, principalmente depois do “episódio de Cuba” (uma referência ao caso dos mísseis que quase colocou Estados Unidos e União Soviética em uma guerra nuclear). O mundo tinha sido dividido em duas esferas de influência em que o Brasil ficou sob a asa americana.

No acampamento situado no Rio Grande do Sul para onde se mudam, entre a faixa de terra limitada pelos lagos e o Uruguai, Paulo Simões recebe uma aula sobre os objetivos políticos da organização. Pelo discurso de um ex-capitão do Exército, ficou sabendo que o

“povo é contra a ditadura e queremos aproveitar este anseio como ponto de partida para colocar o País num caminho social mais justo e moderno. Não temos ligações com o Partido Comunista [...]. O princípio que nos orientou é o seguinte:

---

<sup>21</sup>.Na edição corrigida pelo autor foi acrescentada a referência à Sierra Maestra como modelo de espaço a ser criado no interior do Brasil.

devemos provocar a detonação. Temos chance de tomar uma parcela estreitíssima do território nacional. [...] garantir a estabilidade no terreno pelo menos uma semana. Enquanto criamos este fato novo, deixamos que outros escalões, em diferentes pontos, e por diferentes motivos, forcem uma solução política que implique nas duas coisas: queda da ditadura e recuo de nossas posições. Concessões mútuas.”

Já que todos temiam a guerra civil, o derramamento de sangue, com a manutenção do território ocupado por cinco ou seis dias, a ditadura cairia. O apoio viria dos quartéis, das cidades, das fábricas, da classe média, dos “próprios capitalistas brasileiros [que estavam] loucos para verem esse governo no chão. Basta criarmos esse fato novo e os políticos, os empresários nacionais, os militares nacionalistas, a classe média que está se proletarizando, estudantes, lavradores, operários, enfim, a Nação inteira estará de nosso lado”. A única objeção aposta por Paulo se encontrava na Marinha, a arma mais “reacionária”. Mas para isso havia uma solução: nenhum navio sairia de qualquer porto, garantiu o capitão do Exército. Quanto aos Estados Unidos, à reação americana, os revoltosos contavam com o desgaste da ditadura. Os americanos aguardavam a eventualidade de um “[...] movimento popular que venha a derrubar a ditadura. Sabem que isto será fatal, mais dia menos dia”. Paulo considerou o plano “louco”, “fantástico”, contudo organizado por mentes que não eram “aleijões” como Sílvio (“um homem amargo”), Vera (“mulher neurotizada”) ou Macedo (“amargo e mutilado”). O plano político significava a “ponta insignificante de uma complicada meada”, uma operação complexa que estava sendo estudada havia dois anos, factibilidade ao qual o escritor se rendia.

Antes da eclosão do movimento, entretanto, houve uma traição. O Exército cercou o acampamento sulino, liquidando com quase todos os revoltosos. Deles restaram apenas dois militantes. Ambos mais Paulo, Vera e Macedo fogem para o Uruguai pela estrada em direção ao Chuí, num percurso de quase 300 km. Dentro do processo de conscientização do escritor, até então “inofensivo”, o tema da traição se ombreia com o do sacrifício da mulher pelo seu amor, no caso, de Vera por Paulo. Como ocorreu a traição? Na explicação de Macedo, ela

acontecera por meio da médica Débora, encaminhada pelo comando central no Rio à fazenda no vale do Paraíba para o tratamento dos feridos. Além dos cuidados médicos, ela tivera um caso amoroso com Paulo Simões. Seguindo-se a explicação de Macedo, Débora, a “porca”, na palavra ciumenta de Vera, era amante de um comunista “patife”, cuja ambição era ser proprietário de um jornal no Rio de Janeiro. Como o Partido “temia o movimento armado, sem possibilidades totais de vitória”, e como ele também tinha dissidências internas, não era difícil imaginar que Débora tivesse entregue a informação do acampamento, com a qual o comunista “patife” jogara como um trunfo junto à ditadura para a abertura sem entraves de um jornal. A colocação do PCB como origem da traição à luta armada provocou muito dissabor ao escritor Cony pelos anos afora. Mas como o editor Ênio Silveira, simpático ao Partido, teria permitido a publicação? A cena sadomasoquista protagonizada por Macedo, um mártir da causa política, porém impotente pela tortura sofrida no passado, assistindo ao estupro de Vera por um crioulo bêbado enquanto o chicoteava, era muito mais constrangedora e politicamente incorreta, e também foi mantida. Como entender tais contradições?

Paulo Rónai identificou na família um dos temas recorrentes, se não o maior, na literatura de Cony.<sup>22</sup> Visto por este ângulo, o ataque à posição política do Partidão se assemelharia à morte do pai político, que mal ou bem, como toda paternidade, soubera manter a união da esquerda e das oposições nacionais em torno de diretrizes gerais comuns de defesa da nacionalidade e libertação do país do imperialismo. A partir da “morte” do PCB em decorrência dos acontecimentos de 1964, não só a orfandade política deixara todos abertos a novas experiências de reconstrução de suas perspectivas político-sociais, quanto permitiu que as mazelas e desorientações do pai “morto” fossem expostas em praça pública, já que não lhe restava a mínima autoridade. A luta armada, vista como errada pela orientação do birô político do Partidão, ganhou foros de visão correta pelos filhos rebelados, prontos a contradizerem o pai em

---

<sup>22</sup>.Citado por Ruivo, 2012, p.64. O próprio Cony colocou em *Pessach* que seus livros denunciavam a família, a “célula de todos esses males” (ditadura, capitalismo, etc). Ver Cony, 1967, p.253.



tudo, mesmo que partindo de sugestões imaginosas ou francamente infantis, como no caso de Cony. Acrescente-se a isso os efeitos decorrentes de uma época turbulenta em que o cotidiano tinha se transformado num exercício de sobrevivência, como escreveu Christopher Lasch em *Le moi assiégé*, e teremos o caldeirão pronto para que o mundo fosse vivido pelo avesso.

A fantasiosa articulação guerrilheira com número expressivo de militantes, armamentos e até jatos supersônicos talvez correspondesse a um imaginário anterior ao golpe de 1964, quando se discutia com ênfase exagerada sobre o “dispositivo militar” de apoio às reformas propostas pelo governo de Goulart.<sup>23</sup> Iguamente de tintura ilusória, e também um discurso tão vinculado à mentalidade histórica pré-1964 encontra-se no “apoio popular”, ou das diversas classes sociais, ao levante conduzido pela guerrilha. *Pessach* encontraria ressonância adequada se tivesse sido escrito, e lançado, antes do golpe militar, já que seu universo narrativo pertence a este momento. Imaginado e publicado três anos depois, surge no cenário político como uma revolta infantil, mais iludindo do que alimentando uma discussão. Marina Ruivo escreveu que a volta de Paulo Simões ao Brasil, depois do sepultamento de Vera, que recebera a bala a ele dirigida, enterrada com a metralhadora tomada ao Exército, era um gesto suicida. O tema do suicídio político está esboçado neste primeiro momento, porém o retorno de Paulo também apontaria para uma prepotência intelectual. Livre dos senhores da guerra de esquerda, ele voltaria para recolocar a revolução sobre outra perspectiva, sem os erros cometidos pelos combatentes derrotados.

*Pessach* ainda explora outros temas que voltarão no decorrer dos anos seguintes. O voluntarismo (o ataque à pedradas da embaixada americana), o terrorismo (o atentado à bomba do aeroporto de Recife que matou duas pessoas e feriu outra meia dúzia, em julho de 1966) e, sobretudo, a tortura, um tema caro aos intelectuais liberais, praticada pelos órgãos do Estado (DOPS e Exército).

---

<sup>23</sup>.Mais de dez anos depois o desprezo da personagem Patrícia pelo livro de Cony é atrozador: “Uma alma pequeno-burguesa levada à luta armada, numa estrutura de romance de suspense com toques de Yan Fleming. O personagem é um James Bond abatido que foi expulso do pequeno paraíso dos apartamentos de Copacabana e quer exercitar-se como homem nesse clima de revolução de ficção científica”. Ver Souza, 1979, p.138.

Enquanto a pedrada era ironizada (“o grupo de idiotas”), e o atentado de Recife desencadearia o “fascismo ortodoxo” do governo militar, ou seja, assuntos que não são desenvolvidos, permanecendo no fundo da trama, a tortura é um elemento constituinte da ação, entrosando-se à problemática literária do escritor (Macedo se tornou emasculado pela tortura).

É sobejamente conhecida a prisão de Cony, Callado e Glauber Rocha no protesto contra a assembleia da Organização dos Estados Americanos-OEA ocorrida no Hotel Glória do Rio de Janeiro. Os oito presos durante o confronto com a polícia (os “oito da Glória”, como ficaram conhecidos) dividiram uma cela onde discutiram seus trabalhos em andamento. Agora que passamos pelo de Cony, é a vez de tratarmos do *Quarup* de Antonio Callado para em seguida cuidarmos de *Terra em transe*, de Glauber.

Como foi dito, *Quarup* foi lançado pela Civilização Brasileira quase ao mesmo tempo que *Pessach*.<sup>24</sup> Seu sucesso também foi imediato e duradouro. A narrativa do padre Fernando/Nando, o personagem principal, desenvolve-se ao longo de sete partes e dez anos, começando no mosteiro no Recife, início dos anos 1950, e terminando também no Recife, depois do golpe militar. Nando é um intelectual, igual a outros que aparecerão ao longo da narrativa (além de Nando, representando a Igreja, aparecem Falua e a Imprensa, a Ciência com Ramiro e a burocracia estatal com Fontoura). O desejo do padre é se encaminhar ao Xingu para a prática da catequese. Porém, o desejo sexual pelas várias mulheres que cruzam a sua vida vão pouco a pouco minando a vontade evangelizadora do padre. No Recife é a ruiva inglesa Winifred e o amor por Francisca, a desenhista de cabelos pretos dos azulejos históricos do mosteiro, namorada do militante Levindo, membro das Ligas Camponesas, classificado confusamente de trotsquista e anarquista.<sup>25</sup> No Rio, a educação sentimental continua com Vanda, ao mesmo tempo em que conhece o vício do éter (droga vista de maneira positiva). É o momento também da apresentação dos comunistas Otávio, antigo membro da Coluna Prestes, e Lídia, com quem terá

---

<sup>24</sup>.A edição consultada foi a 5ª., do Círculo do Livro.

<sup>25</sup>.Francisca tem como professor o antropólogo Macedo, que a consola depois da morte de Levindo. A circulação dos nomes dos personagens entre os autores mereceria uma análise à parte.

uma relação amorosa já nos sertões do Xingu. Transformado em sertanista, embarca na expedição de reconhecimento do Centro Geográfico do Brasil, juntamente com Francisca, com quem concretiza o amor principiado no Recife. De volta ao nordeste, os acontecimentos se atropelam porque estamos em pleno governo Arraes e do Movimento de Cultura Popular, ao qual Francisca adere, ao lado da agitação comunista e da igreja, que criticam os radicais de Francisco Julião. A narrativa vai jogando com os grandes fatos do momento político, como o comício da Central do Brasil (há até uma referência ao cabo Anselmo), quando Prestes declarou que era o início dos “grandes dias”. Com o golpe, Nando é preso, enquanto Francisca é retirada do país, sendo enviada à Europa. O coronel Ibiratinga, antigo “camisa verde” (integralista), que já marcara presença logo no primeiro capítulo do livro, é o interrogador de Nando, que o define como um “gênio da omissão”, tendo somente assistido aos fatos, crítica que Cony igualmente caracterizara como inerente ao personagem Paulo Simões. A ação do Exército é violenta, explicitada pela tortura como uma forma de ação do novo poder constituído. Nando isola-se numa praia, sendo visitado por outros militantes como os estudantes comunistas Jorge e Djamil, que declaram a falta de condições de luta naquele momento político. Otávio fugiu para o “interior”. Lídia impulsiona-o à ação, porque não é possível continuar “fazendo nada”. Nando transforma-se numa espécie de guru do amor para as prostitutas do lugar, panteísmo sexual que o aproxima do matriarcado, mas não na vertente oswaldiana, e mais da igreja católica, com o culto à Maria.<sup>26</sup> Ambivalentemente, o capítulo da Praia é uma grande celebração antropofágica, pois Nando realiza, com a ajuda das prostitutas, uma festa para a “devoração” de Levindo, em comemoração dos dez anos de sua morte. Durante a festividade, Nando é torturado pelo sargento Xiquexique e o soldado Almeirim, um militar que tinha sido preterido pelas prostitutas seguidoras dos mandamentos do ex-padre. Xiquexique pretendia castrar Nando, sendo salvo pelas mulheres Cristiana e Margarida. O ex-padre Hosana, ajudado por Manuel Tropeiro, resgatam Nando da casa, enquanto Cristiana e Margarida atraem os

---

<sup>26</sup>. Ver o excelente estudo de Leite, 1982, p.164.

soldados para outro lugar da praia, com o aceno de favores sexuais. Toda a narrativa possui traços eminentemente religiosos, tanto pelos nomes (Cristiana e Hosana), quanto pela simbologia de um Cristo reencarnado (as dores de Nando são comparadas a uma “lança enfiada no flanco esquerdo. [...] Um aro de ferro na cabeça, que agora ele sentia amarrada. [...]”). Como resultado da tortura dos soldados, ele perde um olho e fica manco.

Na parte seguinte e última do romance (O mundo de Francisca), há uma ampla discussão dos rumos a ser tomado diante da arbitrariedade reinante com a vitória da reação. O estudante Djamil pretendia se internar no sertão, para as terras de domínio de Manuel Tropeiro na região de Salgueiro. Ao ser perguntado por Nando se seria uma atividade de guerrilha, Djamil dá de ombros: “Eu gostaria de dizer que sim, Nando. Por enquanto a gente está apenas se reunindo. E você sabe como é difícil tocar fogo neste Brasil”. Mesmo com esta frase vaga, o estudante declara que partiria para a resistência armada – “Eu pelo menos vou tentar” –, mostrando certa ambiguidade do narrador. O que é ainda mais sintomático de mal-estar é o desejo de Nando para que Djamil e suas ideias desaparecessem logo da sua frente.

O militante comunista Otávio estava pelo sul, onde era fácil o trânsito de armas entre as fronteiras. Já no Rio de Janeiro, a situação era de desengano depois da limpeza policial da cidade.

