



Esta obra possui uma Licença

[Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)



<https://periodicos.ufpa.br/index.php/revistamargens/article/view/10056>

<http://dx.doi.org/10.18542/rmi.v15i24.10056>

Margens: Revista Interdisciplinar | e-ISSN:1982-5374 | V. 15 | N. 24 | Jun, 2021, pp. 165-180.

Submissão: 15/03/2021

Aprovação: 05/06/2021

QUANDO A ARTE ENGAJADA SE INSURGE CONTRA A VIOLÊNCIA DE ESTADO: A HORA DOS RUMINANTES E A LUTA POLÍTICA, DA LITERATURA AO CINEMA

WHEN COMMITTED ART RISES AGAINST STATE VIOLENCE: THE PLAGUE OF THE RUMINANTS AND THE POLITICAL STRUGGLE IN BRAZIL, FROM LITERATURE TO CINEMA

Marcelo Cordeiro de **MELLO** (UFMG)¹  

Resumo: Partimos aqui de uma discussão sobre arte engajada a partir de estéticas de resistência política com as quais o cineasta Luiz Sérgio Person e o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet dialogam, em especial, com o realismo mágico e o Cinema de Terceiro Mundo. Veremos que a dupla Bernardet e Person se constitui como uma voz original e dissonante do contexto dos anos 1960. Analisaremos sua produção, desde o longa-metragem *O caso dos irmãos Naves* – filme que ousou denunciar a tortura e a violência de Estado em plena Ditadura Militar – até o roteiro não-filmado *A hora dos ruminantes*, verdadeiro manifesto de insurgência e resistência não-violenta à Ditadura Militar. Por fim, trataremos do filme que Person realizou no auge da Ditadura, *Procissão dos mortos*, uma fantasia que punha em cena elementos políticos reais da América Latina da época, como guerrilhas rurais e a morte de Che Guevara.

Palavras-chave: Luiz Sérgio Person. Jean-Claude Bernardet. A hora dos ruminantes. América Latina. Arte engajada

Abstract: *Our starting point is a discussion about the committed art and political resistance to which filmmaker Luiz Sergio Person and critic-screenwriter Jean-Claude Bernardet respond, especially, magical realism and Third World Cinema. The duo Person and Bernardet is an original voice within the Sixties. We analyze their production, from the feature film The case of the Naves brothers – which dared to denounce