A personagem Manuel Tropeiro, embora ligado às camadas populares, pode ser definido socialmente como uma espécie de representante das classes médias (Manuel Tropeiro se assemelha um pouco com o personagem Antonio das Mortes do filme de Glauber Rocha *Deus e o diabo na terra do sol*). Como não aceitou ser lavrador, recusando a sujeição ao latifundiário, escolheu a vida livre de tropeiro, possuindo a sabedoria do homem vivido e com os pés no chão. Enquanto Nando estava entusiasmado com o trabalho de Arraes e Jango, Manuel sente que eles podiam ser “enrolados” pelos donos da terra. Com a mudança política, só lhe resta abandonar o Recife e voltar ao sertão, como um lugar onde a repressão podia ser enfrentada com o auxílio da parentela e dos amigos. Ou seja, a sua perspectiva é a de ancoragem na força popular, no

núcleo local relacionado aos mais próximos, em que muitas vezes as situações de injustiça são resolvidas pela via do banditismo social. Como ao final da narrativa ele assumirá o nome de Adolfo, uma homenagem a um “cangaceiro importante” (Adolfo Meia-Noite), o círculo se fecha.

A entrada de Nando neste universo se fará por meio de um gibão de couro e um punhal, dados por Manuel Tropeiro. O destino de cangaceiro é anunciado num domingo de carnaval recifense em que uma carnavalesca, ao jogar seu jato de lança-perfume em Nando, o chama de “Lampião”.<sup>27</sup> Seu destino será selado quando ao buscar cartas de Francisca na sua casa, cai numa armadilha preparada pelo soldado elevado a cabo Almeirim, promovido depois da ação de tortura de Nando na praia. O uso do punhal recebido de Manuel Tropeiro foi o único meio de escapar à rede armada. Manuel Tropeiro já tinha dito que a roupa preta não fazia o sacerdote, assim como o gibão de couro não faria de Nando um cangaceiro. A perda do olho e o batismo de sangue com a morte do cabo definem o destino do ex-padre, ao qual só faltava o nome de guerra: Levindo, homenagem ao líder das Ligas Camponesas assassinado.

*Quarup* é uma celebração narrativa da ideologia nacional-popular, um texto excessivo, que pretende dar conta de várias realidades, de vários brasis ao longo de mais de uma década, em que a história do país vai sustentando a viagem de um transatlântico verborrágico, de um picaresco jorgeamadiano, de um mundo de referências simbólicas da nacionalidade (o centro geográfico fincado num formigueiro que acaba matando Fontoura, o seu descobridor) que, na definição de Glauber Rocha, misturava a Teologia da Libertação com o Marxismo, “[...] movido pelo panteísmo tropicalista das Utopias comunistas guaranyas das missões desmemoriadas onde tudo era Paz”.<sup>28</sup> Mas a esperança colocada por Nando na sua nova *persona* de Levindo, indica menos o desejo de mudanças como a de Paulo Simões em *Pessach*, em que a luta armada era uma forma válida de confronto da ditadura militar, e mais a aspiração à revolta, que poderia se expressar pelo banditismo rural e popular. Não sem razão

---

<sup>27</sup>.A imagem de Nando caolho já o tinha aproximado de Lampião, que escondia o olho direito cego com um par de óculos. A frase da carnavalesca apenas confirma uma sugestão anteriormente apresentada.

<sup>28</sup>.Rocha, 2004, p.518.

Glauber desejou filmar *Quarup*<sup>29</sup>, por encontrar ecos da antiga teleologia revolucionária que encaminhou Manuel Vaqueiro do sertão ao mar em *Deus e o diabo na terra do sol* (Nando/Levindo faz o caminho contrário), ambos depositando no povo a única força modificadora da realidade do país. Mas, como veremos mais à frente, esta era uma esperança do protestante Glauber de 1964. Três anos depois sua visão será diferente. Callado, de formação católica, ancorava sua esperança na força transformadora do povo, ao qual o intelectual deveria se subordinar, e não conduzir.

A análise de uma narrativa como a realizada por Glauber Rocha para *Terra em transe* pode ser aferida diretamente pelo resultado, a película, ou por uma via mais alongada que inclui outras informações como as divulgadas pela imprensa em termos de *press releases* ou sobre a circulação comercial. Nem sempre o trajeto mais longo fornece dados que iluminam a narrativa. Há autores que optam somente pela leitura textual. Para efeito de informação ao leitor, faremos um trajeto de inclusão de dados factuais e de explicações textuais.

Em janeiro de 1966 apareceu no *Jornal do Brasil* a primeira notinha sobre *Terra em transe*, coprodução da Difilm (uma cooperativa formada por vários diretores do Cinema Novo), Luiz Carlos Barreto e a produtora Mapa, de Zelito Viana. Logo em seguida veio a menção à finalização do roteiro por Glauber, com previsão de filmagens em Brasília, São Luiz e Rio de Janeiro. Vários nomes eram cogitados para compor o elenco, sendo que Glauce Rocha e Jardel Filho, que trabalhavam na montagem de *Tartufo*, de Molière, não estavam cotados.<sup>30</sup> As filmagens devem ter ocorrido entre agosto e setembro, anunciando-se a pré-tropicalista cena de Clovis Bornay como Estácio de Sá, acompanhado da Escola de Samba Unidos de Lucas, na praia do Pepino, para o dia 24 de agosto. Em 27 de outubro o crítico Salvyano Cavalcanti de Paiva informou sobre o término da montagem, porém esta só deve ter se dado em janeiro do ano seguinte. O governo pressentiu problemas com o filme, recusando-se o Itamarati a inscrevê-lo no

---

<sup>29</sup>. *Correio da Manhã*, 5/3/1968, p.7. *Kuarup* foi para as telas em 1989 com direção de Ruy Guerra.

<sup>30</sup>. A maravilhosa interpretação de Glauce Rocha deve-se muito ao entrosamento com Jardel Filho; ambos atuavam na peça de Molière, estreada em 18/1/1966 no Teatro Miguel Lemos, com direção de Antonio Abujamra.

Festival de Cannes (a inscrição foi facilitada pelas funcionárias da agência Unifrance no Rio, que formalizaram a presença da fita no certame). A primeira cópia foi enviada para o Festival em 3/3/1967, anunciando-se o lançamento comercial para o mês seguinte. Novo contratempo ocorreu com a trilha sonora, obrigando os produtores a adiarem o lançamento para 21 de abril. *Terra em transe* teria custado 100 mil cruzeiros novos (algo em torno de 25 a 30 mil dólares), mais barato do que *Fome de amor*, posto que rodado inteiramente no Rio de Janeiro, sem deslocamentos geográficos, como aconteceria com a fita de Nelson Pereira dos Santos, cuja permanência para locações em Angra dos Reis foi demorada.

Enviado para exame da Censura, foi interditado no dia 19 (portaria publicada em 27 de abril), por conter “mensagem subliminar” de marxismo, além de propor a violência como solução para os problemas sociais (Carlos Drummond de Andrade gozou a Censura ao lembrar que, dentro deste ponto de vista, a Agência Nacional, produtora governamental de documentários e cinejornais, poderia ter um dos seus curtas metragens sobre a Revolução de 64 proibidos). A Mapa entrou com recurso contra o Serviço de Censura da Polícia Federal, dirigido na época por Romero Lago, que viria a ser desmascarado mais tarde por falsa identidade. Como ainda havia diálogo com a ditadura, instou-se o ministro da Justiça para que visse o filme, o que se deu em 26 de abril. Liberado pelo ministro Gama e Silva, ele foi programado para o circuito exibidor de Lívio Bruni, que o anunciou para 6 de maio em cinco salas, aumentadas logo em seguida para dez com a inclusão dos cinemas de subúrbio e Niterói. Em Cannes, ele foi apresentado a 3 daquele mês, participando do festival ao lado de *Blow up* (Antonioni), *Mouchette* (Bresson), *Trens estreitamente vigiados* (Jiri Menzel) e o primeiro Coppola autoral, *You are a big boy now*. Valorizou-se uma propaganda que ressaltasse a proibição da Censura – “liberado sem cortes pela Censura” e um “o escândalo do ano” – somando-se às frases propagandísticas a imagem da sequência em que Jardel Filho tapa a boca do sindicalista (José Marinho). No dia 16 *Terra em transe* começou a sofrer a concorrência da fita de Mazaropi, *O Corintiano*, perdendo quase todas as salas. Sete bolas pretas

entre onze críticos do *Jornal do Brasil* ajudaram a permanência do filme em três ou quatro cinemas, até que em 27 de maio ele estava somente na sala de arte de Copacabana, o Alvorada. Em outras capitais, ele foi lançado com apenas uma cópia (em São Paulo ficou 35 dias no Windsor de Lívio Bruni, tendo iniciado carreira em 29 de maio, depois de uma pré-estreia no cine Rio patrocinada pelo TUSP).

A crítica carioca na sua maior parte foi impiedosa com *Terra em transe*, com nomes à esquerda e à direita classificando-o de “gongórico”, “fascista” e “totalitário”.

*Terra em transe* se passa no país latino-americano imaginário de Eldorado, onde Paulo Martins (Jardel Filho), poeta e jornalista, joga com os diversos líderes nacionais para a emancipação da nação do jugo imperialista. Narrado em *flashback*, o filme se abre com a deposição do governador da província de Alecrim, Felipe Vieira (José Lewgoy), pelo presidente Fernandez.<sup>31</sup> Afastando a ideia de enfrentamento, de derramamento de sangue, Vieira resolve abandonar o poder, para desespero do poeta. Paulo foge do palácio governamental com a professora e militante comunista Sara (Glauce Rocha), sendo baleado depois de desrespeitar uma barreira policial. Com o fuzil-metralhadora na mão ele inicia sua agonia sobre a duna, perguntando-se onde estava quatro anos atrás, quando iniciara a sua trajetória libertária. A resposta se encontra na sua prática política, quando, primeiro, se aliou ao senador Dom Porfirio Diaz (Paulo Autran), um líder paternalista de direita, que o queria deputado. De delfim de um político conservador, Paulo inicia a sua sequência de traições, bandeando-se para ao lado de Vieira, um dirigente populista, um demagogo, que recua nos seus compromissos populares, após assumir o poder com o voto das “bases”, fazendo a defesa do latifúndio e do coronelismo. Desencantado, Paulo abandona a província e, influenciado por Sara, atrai Julio Fuentes (Paulo Gracindo), um representante da “burguesia nacional”, sendo proprietário das grandes cadeias de comunicações, das jazidas minerais e das plantações de

---

<sup>31</sup>.Depois do AI-5, quando Sérgio Sant’Anna retomou o tema do líder populista com pretensões à liderança política, associado ao intelectual-jornalista, as tinturas da repressão foram muito mais negras. Ver o conto Notas de Manfredo Rangel, repórter (a respeito de Kramer).



Eldorado, o “império Fuentes”, para lutar contra o imperialismo da Explint, a Explotaciones Internacionales, império econômico estrangeiro que controlava o país.<sup>32</sup> Ele aceita participar das orgias promovidas por Fuentes, um homem intrinsecamente corrupto e corruptor, retornando ao “inferno” de Eldorado, para as festas regadas a sexo, quando novamente se aproxima de Sílvia (Danuza Leão). A decadência moral aliada ao desregramento sexual é um elemento integrante do conjunto de livros e filmes de crítica ao período político pós-64, lembrando-se alguns exemplos como *O Desafio* (Nelson, o intelectual “passadista” que oferece a esposa a Marcelo, o jovem intelectual em crise pessoal e política) e *O Bravo guerreiro* (o deputado Horta, na fase de derrocada das lutas políticas, envolvendo-se com uma amante ocasional, oferecida nos conchavos com os deputados conservadores).

Porfirio Diaz, com o apoio da Explint e de Julio Fuentes, acaba dando um golpe vitorioso em Eldorado, coroando-se “imperador” no delírio tropicalista final de Paulo Martins. Na análise de Ismail Xavier, esta sequência começa com os tiros que ferem Paulo Martins na sua fuga. O seu longo discurso em voz *over* se sobrepõe à cerimônia: “Não é mais possível esta festa de medalhas...”. No cenário carregado e barroco do palácio, Diaz aguarda a coroa que lhe será entregue pelo conquistador português (Clovis Bornay), sendo emoldurado, de um lado, pela igreja (o frei Gil representado por Jofre Soares que, por sua vez, já estivera ao lado de Vieira) e, de outro, pela amante de Paulo Martins, Sílvia.<sup>33</sup> O intelectual, dentro do seu delírio agônico, sobe os degraus de costas para a cena principal, rastejando, com a arma em uma das mãos. Um homem do povo atira em Diaz, que se contorce ferido (Paulo abaixa a cabeça para não ver a cena, posto que a sua morte é um tabu, “mesmo na esfera do sonho em que se dá”, como assinalou Ismail Xavier). Com planos muito curtos, Glauber apresenta a coroa caindo; Paulo Martins não consegue agarrá-la; o rosto do atirador sendo seguro por ele, com um gesto ambíguo de carinho e proteção. Termina o

---

<sup>32</sup>.Como observou Jean Claude Bernardet, Fuentes será retomado por Bressane em *Cara a Cara*, tanto como personagem, quanto na cena do conchavo político contra o deputado Santoro, numa cenografia que repete a conspiração de Paulo Martins contra Porfirio Diaz.

<sup>33</sup>.Xavier, 1993, p.33-5.

discurso de Paulo Martins (“o que prova a sua morte?”, pergunta Sara na estrada), começando o discurso de Diaz. Classificado como a fala de um “possesso” por Xavier, ele anuncia um futuro de ordem e organização para Eldorado alcançar a “Civilização”. Procurando entender como se processa o trabalho de narração na película, afinal Paulo Martins não poderia estar na sequência da coroação (ele está morrendo nas dunas), o autor de *Alegorias do subdesenvolvimento* entende estas interpolações como vindas de uma

“instância externa que atua por trás da consciência agonizante, instância que se vale da mediação do poeta na recapitulação mas se reserva o direito de operar, quando interessa, por conta própria (como nesta instância da coroação). Parcialmente identificadas, as duas mediações – Paulo e a instância exterior – interagem de modo a impedir que se diga com precisão quando e onde começam ou terminam os momentos da subjetividade do protagonista ou os comentários ‘externos’ [...]”<sup>34</sup>

Segundo Ismail, o recurso de contaminação entre as visões de mundo do autor do filme e do personagem configuraria, para o cinema moderno, a utilização da subjetiva indireta livre, como analisara Pier Paolo Pasolini no artigo “Cinema de poesia”, texto em que o poeta e diretor italiano comentou filmes de Godard, Antonioni, Bertolucci e o Glauber de *Deus e o diabo*. Dito de outra forma, a sequência final da coroação não pertence internamente à evolução narrativa de Paulo Martins, porém está minada pelo comentário externo que faz o narrador (Glauber), inserindo o intelectual num tempo-espaço que não lhe seria próprio. A coerência seria dada pela subjetiva indireta livre.

Dentro da sua construção alegórica de um país sul-americano, Glauber já se lança a um internacionalismo linguístico, misturando o português e o espanhol em textos e poesias (*Martin Fierro* é citado explicitamente), que com o passar dos anos se fragmentaria cada vez mais com a inclusão e a criação de vocábulos macarrônicos. Isso se inscreve no projeto glauberiano de libertação política terceiro-mundista, iniciado com a caminhada de Manuel e Rosa em direção ao mar em *Deus e o Diabo na terra do sol*, mas que agora se vê em

---

<sup>34</sup>.Idem, p.39.

xeque pela impossibilidade de florescimento da alegoria libertária. Há um esgotamento da teleologia revolucionária anteriormente preconizada, substituída por uma enorme interrogação. Neste quadro, o grande objeto da crítica de Glauber é o populismo janguista, que abriu a caixa de pandora dos problemas sociais, sem conseguir dar-lhes uma solução (Vieira não deixou o “vagão correr solto”, jogando o país na guerra contra as forças reacionárias internas e externas porque lhe faltavam qualidades políticas, explicou Paulo Martins aos comunistas). O PCB, embora ganhe uma visão positiva com a figura de Sara, com o seu rosto martirizado, martírio esse, desde a primeira cena, aplicado em nome do povo (“o povo não tem culpa”), é colocado em questão por ter promovido a aliança da burguesia nacional e do populismo contra o conservadorismo de Diaz e Fernandez. Glauber abre esta ferida nas resoluções do PCB, mostrando como a manutenção da diretriz da aliança de classes era problemática depois do golpe. Mas a revolução preconizada por Glauber era complexa ao passar pela purificação do sangue de um povo fraco e despolitizado por anos de dominação de líderes patriarcais e oligárquicos, tema que a narrativa desenvolve como o delírio de um agonizante, cuja morte provava apenas a “beleza e a justiça” da sua luta. Ao não conter um “herói positivo”, pelo contrário, Glauber investe também contra mais um dos dogmas da política cultural de esquerda, em enfrentamento inédito (recapitulemos os nossos heróis anteriores, Bernardo, carregava menos a aura positiva; Paulo Simões e Nando, principalmente, guardavam marcas de uma positividade nacional-popular que Paulo Martins vai colocar por terra).

As diversas formas utilizadas para a explicitação das políticas que vão se sobrepondo ao longo da narrativa incluem espaços fechados devidamente teatralizados não só enquanto locais físicos (a utilização do próprio Teatro Municipal do Rio de Janeiro para o palácio de Diaz; ou o Parque Lage para a sede do governo de Vieira), mas também como encenação, em que o apelo à ópera nos remete a uma gestualidade e um figurino sempre característicos em termos de máscaras e *personas*. Ao entender a política conservadora e populista como um teatro de espaços fechados, Glauber se utiliza justamente

destes elementos estruturantes para a construção de sua narrativa sobre Eldorado. Ressaltando esta orientação, os momentos mais complexos ocorrem fora destes lugares como, por exemplo, quando Paulo enfrenta o líder camponês, sujeitando-o ao seu comando até fazê-lo comer o chão.

Ao mesmo tempo em que *Terra em transe* seguia a sua carreira comercial, Nelson Pereira dos Santos organizava a sua visão pecebista do momento político com *Fome de amor*.<sup>35</sup>

Nelson foi contratado por 400 cruzeiros novos por semana (um pouco mais de 100 dólares ao câmbio da época) pelos produtores Paulo Porto e Herbert Richers. O orçamento da película girava entre 120 e 150 mil cruzeiros novos, algo em torno de 30 a 40 mil dólares. No início das férias de julho de 1967, Nelson, mulher, filhos e equipe técnica estavam instalados, na época, sem a rodovia litorânea Rio-Santos, razoavelmente distante cidade de Angra dos Reis, para o início da produção artesanal, uma marca registrada do diretor desde a primeira ficção de longa-metragem, *Rio 40 graus*. O sistema gregário de Nelson Pereira dos Santos e o regime anticapitalista do empreendimento estavam no antípoda do buscado pelo produtor e ator Paulo Porto. Na sua ilusória escala de trabalho, 35 dias de filmagens seriam consumidos em Angra, dez no Rio e dez em Paris (trocada depois por Nova York). Perto do encerramento das locações em Angra, segundo os cálculos errôneos de Paulo Porto, morreu a mãe de Laurita Sant'Anna, mulher de Nelson, que se ausentou das locações.

Em princípios do mês de outubro, Nelson, o diretor de fotografia Dib Lutfi, que também tinha trabalhado com Glauber em *Terra em transe*, o produtor Porto e os atores principais, Irene Stefania e Arduino Colasanti, viajaram para Nova York. Ernesto Che Guevara, capturado a 8 de outubro na Bolívia, foi assassinado dois dias depois. Todos retornaram no dia 13. A morte do Che motivou a filmagem de cenas extras em Angra, assinalando para um ângulo inexplorado na narrativa que, agora, necessitava retificações. Na programação de Paulo Porto, a película deveria estar pronta para o lançamento em novembro, sendo inscrita no III Festival de Brasília, que ocorreria em dezembro, competindo

---

<sup>35</sup>. Ver Salem, 1987, p.211 e seguintes.

com filmes já em carreira comercial como *Terra em transe*, *Bebel*, *garota propaganda* e *O Caso dos irmãos Naves*. Rafael Justo Valverde, auxiliado por Lúcia Erita, começou a montagem sob a orientação de Nelson que, após algum tempo, desapareceu. Segundo o diretor, problemas salariais com os produtores o obrigaram a dirigir um documentário (ausente do seu currículo). Paulo Porto resolveu assumir a montagem, mas diante do material bruto e praticamente sem roteiro, a tarefa de construção da narrativa se mostrou impossível. De acordo com o depoimento dado a Helena Salem, o ator dublê de produtor entrou em pânico com o trabalho.

“Resolvi tentar assim mesmo. Aí eu estou montando, abre a porta, e era o Nelson: ‘Ô Paulo, que é que há? Vocês estão montando o meu filme?’ E eu respondi: primeiro, não é o seu filme; segundo, você não aparece há meses; terceiro, está sendo um exercício louco para mim, um desafio. Não sei o que vai acontecer dessa merda, mas alguma coisa vai. Houve uma ameaça de discussão, mas nos ajeitamos, e ele voltou a trabalhar. Criei umas facilidades, pegava ele de carro cedinho nas barcas [Nelson morava em Niterói] e levava lá para a Tijuca [ao estúdio da Herbert Richers na rua Conde de Bonfim], onde era a montagem. Tudo para evitar que ele desse desculpas, porque o filme realmente teria de sair [...]”.<sup>36</sup>

Em abril de 1968, nove meses depois do desembarque da equipe de filmagens em Angra dos Reis, a primeira cópia estava pronta para ser submetida à censura. Liberada um mês depois, *Fome de amor* passou a circular sem impedimentos. Ela foi inscrita pelo Instituto Nacional de Cinema-INC no XVIII Festival de Berlim, onde concorreu, entre outros, com *Week-end à francesa*, de Godard, e *Crônica de Ana Magdalena Bach*, de Jean-Marie Straub, à avaliação de um júri que contava com Alex Viany entre os seus membros. Exibida a 22 de junho, foi vaiada, segundo as matérias dos correspondentes Ely Azeredo (*Jornal do Brasil*) e Novais Teixeira (*O Estado de S. Paulo*). Leila Diniz, integrante da delegação brasileira ao Festival, juntamente com o presidente do INC, Durval

---

<sup>36</sup>.Idem, p.222.

Gomes Garcia, e o produtor Porto, pelo contrário, afirmou que *Fome de amor* foi aplaudida.

Lançada no Rio de Janeiro em 10 de junho, de forma a aproveitar a propaganda extra vinda da mostra internacional, estreou em doze cinemas do circuito Bruni. Ganhou uma segunda semana num circuito menor de oito salas, desaparecendo a seguir da programação. Escaldados, os exibidores paulistas integrantes do segundo território brasileiro em importância comercial a aceitaram somente em 17 de agosto, reduzindo sua exploração comercial a dois cinemas (Iguatemi e Ouro, uma sala de elite e outra popular). *Fome de amor* aguentou duas semanas, voltando a 3 de setembro no Esplanada, numa falsa “terceira semana”. Depois disso, as cópias paulistas passaram ao circuito secundário e interiorano, rastreando-se exhibições no Picolino (São Paulo) e programas duplos na cidade de Santos (outubro). Herbert Richers afirmou a Helena Salem que o filme nunca se pagou.

*Fome de amor*, baseado na novela de Guilherme Figueiredo *História para se ouvir de noite*, narra o relacionamento de dois casais: Felipe (Arduino Colasanti) e Mariana (Irene Stefania) com Alfredo (Paulo Porto) e Ula (Leila Diniz). O primeiro casal se conheceu em Nova York onde ele, imigrante clandestino, vivia trabalhando em bares e restaurantes. Sua vocação era a pintura, mas a falta de oportunidades levava-o inclusive a vender sua caixa de tintas e telas. Mariana era uma rica herdeira, dedicada à pesquisa de música eletrônica. Diante da ameaça de ser convocado para a Guerra do Vietnã, Felipe convence Mariana a voltar ao Brasil, para a sua ilha, onde vivia antes de Nova York. O outro casal era composto por um homem mais velho e experiente, Alfredo, que ficara cego, surdo e mudo, e sua jovem esposa, Ula. Ele se isolou na ilha, de quem era o proprietário, depois de se destacar como um revolucionário em diversos campos, do social ao botânico. Ula se sente traída na sua perspectiva de vida, já que se restringia a cuidar do marido, depois de um passado de viagens e glórias. O contato com Felipe é restabelecido. Ele passa a entretê-lo, jogando xadrez e pescando com o marido, enquanto a expansiva Ula ensina à tímida Mariana as qualidades paradisíacas do sol e do mar. Mariana descobre que Ula

serve de modelo vivo para o marido e, logo depois, a relação amorosa entre os dois. O desengano com o casamento realizado com Felipe, e a crença no passado de lutas sociais de Alfredo, faz com Mariana acabe se ligando amorosamente a ele. Felipe e Ula, entretanto, estão tramando a rapina da fortuna da moça. Após uma noite de orgia, em que Ula se fantasia de “A Verdade”, o dia amanhece com Mariana e Alfredo sendo vistos vagando pela ilha, como que abandonados ao seu destino.

Nelson Pereira dos Santos procurou se distanciar ao máximo da novela de Guilherme de Figueiredo. Manteve os elementos básicos que o interessavam, e dos quais não poderia escapar: alguns traços dos personagens e a ilha. Construiu para Felipe uma dupla e falsa vida, a de pintor medíocre e a de soldado profissional de uma revolução conduzida por Alfredo contra o imperialismo, vivendo na ilha da pesca. A sedução de Mariana é apresentada inicialmente como uma relação amorosa e de arregimentação de uma ricaça “alienada” para a causa revolucionária. Ao conhecer Alfredo na ilha, ela passa a ler Mao-Tse-Tung, a questionar o governo brasileiro e a se aproximar do povo. Como Glauber, Nelson se utilizará de discursos em inglês (Mao) e espanhol (Che Guevara) para estabelecer uma geografia expandida do território, da ilha, em que estar em Angra dos Reis, Nova Iorque ou Havana possui uma contiguidade, já que a luta contra o imperialismo independe de fronteiras.

A história amorosa dos casais se inverte quando Mariana descobre que Felipe é amante de Ula, o que a aproxima de Alfredo. Mariana passa a crer na revolução, porém pelo lado da teoria foquista e do maoísmo. Para um militante formado pela política do PCB como Nelson, Mariana representava tudo que deveria ser combatido. Por meio do recurso da voz interna, o diretor nega a cruzada hemisférica revolucionária entre os povos preconizada pela Conferência Latino-Americana de Solidariedade-OLAS, realizada em Havana a partir de 31/7/1967, da qual tinha participado Carlos Marighela (no seu retorno ao Brasil, Marighela rompeu com a linha política do PCB, tornando-se líder da Aliança Nacional Libertadora-ANL, que propugnava a luta armada). Lembre-se também que Che Guevara estava sendo caçado no sul boliviano, culminando com o seu

assassinato pelos *rangers* bolivianos treinados pelos conselheiros militares norte-americanos.

Durante a noite de orgia em que todos participam, Mariana tenta convencer os convidados embriagados de que o marido tentava assassiná-la para ficar com sua fortuna. Na festa à fantasia, Mariana é vestida de rainha elisabetana e Alfredo de revolucionário cubano. Abandonados numa ilha isolada, ambos vagam por ela enquanto Mariana declama resoluções da OLAS. Na praia, os personagens restantes gargalham, chamando-os de “Papai Noel das Américas Latinas” e “Rainha Louca da Revolução Brasileira”.

*Fome de amor* é uma alegoria sobre a impossibilidade da revolução armada na América Latina, recusando o foquismo. Ao mesmo tempo em que faz uma leitura de *Terra em transe*, adotando formas estilísticas e um discurso político, Nelson traz para o debate a questão da guerrilha como um elemento negativo, conforme a política do PCB, jogando para a intelectualidade um alerta sobre o erro que se cometia ao se aceitar a guerrilha e o maoísmo. A verdade política também não estava entre os personagens que ficaram na praia, já que temos um bobo da corte (Felipe) e uma Verdade (falsa), representantes de atitudes oportunistas e até criminosas, como tinha Glauber apresentado Porfirio Diaz na praia de Eldorado. A política popular corre na trilha sonora, quando os refrões de uma música religiosa do interior de Goiás (“Senhora da Abadia”) luta com a música eletrônica criada por Guilherme Ripper, dando significado diegético às cenas em que Mariana colhe sons ao gravador nas suas andanças pela ilha. É no Brasil profundo e no fundo da trilha sonora que está a força do povo, sendo esta que deve ser ouvida pelos espectadores como a verdade, abandonando-se como falsos e fantasiosos os personagens desta trama errônea sobre a revolução na América Latina.

O livro *Bebel que a cidade comeu*, de Ignácio de Loyola Brandão, publicado em 1968, promoveu uma curiosa e inversa relação entre o cinema e a literatura.<sup>37</sup> Maurice Capovilla preparou seu filme *Bebel, garota propaganda* no segundo

---

<sup>37</sup>.Primeira edição pela Brasiliense de maio de 1968; foi consultada a segunda pela Codecri, 1978.



semestre de 1967, com argumento e roteiro de Loyola Brandão.<sup>38</sup> Selecionado para o III Festival de Cinema de Brasília, ocorrido em novembro, deu a Rossana Ghessa o prêmio de Melhor Atriz.<sup>39</sup> O escândalo promovido pela Censura, que o interditou preliminarmente por ofensas ao Legislativo, impulsionou a publicação do manuscrito, que passou a ser anunciado pela Editora Brasiliense.

Renato Franco enquadrou o romance como representativo de uma série relativa à “desilusão urbana”, ou seja, seriam obras em que

“[...] predomina(m) a narração dos impasses e transformações experimentadas pela classe média urbana, particularmente a do Rio de Janeiro, que era então uma espécie de modelo de comportamento para o resto do país. Esses impasses decorriam das dificuldades de adequação, por parte de setores dessa classe, às novas exigências de atuação e comportamento requeridas pela rápida modernização – que abalava vigorosamente os hábitos e costumes até então sedimentados, gerando angústia e insegurança, ao mesmo tempo em que prometia, ainda que de modo fugaz, formidáveis possibilidades de autodesenvolvimento”.<sup>40</sup>

O autor de *Itinerário político do romance pós-64* ainda destacou a utilização da montagem como um procedimento técnico para expor a simultaneidade e a multiplicidade de “pontos de vista no corpo da narração”, adotando formas vindas de outros veículos de comunicação como a televisão ou o cinema, atualizando o grafismo do texto pelo emprego de técnicas absorvidas do cartaz, do anúncio publicitário ou das manchetes da imprensa, de forma a trazer o leitor para dentro de um romance que não se prende mais ao texto impresso por linhas na página, porém explora outras formas de visualização do material narrado. Ao lado de uma escrita que se vai “compondo” na página do livro como no jornal (às vezes corrido, outras vezes manchetes ou materiais publicitários, outras de forma a copiar um cursivo de redação manual), procura-se uma fragmentação da narrativa, embora o narrador na terceira pessoa nunca perca

---

<sup>38</sup>.Salvyano Cavalcanti de Paiva anunciou a finalização da película em outubro de 1967. Ver *Correio da Manhã*, 3/10/1967, p.2.

<sup>39</sup>.As fichas filmográficas se enganam em indicar o filme como baseado no livro de Brandão, que seria lançado somente no ano seguinte.

<sup>40</sup>.Franco, 1998, p.28.

de vista o desenvolvimento dos seus personagens, optando-se por uma circularidade de modelo “clássico”, em que a abertura se encontra com o fim do romance (para iludir o leitor, o último capítulo aparece como uma coda para expor a decadência de Bebel como mulher, fato dispensável, pois já conhecido).<sup>41</sup> Escritor ligado ao cinema, percebe-se que as técnicas de montagem, colagem e fragmentação inspiravam-se muito mais nos novos desenvolvimentos das narrativas cinematográficas do que literárias.

Encontramos em *Bebel* as mesmas preocupações e personagens que tinham frequentado os contos de *Depois do sol*, publicados em 1965: a mocinha pobre que sobe na vida como bonequinha de luxo, antes a modelo Annuska, agora chamada de Bebel; o jornalista Bernardo, personagem desdobrado no “jovem brigador” Marcelo; os vários mundos dos meios de comunicação; a vida noturna paulistana com a sua mescla de inferninhos, prostituição, violência e corrupção.<sup>42</sup> A utilização da duplicidade dos personagens (Bebel/Dina, Bernardo/Marcelo) facilita a polifonia das vozes e o desenvolvimento dos fatos na trama. O plano da cidade não é tão restrito como nos contos, o que denota um domínio maior do escritor sobre a malha urbana paulistana. A trajetória profissional do narrador do interior para a capital, onde pretendia ser escritor, enquanto ganhava a vida como jornalista é retomada, refazendo-se a vida de jornal até o golpe de 64 com o fechamento da *Última Hora*. Enquanto no livro de contos a personagem Annuska é que ia à boate “comemorar” a revolução, ao passo que Bernardo se dirigia ao jornal, em *Bebel que a cidade comeu*, o escritor se encaminha para a Galeria Metrópole para o lançamento de um livro, regado a bebida, pancadaria e a fauna noturna da cidade com seus homossexuais e escritores (Roberto Freire é citado textualmente, enquanto o lançamento do livro do personagem Gerson fica na zona penumbrosa que serve tanto aos jovens escritores anônimos da época quanto a Jorge Mautner ou Lindolf Bell).

---

<sup>41</sup>.Na versão cinematográfica, a decadência de Bebel é exposta ao se tornar um prêmio de rifa promovido por um inferninho.

<sup>42</sup>.O narrador explicita a época no primeiro capítulo: São Paulo, 1966, ou seja, logo após o lançamento do seu primeiro livro.

O que chama a atenção logo no início do romance é a parte de introdução aos capítulos, em que acontece o suicídio da pintora Dina. Bebel, num gesto infantil para chamar a atenção da amante, destrói todas as telas da artista. O tema do suicídio não era novo. Em *Pessach* nós temos um suicida próximo ao prédio de Paulo Simões, porém tratava-se de uma morte anônima, um “cadáver”, sobre o qual “ninguém está interessado em saber quem é”. A galeria de suicidas seguiria com outros personagens derrotados como o deputado Horta de *O Bravo guerreiro*, Álvaro de *Terra em transe*, o personagem principal de *Confissões de Ralfo*, de Sérgio Sant’Anna. Em *Bebel*, pelo contrário, o gesto culmina uma trajetória narrativa, marcando um destino para a própria personagem: “Quero refazer minha carreira. Sou nova e bonita. Eles fazem um círculo em volta dos corpos de gente morta. Eles me rodeiam. Estou sempre rodeada.” Ou seja, Bebel, dentro do sistema produtivo, já tinha sido explorada ao máximo, permanecendo como um cadáver insepulto. Esse mal-estar psíquico é o contrário do apresentado por Annuska, que estava construindo a sua profissão de modelo antes do golpe de 1964, situação que se deteriorou num espaço de tempo bem curto, marcando uma disjunção do narrador em relação ao tema anteriormente explorado. Depois de 1964 o mundo ficara “podre”. *Bebel que a cidade comeu* aprofunda o desconforto e a desesperança do universo intelectual e social paulistano, criando um painel caótico, onde a derrota é uma companheira diária.

O duplo de Bernardo, Marcelo, é o personagem que nos apresenta um volume significativo de elementos políticos. Ele se mudara para São Paulo em 1958. Depois da revolução cubana, queria ir para a ilha aprender as inovações do sistema educacional. Acabou entrando para o Partido (com p maiúsculo só podia ser o comunista), apesar das restrições de Bernardo aos partidários do comunismo (“[...] me assusto um pouco com a palavra comunista. Vivo rodeado por eles, conheço um monte, converso, leio o que escrevem. A palavra comunista é estranha, rodeada em volta. Vem úmida como um líquido pegajoso.”). Ou seja, a impressão de Bernardo sobre o comunismo se assemelha muito a de Bebel sobre a morte em vida. A viagem para a ilha vai

sendo lentamente encaminhada pelo militante, iniciando-se com a acumulação de dólares como vendedor de enciclopédias; concessões obtidas na metade do valor da passagem aérea via Flórida; contatos do PCB para a viagem por um trajeto começando pela Bolívia, até que um dia partiu. O Panamá foi o mais próximo que chegou de Cuba. Ficamos sabendo do destino de Marcelo por meio de uma carta escrita por um professor de filosofia demitido da FFLCH/USP. Refugiado no interior, entre Rio Preto e Mirassol, ele reconheceu o corpo de Marcelo entre os cadáveres descobertos por acaso no campo. Tinha sido fuzilado pelo Exército ou pela polícia. Escreveu uma carta a Renatão, relatando os fatos que presenciou, juntando os bilhetes escritos pelo assassinado em que descrevia os horrores sofridos, a saudade de Bebel e as desavenças com Bernardo.

A surpresa que nos causa Cony com o seu episódio sobre a guerrilha sulina terminada em desastre, tem sequência em Loyola Brandão. Ele nos provoca o mesmo estupor, criando no interior de São Paulo um campo de concentração financiado pelo governo norte-americano, acobertado pela fachada técnica de um acordo bilateral Brasil-Estados Unidos para a implantação de um instituto de pesquisas agrônômicas. De acordo com a narrativa, Miguel Arraes teria sido torturado nesse campo, antes do exílio argelino. Marcelo estava entre os presos, como o professor acabou descobrindo, depois de propor, com outros amigos esquerdistas, o suborno de um dos soldados da guarda. No campo, sob as ordens de dois “conselheiros” americanos, torturava-se e se fuzilavam os prisioneiros, sobre os quais não sabemos as origens políticas ou organizações. Torturavam Marcelo para saberem sobre um tal de “Prado”. A criação literária de Brandão para o campo de concentração por volta de 1965-66 espanta porque Antonio Carlos Fon relatou a existência da famosa “Fazenda 31 de Março”, dirigida pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury, na década de 1970 (Joaquim da Câmara Ferreira, um dos sequestradores do embaixador Charles Elbrick, teria sido morto na “fazendola” de Parelheiros), ou seja, já em pleno período de guerrilha urbana.<sup>43</sup> O longo capítulo do professor de filosofia admirador de

---

<sup>43</sup>.Fon, 1979, p.76-77.

Marcelo sobre o campo de liquidação de inimigos do regime não deixa de ser inquietante, embora não menos inquietantes sejam as preocupações do prisioneiro em saber de Bebel e do amigo escritor Bernardo. De qualquer forma, assim como no caso de Cony, o regime não se tinha fechado o suficiente, permitindo-se que a imaginação dos escritores pudesse vagar por situações absolutamente inusitadas para o panorama político e, mais do que isto, chegassem ao leitor. Mas como tinha acontecido com Cony, uma segunda edição depois de 1968 tornou-se praticamente impossível, tendo-se que aguardar o período de distensão para que o livro voltasse a circular em novas impressões.

A comparação entre Cony e Brandão pode parecer um jogo de espelhos mecânico, contudo procura entender os universos criativos com que trabalham os escritores. Em nenhum dos dois casos se trata de narrativas premonitórias, da qual um Jules Verne foi pródigo. Aparentemente, a fantasiosa guerrilha de Cony ou o campo de concentração de Brandão apegavam-se a entusiasmos ufanistas deslocados e preconceitos antiamericanistas também exacerbados, que acabaram por induzir as narrativas a colocações esdrúxulas e inconsequentes. Uma visão de uma situação extrema de aprisionamento talvez estivesse melhor situada no livro de Assis Brasil, *Os que bebem como os cães*, onde os limites do professor Jeremias, preso sob a acusação de incitamento à desordem dos estudantes, se situam entre a cela e o pátio. Mas o livro foi lançado em 1975, quando um volume de informações sobre as ações repressivas da ditadura militar já permitia uma compreensão mais clara do funcionamento do interior dos serviços de repressão, impedindo voos descontrolados. Como Assis Brasil narrou uma experiência degradante e desesperançada, a única saída para o prisioneiro era o suicídio.

O jornalista e intelectual Bernardo refaz no romance, de maneira detalhada, o que já tinha anunciado no seu livro de contos. Descreve o percurso do interior para a capital, a entrada no jornal *Última Hora*, inclusive com transcrições de lançamentos salariais na carteira de trabalho, a escrita literária e a primeira negativa de uma editora. Depois do livro publicado, o resultado desanimou-o:

“Ninguém gosta de nada aqui. Foi assim com meu livro. Ninguém presta atenção.” Apesar do sucesso de vendas, o livro veio num momento errado, pois pensado num período anterior ao golpe militar. Depois de abril, significava um impasse:

“Os que escrevem têm que procurar uma saída. Essa é que não vejo! Por isso sofro este bloqueio. Sento-me em frente à máquina e não sei mais nada. Estou tentando descobrir se devo também produzir em massa, rápido, acompanhando o ritmo da vida, e a capacidade de assimilação dos leitores, ou se devo escrever pacientemente, elaborando a obra que poderá vir a ser a única de minha vida.”<sup>44</sup>

Bernardo mergulhou num processo de decadência moral, cujo ápice é a “longa noite de loucuras” com Bebel, Marcelo e Renatão, detalhadamente desenvolvida com as tintas do desprezo voluptuoso pela atividade parlamentar, exemplificada pela demorada tortura do “deputado do norte”, que na versão cinematográfica produziria a interdição momentânea da película. O impasse complica-se com a aquisição de um revólver e o uso de drogas. O consumo da cocaína faz com que escrevesse por horas, sem que saibamos com qual resultado; o revólver termina num ridículo quiproquó de rua, com tiros para o alto, cerco policial e prisão. Se a droga faz parte do elenco de “descobertas” para as “portas da percepção” dos anos 1960, agregando-se como um elemento de época, o revólver foi visto por Renato Franco como um episódio “profético” (a luta armada?), onde encontramos uma leitura com enorme boa vontade para um momento de impotência. Se nas outras narrativas analisadas antes do fechamento do regime, em dezembro de 1968, encontramos configurações determinadas para o momento político-cultural, *Bebel que a cidade comeu* ressalta somente os impasses intelectuais advindos do golpe militar.

#### 4.1968

Decretado o Ato Institucional nº.5 em dezembro de 1968 o governo promoveu um golpe dentro do golpe, fechando para a década que se abria as possibilidades de diálogo que havia com a sociedade civil. Durante os anos

---

<sup>44</sup>.Brandão, 1978, p.200.

posteriores a abril de 1964, várias lideranças civis foram obrigadas a se encaminharem ao exílio (Goulart, Brizola e Miguel Arraes); as que haviam apoiado o novo governo militar foram alijadas do centro do poder pelas divergências internas na condução do processo político (Carlos Lacerda, Adhemar de Barros, Juscelino Kubitschek). Nada mais restava senão o poder das armas.

O fechamento do regimento trancou as possibilidades de voos imaginativos instaurando, de imediato, a censura e a autocensura. Não há números exatos sobre o volume de livros, peças ou filmes censurados, mutilados ou impedidos de circular durante o período mais negro da repressão cultural. Deonísio da Silva estabeleceu a marca de 430 livros censurados; Zuenir Ventura, porém para um período menor (1968-1978), calculou em cerca de 200 livros; o fundo arquivístico da Diretoria de Censura de Diversões Públicas da Polícia Federal, sediado no Arquivo Nacional em Brasília, conta com 313 livros vetados.<sup>45</sup> As quantificações são naturalmente conflitantes diante de um trabalho censório muitas vezes arbitrário, realizado sem amparo legal, às vezes por simples denúncia de pessoas ou grupos de pressão agastados pelo teor dos textos ou imagens consideradas desagradáveis. Há casos em que livros levados à Censura, e proibidos, eram postos em circulação, e outros que depois de anos de publicação viam-se subitamente proibidos por portaria ministerial. Enfim, o arbítrio.<sup>46</sup>

### **5.1971: o sim e o não**

Ainda que a asfixia do pensamento fosse a base do funcionamento do regime, os intelectuais continuaram a trabalhar o imaginário da revolta e do protesto contra o estado vigente, assumindo riscos que chegaram às portas da irracionalidade. Um dos eventos mais flagrantes desta fase de rebeldia iconoclasta e juvenil foi a realização do filme *Prata Palomares*, em que nenhum

---

<sup>45</sup>.Ver Reimão, 2011, p.52-54.

<sup>46</sup>.O arbítrio é esse espaço intangível que faz com que se mantenha em suspenso o gesto. Mesmo que a maior parte dos livros censurados pertencesse à exploração do sexo popularesco, a escrita engajada se pôs em guarda.

cálculo de risco parece ter sido levado em conta, num flagrante caso de voluntarismo e agressividade contra o regime.

A produção se inscreve dentro de um período de crise do Teatro Oficina. José Celso Martinez Correa também tinha sido impactado pelo vanguardismo de *Terra em transe*, abrindo-se a via do rompimento com as formas mais tradicionais de representação, cujo primeiro exemplo foi a retomada de Oswald de Andrade, encenando-se um texto praticamente desconhecido para os contemporâneos como *O Rei da vela* (1968). A ampliação do trabalho dos atores para outras formas de expressão como o cinema, também acrescentou novos elementos criativos ao desenvolvimento do Oficina, que a partir desta época agregou o registro em imagens de suas *performances* como um dado a mais no leque de possibilidades políticas. No ano seguinte, Itala Nandi, o seu marido na época, André Faria, e José Celso participaram da produção *América do sexo*, do movimento que se instituiu com o nome de Cinema Marginal, engajando-se em seguida em realizações mais elaboradas como *Os deuses e os mortos*, de Ruy Guerra, e *Pindorama*, de Arnaldo Jabor, ambos rodados na Bahia.

Itala apresentou o argumento com o título enigmático de *Prata Palomares* ao grupo, enquanto o teatro era ocupado por uma montagem moderna de *Don Juan*, de Molière, dirigida por Fernando Peixoto.

O financiamento para o filme foi levantado em duas instituições financeiras: o Banco Econômico da Bahia S.A. e a São Paulo Minas Corretora de Valores Mobiliários. As locações foram escolhidas em Florianópolis, iniciando-se em meados de julho de 1970, depois das filmagens do último compromisso da atriz, *Pindorama*. Fortemente marcado pela criação coletiva, a direção da película ficou a cargo de José Celso e André Faria, embora os atritos subsequentes tenham rompido a parceria (Zé Celso constou dos créditos somente como roteirista). O elenco era formado dos atores que já tinham experiência em peças anteriores do Oficina como Otávio Augusto, Renato Dobal e Carlos Gregório, permanecendo Itala Nandi e Renato Borghi como as estrelas máximas. Lina Bo Bardi, que criara os figurinos e cenários de *Na selva das cidades*, de Brecht, engajou-se no projeto cinematográfico. As filmagens



duraram de um a três meses, segundo as fontes, e, até a finalização da primeira cópia foram empregados mais sete meses. No início de 1971 *Prata Palomares* estava pronto, mas somente em setembro daquele ano recebeu o Certificado de Produto Brasileiro do INC, documento imprescindível para uma vida comercial. Faltava, entretanto, a liberação da Censura.

Uma cópia foi apresentada ao Serviço de Censura em 25/4/1972, sendo proibida duas semanas depois. Os argumentos para a negativa se baseavam no desrespeito à religião e a trama guerrilheira numa área “liberada” chamada Porto Seguro. Os personagens da luta armada eram o Companheiro 1 (Renato Borghi) e o Companheiro 2, Carlos Gregório (eles não são nomeados por nomes fictícios; nos diálogos eles se dirigem desta forma), em que um deles é um militante e o outro uma personagem ambígua, um padre, que até o final da trama deixa em suspenso a sua falsa ou real formação religiosa. Na fuga em direção à cidade eles se homiziam numa igreja, na qual uma Santa (Itala Nandi) encarna-se e desce do altar para ter relações sexuais com os dois guerrilheiros para a procriação do “homem do novo mundo”. A igreja também servia para a prática de torturas e assassinatos de dissidentes pelos poderosos locais, com a abundante exibição de sangue e corpos mutilados. Com esses elementos em cena, a interdição ocorreu em 8/5/1972. Algumas poucas apresentações ocorreram em festivais nacionais e internacionais. Mais de dez anos depois, André Faria conseguiu a exibição comercial de *Prata Palomares*, mas sem qualquer impacto porque seu estilo e preocupações intelectuais tinham sido ultrapassados.

Concebido em pleno processo da luta armada, o projeto do Oficina configurava-se como um gesto de agressividade e destruição que inspirara a criação dos seus espetáculos após *O Rei da vela*. A transferência do palco para um produto cinematográfico, perenizando o espetáculo de desmonte de estruturas dramáticas, possui algo de irreal, sem que em nenhum momento haja aparecido qualquer fissura ou questionamento sobre a falta de oportunidade comercial do empreendimento. No seu contexto mais restrito, foi a

documentação de uma encenação de integrantes do grupo Oficina, e talvez deva ser visto dentro desta ótica nos dias correntes.

A narrativa alegórica se concentra sobre os dramas intelectuais e políticos dos dois guerrilheiros em fuga para uma região dominada pela guerrilha. Isolados na igreja, eles aguardam sinais de rádio em código sobre a vitória ou derrota do movimento armado (um samba, *Maracangalha*, para a vitória, e uma música de Roberto Carlos, *Curvas da estrada de Santos*, para a derrota, emulando a disputa entre o violão e a guitarra elétrica na MPB). A cidade de Porto Seguro é apresentada como uma ilha, dominada por uma elite, a “família de branco”, enquanto o prefeito e o “miliciano” exercem o poder direto. Lina Bo criou tanto os cenários praticáveis da igreja, as marcas cenográficas das paredes, quanto os do bordel, misto de terreiro de candomblé, o “Paraíso”, onde a Santa arma as mulheres para a luta contra os soldados “espadas pretas” (a milícia privada da “família de branco”). Entre os dois guerrilheiros as táticas políticas são conflitantes, havendo posições do padre por uma revolução pessoal sem sangue, enquanto o militante se apegua à luta armada. Um líder popular é preso, torturado e decepado na igreja, acontecendo o mesmo com a Santa, que tem mãos e língua amputadas. O padre acaba enlouquecendo nas suas contradições, enquanto o guerrilheiro retorna a Porto Seguro com armas implantadas nos braços, para dar continuidade à luta com a Santa e um grupo de crianças.

*Prata Palomares* explora um leque amplo de possibilidades dramatúrgicas para a discussão da luta armada, vista sob o signo da utopia na guerrilha popular encarnada pelo Companheiro 2. Embora geograficamente situados numa ilha, símbolo de isolamento, há uma segunda ilha para a qual os olhos populares se dirigem, mantendo vivo o símbolo de uma esperança revolucionária inspirada na experiência cubana. O Companheiro 1, o “padre louco”, envolve-se em maquinações infrutíferas com a elite local em busca de sua revolução sem sangue, que guarda semelhança com a crítica de *Terra em transe* ao PCB. No momento de sua fatura outros ingredientes contraditórios (e negados) se acrescentaram à trama com a vinda do grupo teatral norte-americano Living

Theatre, de Julian Beck e Judith Malina. Inspirados pela *performance* mais famosa do elenco, *Paradise now*, o padre tenta instaurar a República Livre do Paraíso Agora, promovendo uma espécie de recriação catártica do mundo e da população de Porto Seguro. A experiência se encerra com sua tentativa de voar de um penhasco, com a conseqüente morte inútil e inglória. Apropriam-se do Cinema Marginal diversas situações de tortura, decepamentos, banhos de sangue e sequências de histeria iconoclasta, provocadoras de mal-estar, fatores agravados quando a circulação comercial foi permitida para um público cujo interesse no Cinema Marginal era nulo ou já se tinha distanciado dessas formas narrativas. A irracionalidade própria ao sistema de produção não serviu para o aprimoramento da coesão do grupo Oficina, contribuindo mais para o seu esfacelamento, principalmente depois de 1974, quando Zé Celso tomou o caminho do exílio. A luta armada, nesse momento, também tinha sido derrotada, restando à película de André Faria um obscurecimento do qual nunca se recuperou.

Se considerarmos *Prata Palomares* como uma narrativa proibida sobre a luta armada contra o regime militar, o seu inverso se deu com o romance *Bar Don Juan*, de Antonio Callado. Finalizado em 1970 e lançado em março de 1971 pela Editora Civilização Brasileira, o livro ganhou rapidamente o gosto do público, esgotando a primeira edição em pouco menos de três meses.<sup>47</sup> Como aconteceu seguidamente, a Polícia Federal só se movimentou quando havia os dois últimos exemplares em estoque na editora, momento em que Ênio Silveira se preparava para o lançamento da segunda edição. Sem uma formalização explícita de proibição, somente a ameaça pairando sobre a publicação, o editor foi obrigado a suspender as vendas. Antonio Callado, no final do ano, entrou com um mandado de segurança contra a “apreensão” na 4ª. Vara Federal. Enquanto corria o recurso no Tribunal Federal, foram lançadas em 1972 a segunda (abril) e terceira edições (outubro), que não sofreram qualquer embaraço, assoalhando o argumento jurídico da ausência de censura prévia, com a conseqüente cassação do mandado de segurança.

---

<sup>47</sup> *Jornal do Brasil*, 24 de abril e 27/8/1971.

*Bar Don Juan* volta no tempo para narrar, em paralelo, duas ações de guerrilha. Uma delas se desenvolve entre 1966-67, quando Ernesto Che Guevara passou pelo Brasil em direção à Bolívia. Wilson Martins, no seu comentário para o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, conjecturou que era a primeira vez que a figura do guerrilheiro castrista aparecia como personagem de romance.<sup>48</sup> Um dos homens com quem teve contato em São Paulo foi o escritor carioca de cerca de 40 anos João (a mesma idade de Paulo Simões), “figura vigorosa”, mas já com cabelos brancos apontando, líder de um grupo que se reunia no bar que dá título ao livro, na preparação de um grupo armado que se uniria ao revolucionário argentino no país vizinho. A trajetória da guerrilha na Bolívia é bem exposta, resultado de uma pesquisa correta propiciada pela farta descrição dos resultados do fracasso do foco guevarista. João se encontra com Adolfo Mena, nome fictício usado por Guevara para entrar na Bolívia, relatando com uma ponta de desprezo contra os comunistas a disputa encetada por Mario Monje, secretário do Partido Comunista Boliviano, que desejava comandar a insurreição, deixando Guevara em segundo plano. O núcleo da descrição do foco se concentra nos meses finais da campanha, depois de agosto de 1967, quando o cerco militar boliviano desmantelou a rede de suporte em La Paz, com o assassinato da militante Loyola Guzman, seguindo-se a descoberta de depósitos de armas e remédios, encurralando cada vez mais os guerrilheiros na região de Santa Cruz de La Sierra. A situação crítica da coluna se agravou em setembro, quando ela pretendia atravessar a Quebrada de Yuro, até o cerco final, aprisionamento e assassinato do Che pelo sargento Terán a mando do capitão Gary Prado. Um leitor que tivesse acompanhado pelos jornais a odisseia final da saga guerrilheira, não teria muita dificuldade em acompanhar a ficcionalização do relato por Callado, com direito à célebre frase “a gente precisa se endurecer, mas sem perder a ternura”.

Já do lado brasileiro, é nítida a falta de chão em que o narrador transita para a descrição do que seria um grupo jovem de esquerda armada na mesma época, por sinal temporalmente deslocada nas suas ações e pretensões

---

<sup>48</sup>. *O Estado de S. Paulo*, Suplemento Literário, 29/8/1971, p.4.

revolucionárias, posto que pertencente a um período posterior à trama guevarista e ao fechamento do regime com o AI-5. Excetuando-se o *alter ego* do narrador, o escritor Gil Setúbal, ou personagens mais populares como o ex-sargento Joelmir, o pistoleiro de corpo fechado Aniceto ou o ex-padre Geraldino, de fatura já testada, os outros são atores descosidos e improváveis para os papéis de revolucionários, mesmo que de uma “esquerda festiva”, como são acusados. O jornalista Mansinho (Amâncio Pereira), o “cineasta que não fazia filmes” Juvenal Murta, Paulino, Jacinto, padecem de uma fraqueza derivada do desconhecimento do narrador de um meio social e intelectual, ou da própria juventude a quem se dirigia naquele momento. Os diálogos sobre a revolução em andamento, os contatos de João com “companheiros” que vinham de Cuba e da Venezuela, os assaltos a banco perpetrados pelo grupo armado de Mansinho, transformado em “operário da ação direta”, o deslocamento do grupo para Corumbá, guardam um contexto de inverossimilhança e de má fatura literária, cujos resultados são patentes na exposição da matéria. Ninguém se salva, tanto do lado da ordem revolucionária quanto da literária.

Assim como *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo, com quem *Bar Don Juan* dividiu as listas de mais vendidos, o tema da tortura policial (pau-de-arara, choques, estupro de Laurinha) abre o livro de Callado, apontado para as iniquidades do regime. O escritor João, companheiro de Laurinha, procura a vingança, arquitetando a morte do torturador, descrito como “simiesco”, embora bom pai de família, mas fraqueja, deixando somente para o final da narrativa o conhecimento da morte do policial pelas mãos do pistoleiro alagoano Aniceto. Quase todos os personagens do romance são introduzidos no primeiro capítulo, bastando apenas que sigamos as ações seguintes do grupo esquerdista. Tirando-se algumas referências ao brizolismo e a guerrilha da serra de Caparaó, da qual o sargento Joelmir tinha participado, nada mais nos será dito sobre qual a política seguida pelos frequentadores do Bar Don Juan. Nesse sentido, a publicidade organizada pela editora à volta da temática da “esquerda festiva” que seria explorada pelo romance, encontra a sua justificativa, mesmo que fosse pelas razões erradas encaminhadas pelo narrador. Os assaltos a banco para a

obtenção de fundos aparecem como a grande, espetaculosa e única “política” do grupo, o fulcro crítico de Callado, porque é na ação de roubo em Corumbá que se desbarata o grupo (morte de Mansinho), que se vê cercado e impedido de cruzar o rio para o lançamento da via de integração das revoluções latino-americanas. No lado boliviano Che Guevara é cercado e assassinado; do lado brasileiro João, Joelmir e Geraldino são metralhados pela Marinha na lancha “Faceira”. Do desastre escapam Murta, enlouquecido, e Laurinha.

Apesar do desengano revolucionário, Callado mantém a esperança numa mudança futura, jogando-a para a geração seguinte. O “renascimento da revolução vencida” nas palavras do crítico Wilson Martins, opera-se por meio de uma Mariana grávida do escritor Gil Setúbal, que viajando de Cuiabá para o Rio, envolve-se, sem querer, no desvio do avião para Cuba, ação comandada por Aniceto. Em *Quarup* o elemento popular já tinha o condão transformador do fracasso em vitória, e em *Bar Don Juan*, a mesma chave é repetida, mesmo que ao preço de se deixar morto o intelectual João, ou no esquecimento o escritor Gil Setúbal. A importância do intelectual no processo histórico é o grande derrotado na narrativa, vitimado pelas confusões ideológicas, impossibilidade de escrever, ou mesmo o delírio do centro da nacionalidade buscada pelo escritor no Chapadão, na divisão das águas que formavam a bacia amazônica, para o norte, ou do Pantanal e do rio da Prata, para o sul, elementos descritivos bem manejados por Callado.

Outra opção manifesta-se por meio de Laurinha, porém de maneira mais ambígua. Depois da tortura e do estupro a “revolução” tinha perdido sentido, ainda que acompanhando o périplo de João. Após o desastre de Corumbá, de volta ao Rio de Janeiro, ela mergulha num período de ascese até que uma instituição para crianças com graus diversos de deficiências se instala na antiga casa vizinha ao seu apartamento em Santa Tereza. Entre a dedicação ao assistencialismo e a continuidade da luta contra a ditadura, ela opta pela segunda, procurando o companheiro de Jacinto, João Batista (não só um nome bíblico ligado à mudança, como uma reprodução do nome do marido), um dos integrantes de uma nova geração revolucionária. Portanto, a luta continuaria por

meio de outras gerações, fosse pelo filho de Mariana gerado em Cuba, fosse pelo guerrilheiro João Batista, conduzido por uma Laurinha experiente na guerra revolucionária.

## **6. 1977-79: o suicida e o sobrevivente**

A literatura de testemunho sobre a guerrilha urbana começou a se esboçar no interior das prisões. Com a volta dos exilados, um novo impulso foi dado para a rememoração do passado. Ao contrário das ficções dos escritores anteriores, que se valiam da imaginação e do biografismo na criação de seus tipos e situações, agora tínhamos o ponto de partida no testemunho como elemento central da escrita. A luta armada urbana e rural contra a ditadura era uma página virada dos movimentos e grupos de esquerda, iniciando-se os processos de autocrítica e reavaliação dos erros do passado. Dentro desta literatura de propostas e alcances variados nos interessam de perto dois textos: o de Renato Tapajós, *Em câmara lenta*, e o de Márcio Souza, *Operação silêncio*.

O livro de Tapajós possui uma fortuna crítica ampla<sup>49</sup>, enquanto sobre o segundo pouca coisa se escreveu.

A trajetória do escritor paraense e de sua obra são bem conhecidas. Tapajós tinha pertencido a Ala Vermelha, uma dissidência do Partido Comunista do Brasil-PC do B que, por sua vez, era uma cisão do Partidão. Uma fração do grupo dirigente do PCB em 1962 retomou a sigla original de 1922, o internacionalismo comunista, preparando-se para a guerra de guerrilhas, desencadeada na região do Araguaia entre 1972 e 1974. As cisões, dissidências e frações em que se dispersava o poder da esquerda, enfraqueciam o movimento de combate à ditadura como um todo. Mas a perspectiva militarista era comum à maioria dos grupos em luta, distinguindo-os, grosso modo, as nuances políticas sobre o caráter da revolução brasileira, ligações políticas com a revolução cubana ou chinesa, o tipo de estrutura da guerrilha ou a necessidade de um partido de vanguarda de modelo leninista. A aceitação ou divergência de uma dessas táticas, ou a combinação de várias delas,

---

<sup>49</sup>. Ver análises recentes como o mestrado de Costa, 2011.

ocasionavam confrontos internos, provocando expulsões e fracionamentos. A Ala Vermelha foi criada depois da expulsão de vários militantes do PC do B, entre eles Tapajós que, no entanto, já tinha abandonado espontaneamente o partido.

Renato Carvalho Tapajós (Belém, 1943) tinha se transferido para São Paulo para estudar engenharia, primeiro no ITA (uma escola militar), depois na Politécnica, passando ainda pela Escola de Arte Dramática-EAD e sociologia no curso de Ciências Sociais da USP.<sup>50</sup> Sua carreira se firmou como documentarista ligado ao centro acadêmico da Faculdade de Filosofia, para o qual realizou *Universidade em crise* (1965) e *Um por cento* (1967). Mas o curta-metragem que projetou a sua carreira foi *Vila da Barca* (1965), um retorno à pobreza e à miséria dos moradores das palafitas de Belém, apresentado no Festival de Leipzig de 1968. A luta armada o colocou no comando da Unidade de Combate 2-UC2 que a partir de julho de 1969 começou a praticar assaltos e “expropriações”.<sup>51</sup> Em 31 de agosto ele foi preso no “aparelho” onde se escondia, começando a sua longa estadia em vários centros de repressão e presídios da cidade (OBAN, Carandiru, Tiradentes, Hipódromo), onde sofreu torturas e maus tratos. Ganhou a liberdade em 1974.

O texto que originou o livro *Em câmara lenta* começou a ser escrito em 1973 de forma clandestina na prisão do Carandiru. Folhas manuscritas cuidadosamente dobradas e impermeabilizadas eram transferidas a familiares, que as tiravam da prisão, repassando-as na máquina de escrever. Quando ele foi posto em liberdade, todo o original estava datilografado. A publicação foi outra luta. A Ática recusou o texto com o título *Os mortos não são todos iguais*, assim como a Civilização Brasileira (Ênio Silveira, em fevereiro de 1977, estava à volta com os problemas decorrentes da censura do livro de Kurt Mirow, *A ditadura dos cartéis*). Curiosamente, outro editor ligado à linha ideológica do Partidão, Fernando Mangarielo, da Alfa-Omega, que em 1976 tinha um *best seller* no seu catálogo, *A Ilha*, de Fernando Morais, arriscou uma edição de 3.000 exemplares.

---

<sup>50</sup>.As informações estão nas p.IX-XI, de *Em câmara lenta*, O autor por ele mesmo.

<sup>51</sup>.Silva, 2006, p.109 e seguintes.



Como tinha ocorrido com Antonio Callado, somente depois de esgotada a primeira edição foi que o coronel Erasmo Dias determinou a apreensão do livro por “apologia do terrorismo, da subversão e da guerrilha”<sup>52</sup>, levando-se quase três meses entre o lançamento e o pedido formal de apreensão (10 de maio a 3 de agosto). Em 27 de julho Tapajós foi preso quando saía do trabalho na Editora Abril, permanecendo no presídio do Hipódromo até 23 de agosto quando pôde responder ao processo em liberdade. O livro somente ganhou uma nova edição em 1979, dentro do processo de liberalização do regime, quando vários outros testemunhos começaram a ser editados (Fernando Gabeira foi o autor de maior sucesso com o seu *O que é isso, companheiro?*).

A recepção do testemunho pioneiro não foi das mais favoráveis. Vários autores como Flora Sussekind, Malcolm Silverman e mesmo Renato Franco, que se alinharam a proposta do texto, foram reticentes, quando não agressivos em relação ao romance, gerando um debate que alimentou a fortuna crítica (sem benefício editorial algum porque ele não foi reeditado depois de 1979). A forma fragmentária da construção, o “jogo de armar” como classificou o autor, as repetições, as várias narrativas tratadas em planos e narradores diferentes dentro da mesma página ou fabulação não ajudam na leitura (às vezes passa-se da primeira pessoa para a terceira; outras vezes na terceira pessoa temos um discurso indireto livre e assim por diante). Por outro lado, a enunciação de uma catástrofe (a derrota da luta armada), o discurso sobre o trauma (a morte da militante Ela) e a colocação do narrador como um suicida (desdobramento do constante discurso sobre a morte) são elementos que repelem o leitor.

Dentro da angulação que tomamos para esse ensaio, isto é, as formas narrativas com que os intelectuais se expressaram diante da problemática política durante a ditadura militar, o romance do cineasta e escritor Renato Tapajós é dos mais intrigantes e complexos. O fato de, em termos políticos, a Ala Vermelha realizar o debate interno que redundou no documento “Autocrítica 1967-1974”, do qual Tapajós foi um dos signatários, acrescenta mais um dado ao romance. Como a análise política da derrota tinha sido feita antes, houve um

---

<sup>52</sup>.Maués, 2008, p.51 e seguintes.

aprofundamento da cisão psíquica do narrador. Uma comparação com o trabalho do escritor também ligado ao cinema Jorge Semprún, lança subsídios sobre a exploração desta ruptura.

Lançado em 1977 na França, contudo publicado no Brasil dois anos depois, durante a liberalização do regime, em 1979, *Autobiografía de Federico Sánchez* realiza de forma orgânica o testemunho literário e político de um membro do Partido Comunista da Espanha que, depois de décadas de militância, se vê expulso por ser, basicamente, um intelectual. O PCE procurava ser um partido de massas, utilizando-se da greve geral como instrumento de luta, recusando as formas violentas de ação como a guerrilha ou o terrorismo, enquanto organizações como a Ala Vermelha se instituíam como uma vanguarda que se isolou das massas, optando pela luta armada. O clima político entre os dois livros tem suas semelhanças: a vida clandestina, as reuniões em “aparelhos”, os conflitos internos entre as linhas políticas, as traições que faziam “cair” militantes nas mãos da polícia, a tortura empreendida pela Brigada Social, os torturadores (Gilabert, Conesa), as mortes “acidentais” para esconder marcas de tortura, como tinha acontecido com Julian Grimau, etc. Porém, mesmo os relatos dos momentos mais trágicos são tratados com o mesmo diapásão, recusando-se a heroicização, mitificação ou o apego a uma ideia de martírio (o martírio, sobretudo da militante Ela, é uma pedra angular na estrutura de Tapajós, aproximando o texto da mariologia católica). A forma narrativa adotada é a do narrador na primeira pessoa (testemunho autobiográfico), em que se misturam o passado e o presente próximo, numa estrutura circular clássica que abre e termina o livro. Ao texto memorialístico o autor acrescenta, sempre que achou necessário, a transcrição de documentos políticos, trechos de poesias e peças teatrais. Semprún escolhe uma forma moderna de redação para um arcabouço tradicional em que a narração política anda de mãos dadas com a vivência pessoal.

Tapajós também tinha uma história atrás de si, combates e mortes, contudo faltava-lhe o essencial: a sustentação política, representada pela massa, pelo partido ou pela solidariedade social. O isolamento do narrador é patético,

levando ao discurso reiterativo sobre a morte, que finaliza com a última ação contra a repressão em que as vozes do eu/ele se misturam na “deserção definitiva”. Como negar a luta era uma impossibilidade e as opções alternativas poderiam aparecer “pros outros” (exílio, por exemplo), a morte é um dado da vivência diária do militante, fazendo com que a narrativa seja encaminhada pela voz de um morto, como no filme de Billy Wilder, *Crepúsculo dos deuses* (Sunset Boulevard). Dessa forma, embora haja uma variedade de vozes e episódios (Ele, Ela, o venezuelano, Marta, Fernando, etc), a narração dominante é feita na primeira pessoa (biografismo), em que a terceira, a primeira do plural ou o discurso indireto livre correspondem a intervenções manejadas pelo narrador.

Dentro do ponto de vista que mais nos interessa, a personagem Lúcia concentra atenções por fazer parte dos dados biográficos aportados pelo narrador numa das suas variantes, quando é chamado de “Ele”. A ordem dos fatos corresponde ao ano de 1968-69. Lúcia é uma estudante da USP, provavelmente uma colega de curso de Ciências Sociais e ativa no movimento estudantil. Enfrentaram juntos o ataque dos alunos do Mackenzie contra a Filosofia (armas contra rojões). O pai de Lúcia favorece, mais uma vez, a crítica ao PCB (“o velho havia sido militante do Partido há muitos anos atrás [...] na hora de fazer qualquer coisa, não podia, era preciso tantos cuidados que talvez fosse melhor ficar trancado em casa”). Era um “velho reformista” que não acreditava nem no foquismo, nem na luta armada. Quando Fernando anuncia uma cisão partidária (não fica claro se é no Partidão ou em outra organização), Lúcia está presente. Segundo a análise do “velho”, depois do fechamento do regime, num “claro processo de endurecimento da ditadura”, as “forças populares” e “progressistas” tinham sido

“[...] alijadas dos centros de decisão. Os militares, representando o imperialismo e os setores mais reacionários, esta[vam] reforçando seu poder repressivo. Porque a política econômica exige enormes sacrifícios das massas e da classe média – esse ano está claro que a economia está em expansão, mas o povo está sendo mais explorado do que nunca. Então, para impedir qualquer protesto, eles estão dispostos a esmagar

todas as resistências. Criaram até novos órgãos repressivos, como a OBAN. Já estamos num estado policial e a perspectiva é piorar”.<sup>53</sup>

A saída sugerida é o autoexílio dos dois militantes, já que a polícia tinha batido na casa do “velho”. “Ele” discordava da avaliação sobre o refluxo, pois “o movimento estava crescendo”, ou seja, com “tanta gente” aderindo à luta armada a análise pecebista era incorreta. Mas Lúcia tinha medo porque era uma moça mimada, “vacilante”. O trabalho político de panfletagem na porta da fábrica encaminhado por “Ele” e Lúcia é tratado com uma ambiguidade angustiosa. Ao mesmo tempo em que a ação é feita como um gesto de luta armada (presença ostensiva de um comando com metralhadora), os panfletos e o discurso ao megafone são apresentados como um gesto vazio e descontínuo. A narração da greve e a ocupação da fábrica pelos operários, com a conseqüente repressão policial, também possui o mesmo selo da luta armada (referência direta às ocupações da Cobrasma e Brown-Boveri em outubro de 1968). O discurso d’Ele e Lúcia ao operário termina com o chamamento ao combate com armas em punho, sendo que não era essa a discussão proposta pelo trabalhador. Ou seja, estigmatizados os partidos (PCB ou PC do B), que representavam a “velha política”, restava somente a luta armada pela organização combatente, que não encontrava eco entre o operariado ou a população. Por fim, Lúcia, “Ele”, Fernando e o “velho militante” ouvem pelo rádio a decretação do AI-5, cujo “sentido lhes escapava”.

Lúcia termina se exilando (Argélia, Chile, Cuba, França, para “Ele” não importava onde), já que o destino d’Ele é esperar pela morte em combate.

“Ele” assume a luta armada e, após a queda do Comando Regional, encabeça a direção, logo perdida por “vacilação”, após o choque da morte d’Ela sob tortura. Segue-se a descrição da vida nos aparelhos, as ações de assalto, o prazer em manter o arsenal bem azeitado (“organizar corretamente as peças do jogo de armar”), até que o “aparelho” foi denunciado por um companheiro “vacilante”. Cercado pela repressão, “Ele” foi ferido. A partir deste momento “Ele” passa

---

<sup>53</sup>.Tapajós, 1977, p.98-9.

para a primeira pessoa, “Eu”, em que o narrador descreve o estrangulamento da organização até a “deserção total”.

O balanço que é feito aos fiapos ao longo do romance sobre a política encetada pela Ala Vermelha reflete as discussões encaminhadas pelo documento “Autocrítica 1967-1974”. Quando se fala sobre a liquidação do movimento, reconhece-se que o “povo” (“quem é o povo eu não sei quem é o povo”) não compareceu à revolução armada porque o “gesto” era “isolado”. A ausência do foco no campo foi uma falha? Mas como estabelecê-lo se a organização urbana estava destruída? A linha militarista tinha sido outro erro. Ou seja, isolados das massas, a transformação em “caricatura da luta armada” na cidade e o militarismo da organização são condenados e um ponto final é colocado sobre o assunto. Restava construir uma nova política e esta viria somente na década de 1980.

Em outro sentido vai o sobrevivente do período 1964-79 Márcio Souza (1946), que se declarou muito amigo de Renato Tapajós:

“Foi então que o livro *Em câmara lenta* (1977) [...] começou a ter grande repercussão. [...] Renato me disse: ‘Você tinha que escrever sobre esse período também, Márcio’. E aquilo foi como uma espécie de desafio. Eu não pretendia, de fato, me ocupar do tema, não ao menos naquele momento. Na verdade, eu já estava começando a estudar a ferrovia Madeira-Mamoré, que era uma coisa relacionada com a Transamazônica; queria uma resposta aos planos megalomânicos da ditadura. Mas, um dia, eu me sentei, comecei a escrever – e não parei mais. *Operação silêncio* saiu assim, de uma vez”.<sup>54</sup>

As ligações entre o manauara e o belenense iam além das condições geográficas. Márcio tinha começado um curso de Ciências Sociais na USP na mesma época de Tapajós, depois de ter passado pelo da Universidade de Brasília, onde as sucessivas invasões policiais do *campus* se encerraram com a crise da demissão coletiva dos professores (1965). Sua experiência de cinema já vinha de Manaus como crítico, autor de um livro e diretor de vários curtas metragens. Em São Paulo, foi natural que para o seu sustento procurasse trabalho no mesmo campo, encontrando na Servicine, a produtora dos “reis da

---

<sup>54</sup>. *Cadernos de Literatura*, 2005, p.37.

Boca do Lixo” Antonio Polo Galante e Alfredo Palácios, realizadores em escala industrial de pornochanchadas, filmes sertanejos e comédias, um ganha-pão certo, porém de aprendizado diferente para quem vinha do cinema experimental. Como funcionário da Servicine foi roteirista, assistente de produção e de direção de um longa, *Luar do sertão*, dirigido por Osvaldo de Oliveira, o Carniça, que ele incluiria no livro *Operação Silêncio* com o nome óbvio de “João Fontana, o Carniça”, um homossexual e pedófilo. Também escreveu roteiros para Hector Babenco. Quando retornou a Manaus na década de 1970, ao lado da literatura e do teatro, continuou a filmar. Dirigiu o longa metragem *A Selva*, baseado no romance do escritor português Ferreira de Castro. A produção de um conterrâneo, Luiz de Miranda Correa, ganhou uma circulação escassa, estreando no Studio Paissandu, Rio de Janeiro em 11/10/1972. Em São Paulo, mercado arisco aos filmes de arte, ficou por dois dias (23 e 24/9/1974) no Art São João, com distribuição da Cinedistri de Osvaldo Massaini, em programa duplo, dividindo atenções com uma produção para a TV norte-americana transformada em longa metragem, *Os dinamitadores* (Powdermakers) estrelada por Rod Taylor (o atento Rubem Biáfora anotou na sua coluna de lançamentos que *A Selva* já tinha sido exibida em Catanduva em 27/12/1972, informação que não pôde ser confirmada).

O sucesso literário veio depois de 1976 com *Galvez, imperador do Acre*, uma burlesca e fantástica narrativa sobre o domínio por um espanhol da região disputada pelo Brasil e a Bolívia (a ideia vinha sendo urdida desde 1971 quando tentou filmar *Galvez, imperador do Acre ou Escândalos amazônicos* com Ana Lúcia Franco).<sup>55</sup> A primeira edição saiu pela Fundação Cultural do Amazonas, mas o sucesso apareceu no ano seguinte com as seis edições cariocas da Editora Brasília/Rio (a sétima já saiu pela Civilização Brasileira). Na sequência deveria aparecer *Mad Maria*, sobre a tragédia que foi a construção da ferrovia Madeira-Mamoré, quando foi atropelado por *Operação silêncio* (*Mad Maria*, outro sucesso, foi lançado no ano seguinte, 1980). Na mesma década em que se lançava nacionalmente como romancista, Márcio Souza continuou

---

<sup>55</sup> *Jornal do Brasil*, 21/1/1971, p.3.

trabalhando para o cinema (escreveu um roteiro para Tizuka Yamazaki, *O brasileiro voador*, sobre Santos Dumont, que nunca foi filmado; acabou virando um livro), além de se dedicar ao Teatro Experimental do SESC, o TESC, escrevendo peças e dirigindo espetáculos. Se não bastasse estas atividades, ainda encontrou tempo para dirigir a Diretoria de Planejamento da Fundação Cultural do Amazonas por alguns meses, iniciando uma atividade como administrador cultural que culminaria com a sua longa direção da Fundação Nacional de Arte-Funarte, no Rio de Janeiro, da qual ficou à frente da entidade nos dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso (1995-2002). Márcio também escreveu vários textos sobre a história da região amazônica.

*Operação Silêncio*, segundo declarou em entrevista a Ida Vicenza, a quem o livro foi dedicado, foi escrito em São Paulo no começo de 1979.<sup>56</sup> O manuscrito foi terminado em maio com suas duas partes, *O Sobrevivente Paulo Conti* (p.1-107), seguido pelo roteiro *O Rio de sangue* (p.108-208). O livro tinha esse título para parodiar as várias ações repressivas do regime militar. Na entrevista citada é lembrada a “Operação Gutemberg”, que teria reprimido as manifestações públicas durante a morte de Vladimir Herzog, mas a mais óbvia era a Operação Bandeirante, a famosa OBAN, criada pelos empresários paulistanos em conluio com as forças de repressão do DOPS e do DOI-CODI. Na primeira parte temos 146 fragmentos de memória abertos com intertítulos citando frases, até onde puderam ser identificadas, ora tiradas das obras completas de Mao-Tse-Tung, ora do Livro Vermelho, ora de informes do Partido Comunista Chinês, de qualquer forma, todas estão ligadas à situação política na China durante a Revolução Cultural. O livro foi lançado pela Civilização Brasileira no início de novembro, recebendo críticas favoráveis. Embora os comentários tenham focado as relações entre o cinema brasileiro e a luta contra a ditadura, o próprio Márcio alargou o escopo ao declarar que tratava da

“[...] posição do intelectual brasileiro em relação à militância política e à discussão sobre o reformismo. O livro fala de militantes que optaram pela luta armada, de sua ação, do que sofreram, que foi pior do que o possível

---

<sup>56</sup>.Idem, 4/8/1979, p.2.

erro ideológico em que incorreram. Não é um elogio fúnebre. Neste sentido é um pouco diferente do livro de Tapajós, que faz uma pura descrição gráfica de uma série de personagens que se engajaram nesta luta”.<sup>57</sup>

Mesmo com o foco narrativo alargado, o débito com Renato Tapajós foi grande. A estrutura fragmentada e contraditória do romance caminha com apreço por Oswald de Andrade, o Oswald modernista de quem o narrador tem grande admiração (seu curta mais famoso é *Bárbaro e nosso*, sobre o escritor paulista). Ao lado disso temos um vasto panorama memorialístico de uma geração pós-64, repassando-se praticamente, todos os movimentos, diretores e atrizes importantes do cinema brasileiro na época. A exposição do balanço cultural, a “geração de 68” como foi taxado o narrador num debate em Minas Gerais, é posta à prova enquanto se discute qual a melhor linha política a ser seguida. Dessa forma, há tanto um respeito à sugestão de Renato Tapajós, seja em termos de personagens, seja em termos de debate político, seja ainda em questões de clima paulistano do movimento estudantil de 1968, como também uma análise do cinema brasileiro da época e da memória que retrocede ao golpe militar. Em termos de enfrentamento do romance, analisaremos sobretudo a primeira parte, que diz mais respeito aos objetivos deste ensaio.

O personagem Paulo Conti é um cineasta que em agosto de 1979 está com seus 34 anos, contando com um currículo de cinco roteiros assinados com pseudônimo para a Good Beaver Produções Cinematográficas Ltda. Um deles era um documentário premiado com grande escândalo (provável referência ao curta *Bárbaro e nosso*, que foi recusado pela censura por falta de qualidades técnicas, mas nunca premiado). O escritório da GB Produções era na avenida Paulista, mas em agosto daquele ano, Conti está fazendo o trajeto entre o seu apartamento no centro da cidade e o da Embaixatriz Melusine, sócia do General Braylly (alegoria para as iniciais da produtora e também de cegueira dos militares, já que Braille é a forma de escrita para cegos). O apartamento da Embaixatriz situado na avenida São Luiz, é o destino de Conti na primeira parte do romance, cuja intenção era vender a ideia da produção histórica sobre a

---

<sup>57</sup>.Idem.



destruição do império inca pelos espanhóis, intitulada *O Rio de sangue*. Conti se casou em Paris com Lucia, a personagem tomada ao romance de Tapajós que se exilou, havia três anos (Lucia é apresentada como uma mulher mais jovem oito anos, ou seja, de outra geração). As lembranças de Paris aportadas pelo narrador se deviam à viagem de promoção do filme *A Selva*, que tinha merecido até matéria interna na revista *Manchete* em 1972. Conti era um cineasta e cinéfilo (“esse cara passa o dia na cinemateca vendo clássicos”, declarou o rival Carniça, e “não entende nada de eixo de câmera”). Conhecia PPP da Cinemateca Brasileira na sua antiga sede do Ibirapuera, com o qual aprendera a rodar a cidade, por exemplo, até o distante Cangaiba Palace para ver *O Leopardo*, de Visconti.<sup>58</sup>

O intelectual Paulo Conti, na visão do dirigente de uma organização da luta armada, Rodolfo, era um “perfeito idiota pequeno-burguês irre recuperável devido a essa mania de cinema” Uma década antes, Paulo Simões, ao menos, era considerado um intelectual “recuperável”. O cineasta era um “intelectual vacilante”, que no linguajar da guerrilha significava uma classificação das mais negativas. Recusara o autoexílio, permanecendo num país dominado por dementes, por generais que faziam política como crianças de dois anos manuseando talheres. Por meio do personagem PPP, discute o cinema brasileiro, embora houvesse uma falta de identificação entre o cineasta e o intelectual, como se fossem atividades incompatíveis. Daí o confronto permanente com a personagem Patrícia, que considerava ridícula a dignidade que ele pretendia dar ao “ato de fazer cinema”, num momento de guerra de guerrilhas. Nesse sentido, o arco do embate cultural se fecha: enquanto PPP servia de via positiva para a discussão (PPP “gostava particularmente de Conti”), a engajada Patrícia mostrava o lado negativo do empenho cultural numa era de sufocamento.

---

<sup>58</sup>.A personagem PPP foi identificada por Randal Johnson como “muito parecida” com Paulo Emilio Salles Gomes, inclusive porque tinha saído em 1977 a novela *Três mulheres de três ppfs*. Porém, PPP é uma mescla de vários intelectuais, entre os quais o mais facilmente reconhecível é Paulo Emilio. Ver *Cadernos de literatura brasileira*, 2005, p.128.

O círculo de amigos do cineasta incluía um filósofo, Abelardo, um sociólogo, Tomaz de Aquino e o “crítico de generalidades” Nelsinho. Entre eles, a personagem mais importante é Patrícia, uma outra reencarnação de Ela de Renato Tapajós, assim como o militante Rodolfo era outra caracterização de Fernando de *Em câmara lenta*. Ao contrário da pouca espessura da guerrilheira torturada no traço de Tapajós, Conti detalha em minúcias o de Patrícia: tinha quase a mesma idade de Conti (era dois anos mais jovem); nariz arrebitado, cabelos escuros, mãos pequenas e belas coxas; aluna do Colégio de Aplicação, entrara para a Filosofia em 1967, militando no movimento estudantil. Por volta de 1969 aderira à luta armada (“estamos em guerra, camarada”), enquanto o namorado Conti se preocupava com o cinema nacional (assunto que a fazia “morrer de rir”). A militância a afastara do cineasta, passando para o lado de Rodolfo. Ensinava marxismo na Penha, participava das reuniões do CRUSP e da Comissão Paritária na Maria Antonia. Apesar de todas estas informações é difícil reconhecer em que organização de esquerda Patrícia lutava. A “velha” esquerda estava bem identificada: os “soviéticos”, perplexos nas assembleias estudantis; os trotskistas da Zona Leste (?) ou a estudante e militante da IV Internacional, que hoje podia ser boa tarefeira e amanhã também boa funcionária de uma multinacional japonesa, a Toshiba. No romance, naufraga definitivamente o “legalismo” do Partidão que, unido ao “revisionismo soviético”, ficava perdido e distante para aquela juventude que viera depois de 1964 (“não se podia aceitar a perplexidade de uma esquerda apanhada de surpresa pelo golpe militar”). Mas a organização de Patrícia permanece encoberta, mesmo com a sua captura em 1972 e a morte durante a tortura, fato já anunciado nas primeiras páginas do romance: “como a coroa de ferro que tinha estourado a cabeça de Patrícia”, repetindo a estratégia de Tapajós sobre Ela (“Não sei que posição você defendia, companheira”). O fato de Márcio ter tido uma passagem pelo DOPS (1969) e outra pelo DOI-CODI (1972; pelo “campo de concentração da Rua Tutóia”) como membro da PC do B não ajuda na revelação do nome da organização de Patrícia o que, no fundo, é de menor importância. O dado a ser guardado é que a morte da militante e de Rodolfo ao voltar do exterior, as

prisões, tinham transformado Conti num sobrevivente, e é como tal que ele passará a se identificar.

O mundo do movimento estudantil, da luta armada e do grupo de amigos possui um marco final em 1971, “quando se dispersaram” (como veremos na segunda parte do romance, a repressão tinha esfacelado o grupo matando Patrícia e Tomaz de Aquino; prendendo PPP e Abelardo; exilando, talvez, Nelsinho). Por certo as memórias paulistanas do narrador se esgarçaram depois dessa data por conta das filmagens de *A Selva*, as viagens de promoção do filme no exterior, o retorno a Manaus, entrando no seu lugar a imagem mais pálida de Lucia (“ele tinha Lucia mas sempre pensava em Patrícia”). O fato de ter sobrevivido permite ao narrador avançar mais no tempo do que Tapajós, entrando pela possibilidade de anistia, da reorganização dos partidos além da Arena e do PMDB, das lutas operárias de São Bernardo do Campo que secretavam uma nova liderança, Luiz Inácio da Silva, o Lula. O movimento em direção ao futuro retira de *Operação Silêncio* o seu caráter fúnebre, como declarou o autor, para colocá-lo num patamar de celebração de quem chegou vivo ao outro lado do rio (como Paulo Simões de *Pessach*).

## 7. Coda

As relações entre as memórias dos intelectuais e a ditadura militar não são mecânicas e imediatas. Cada momento político organiza os dados de uma maneira diferente, que são embaralhados e trabalhados conforme a experiência e a imaginação de cada um. João Gilberto Noll (1946), por exemplo, tinha a mesma idade de Márcio Souza, lançando-se no mundo literário com um livro de contos em 1980, quando Márcio já era um autor consagrado.<sup>59</sup> O seu olhar sobre a ditadura militar, contudo, é totalmente diverso das vivências anteriores no conto *Alguma coisa urgentemente*, publicado na coletânea *O cego e a dançarina*.<sup>60</sup> Do que trata este conto que nos remete a tantas urgências existentes desde *Quarup* e *Pessach*? Num resumo grosseiro, trata-se de se

---

<sup>59</sup>.Noll, 1986, p.11-9.

<sup>60</sup>.O conto foi filmado por Murilo Salles com o título *Nunca fomos tão felizes*, em 1983, uma das mas belas obras sobre a militância política durante a ditadura militar.

livrar de um cadáver que está começando a feder. O cadáver é de um militante de uma organização política, cuja perseguição encarniçada pela repressão tinha mutilado e levado à morte, concluindo um percurso iniciado em Porto Alegre. Que ele seja o pai do narrador abandonado num apartamento da avenida Atlântica, no Rio de Janeiro, confirma uma orfandade e uma ruptura de uma geração que não se reconhece na luta armada, nem se dedica ao luto daquele morto, cujo trajeto, sabido aos fiapos, o tinha encaminhado, por etapas, até a casa do filho que o aguardava, mas não daquela maneira. O pai tinha significado alguma coisa para o filho na infância, quando a criança ainda podia ser carregada no colo, ouvindo os ensinamentos paternos numa praça de Porto Alegre. Em 1969 o pai foi preso no interior do Paraná, em Ponta Grossa, onde tinha uma loja de caça e pesca, por passar armas para um “grupo não sei de que espécie”. O distanciamento entre os dois já tinha se processado. O filho não aprendia mais nada com o pai. A prisão rompe de vez uma relação que se esgarçara. O filho passa a interno numa escola católica no interior de São Paulo. Quando o pai reaparece, maneta, para buscá-lo, o silêncio entre ambos torna-se uma norma de conduta. Não havia mais diálogo, nem ensinamentos, postergando-se uma sabedoria que foi deixada para o futuro, esvaziada no momento do encontro. Na segunda reaparição do pai, ele está sem dois dentes. O filho tivera uma experiência de prostituição homossexual que para o pai nada significou (“me olhou sem surpresas”), pois ele vinha para morrer naquele apartamento da avenida Atlântica. “A minha morte vai ser um pouco badalada pelos jornais, a polícia me odeia, há anos me procura. Vão te descobrir, mas não dê uma única declaração, diga que não sabe de nada. O que é verdade”. Além de órfão de um desconhecido – numa relação familiar, uma contradição em termos – , o filho seria o guardião de um morto que empestava o ar da casa: “e eu fiquei parado na porta do quarto pensando que eu precisava fazer alguma coisa urgentemente”.

Em 1980 a luta armada era esse cadáver insepulto que fedia num quarto do apartamento, sobre o qual alguém precisava fazer alguma coisa (urgentemente).

## 8. Conclusão

Entre os anos de euforia de 1964-67 e outros anos eufóricos, depois de 1977-79, a literatura passou por vários processos de alteração de objetos e narrativas. O tema da tortura ganhou conotações extraordinárias, passando de tema episódico para central (no cinema, a longa cena de tortura de *O caso dos irmãos Naves* tem a sua correspondência em *Sargento Getúlio*, de João Ubaldo Ribeiro). Como notou Márcio Souza, o cinema era a linguagem de vanguarda, transplantando-se muitos procedimentos para a escrita (fragmentação narrativa, polifonia das vozes, alterações de ordem no texto, sobreposição de narradores etc.). Embora Renato Tapajós estivesse encarcerado, destaque-se certas semelhanças entre *Em câmera lenta* e práticas narrativas do Cinema Marginal (exposição exagerada de violência, sangue em abundância, personagens limitrofes). Mas a literatura também absorveu procedimentos da cultura pop (neste sentido, verifica-se a importância da Bienal de 1967, com a presença de artistas norte-americanos fortemente ligados a esta expressão), cujos sinais evidentes se encontram em Ignácio de Loyola Brandão. Houve também a introdução do mundo das drogas, revestida de uma verdadeira inocência.

O diálogo entre os textos foi outro fator a ser destacado, com a presença marcante dos personagens intelectuais (jornalistas, cineastas, professores, escritores) e da metalinguagem. Uma periodização que enlace tanto literatura quanto cinema não pode ter a mesma escala que a estabelecida por Roberto Franco. Cremos que esta disjunção ficou bem definida na periodização que organizamos.

Ao longo dos romances e dos filmes a posição de asfixia do intelectual se agravou, definindo uma situação de exclusão que o encaminha à morte. A galeria de suicidas é ampla, apontando para o mal-estar decorrente do regime militar.

Quando o personagem Paulo Conti se declara um sobrevivente, percebemos que a literatura mudou, assim como o regime.

## BIBLIOGRAFIA

- BERNARDET, Jean Claude. *O voo dos anjos*: Bressane, Sganzerla. São Paulo Editora Brasiliense, 1991.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Bebel que a cidade comeu*. Rio de Janeiro, Codecri, 1978, 2ª. ed.
- \_\_\_\_\_. *Zero*. São Paulo, Global Editora, 2001, 12ª. ed.
- BRASIL, Assis. *Os que bebem como os cães*. São Paulo, Círculo do Livro, sd.
- Cadernos de Literatura Brasileira: Márcio Souza*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, nº.19, 2005.
- CALLADO, Antonio. *Quarup*. São Paulo, Círculo do Livro, 5ª.ed.
- \_\_\_\_\_. *Bar Don Juan*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1972, 3ª.ed.
- CONY, Carlos Heitor. *Pessach: a travessia*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1967 (cotejada com a 6ª. ed. da Alfaguarra).
- COSTA, Carlos Augusto Carneiro. *Como um corte de navalha: resistência e melancolia em Em câmara lenta, de Renato Tapajós*. São Paulo, Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2011, dissertação de Mestrado.
- FIGUEIREDO, Guilherme. *História para se ouvir de noite*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1964, série Novela Brasileira, vol.1.
- FON, Antonio Carlos. *Tortura: uma história da repressão política no Brasil*. São Paulo, Global, 1979, 4ª.ed.
- FRANCO, Renato. *Itinerário político do romance pós-64: A Festa*. São Paulo, Editora UNESP, 1998.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. 1980 *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960/70*. São Paulo, Brasiliense, 1980.
- KUSHNIR, Beatriz. Depor as armas – a travessia de Cony e a censura no Partidão. Porto Alegre, *Anos 90*, (13): 85-110, julho 2000, In: [seer/ufrgs.br/anos90/article/view/6717](http://seer.ufrgs.br/anos90/article/view/6717).
- LASCH, Christopher. *Le moi assiégué: essai sur l'érosion de la personnalité*. Paris, Climats, 2008.

LEITE, Lúgia Chiappini Moraes et alii. *O nacional e o popular na cultura brasileira: Artes plásticas/Literatura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

LOYOLA, Ignácio de. *Depois do sol*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1965, 1ª.ed.

MAUÉS, Eloisa Aragão. *Em câmera lenta, de Renato Tapajós: a história do livro, experiência histórica da repressão e narrativa literária*. São Paulo, Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2008, Dissertação de Mestrado.

NASCIMENTO, Esdras do. *Engenharia do casamento*. Rio de Janeiro, Gráfica Record Editora.1968.

NOLL, João Gilberto. *O cego e a dançarina*. Porto Alegre, L&PM, 1986, 2ª.ed. (1ª.ed. de 1980).

POMPEU, Renato. *Quatro-olhos*. São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1976.

REIMÃO, Sandra. *Repressão e resistência: censura a livros na ditadura militar*. São Paulo, EDUSP/Fapesp, 2011.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo, Cozac e Naify, 2004, 2ª.ed.

RUIVO, Marina Silva. *“Uma certa maneira de desejar a liberdade”*: caminhos da literatura de Carlos Heitor Cony no pós-64. São Paulo, Universidade de São Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2012, Tese de Doutorado.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1987.

SANT’ANNA, Sergio. *Notas de Manfredo Rangel, Repórter (a respeito de Kramer)*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1973, 1ª.ed.

\_\_\_\_\_. *Confissões de Ralfo* (uma autobiografia imaginária). Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1975.

SEMPRÚN, Jorge, *Autobiografia de Federico Sanchez*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.

SILVA, Tadeu Antonio Dix. *Ala Vermelha: revolução, autocrítica e repressão judicial no Estado de São Paulo (1967-74)*. São Paulo, Universidade de São

Paulo/Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2006, Tese de Doutorado.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. São Carlos, Editora da UFSCar; Porto Alegre, Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1995, 1ª.ed.

SOUZA, José Inacio de Melo. *Fome de amor de Nelson Pereira: Mao e Guevara no litoral fluminense*, In: <http://www.mnemocine.com.br/index.php/cinema-categoria/24-histcinema/14-jose-inacio-de-melo-souza>

SOUZA, Márcio. *Operação silêncio*. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1979, 1ª.ed.

SUSSEKIND, Carlos e Carlos. *Armadilha para Lamartine*. Rio de Janeiro, Editorial Labor do Brasil S.A., 1975.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diário e retratos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

TAPAJÓS, Renato. *Em câmara lenta*. São Paulo, Editora Alfa-Omega, 1977, 1ª.ed.

VERÍSSIMO, Érico. *Incidente em Antares*. Porto Alegre, Editora Globo, 1979, 21ª.ed.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo, Brasiliense, 1993, 1ª.ed.

#### **FILMOGRAFIA CITADA**

*América do sexo*, BR, 1969 (filme com dois episódios)

Elenco: Ítala Nandi, Renato Borghi e José Celso Martinez Correa.

*Bárbaro e nosso*, BR, 1969, documentário.

Direção: Márcio Souza.

*Bebel, garota propaganda*, BR, 1967

Direção de Maurice Capovilla com Rossana Ghessa (Bebel) e Maurício do Vale (Renatão).

*Blow up/Depois daquele beijo*, ING, 1966

Direção de Michelangelo Antonioni com Vanessa Redgrave (Jane) e David Hemmings (Thomas).



*O Bravo guerreiro*, BR, 1969

Direção de Gustavo Dahl com Paulo César Pereio (Miguel Horta) e Maria Lúcia Dahl (Clara).

*Cara a cara*, BR, 1967

Direção de Júlio Bressane com Antero de Oliveira (Raul) e Helena Ignez (Luciana).

*O Caso dos irmãos Naves*, BR, 1967

Direção de Paulo Sérgio Person com Raul Cortez (Naves) e Anselmo Duarte (Delegado).

*O Corintiano*, BR, 1966

Direção de Milton Amaral com Amacio Mazzaropi e Roberto Pirillo.

*Crepúsculo dos deuses/Sunset Boulevard*, USA, 1950

Direção de Billy Wilder com Gloria Swanson (Norma Desmond) e William Holden (Joe Gillis).

*Crônica de Ana Magdalena Bach/Cronik der Anna Magdalena Bach*, AL/IT, 1968

Direção de Jean-Marie Straub com Gustav Leonhardt e Christiane Lang.

*O Desafio*, BR, 1964

Direção de Paulo César Saraceni com Oduvaldo Viana Filho (Marcelo) e Isabela (Ada).

*Deus e o diabo na terra do sol*, BR, 1964

Direção de Glauber Rocha com Geraldo del Rey (Manuel Vaqueiro) e Yoná Magalhães (Rosa).

*Os Deuses e os mortos*, BR, 1970

Direção de Ruy Guerra com Othon Bastos e Norma Benguell.

*Os Dinamitadores/Powdermakers*, USA

Sem créditos, com Rod Taylor.

*Fome de amor*, BR, 1968

Direção de Nelson Pereira dos Santos com Irene Stefania (Mariana) e Arduino Colassanti (Felipe).

*Kuarup*, BR, 1989

Direção de Ruy Guerra com Taumaturgo Ferreira (Nando) e Cláudia Raia.

*O Leopardo/Il Gattopardo*, IT, 1963

Direção de Luchino Visconti com Burt Lancaster e Claudia Cardinale.

*Mouchette/Mouchette, a virgem possuída*, FR, 1967

Direção de Robert Bresson com Nadine Nortier e Jean-Claude Guilbert.

*Nunca fomos tão felizes*, BR, 1984

Direção de Murillo Salles com Cláudio Marzo (pai) e Roberto Bataglin (filho).

*Pindorama*, BR, 1971

Direção de Arnaldo Jabor com Maurício do Valle (Sebastião de Souza) e Ítala Nandi (Sofia).

*Prata Palomares*, BR, 1970-71

Direção de André Faria com Renato Borghi (Companheiro 1) e Ítala Nandi (Santa).

*Rio, 40 graus*, BR, 1955

Direção de Nelson Pereira dos Santos com Roberto Batalin e Glauce Rocha.

*São Paulo S.A.*, BR, 1965

Direção de Luiz Sérgio Person com Walmor Chagas (Carlos) e Eva Wilma.

*A Selva*, BR, 1972

Direção Márcio Souza com Rui Gomes e Ana Maria Silva.

*Terra em transe*, BR, 1967

Direção de Glauber Rocha com Jardel Filho (Paulo Martins) e Glauce Rocha (Sara).

*Trens estreitamente vigiados/ Ostre slevodané vlaky*, 1966

Direção de Jiri Menzel com Václav Neckar e Josef Somr.

*Um por cento*, BR, 1967, documentário

Direção de Renato Tapajós.

*Universidade em crise*, BR, 1965, documentário.

Direção de Renato Tapajós.

*Vila da Barca*, BR, 1965, documentário.

Direção de Renato Tapajós.

*Weekend/Weekend à francesa*, FR, 1967

Direção de Jean-Luc Godard com Mireille Darc e Jean Yanne.

*You are a big boy now/Agora você é um homem*, USA, 1966

Direção de Francis Ford Coppola com Geraldine Page e Elizabeth Hartman



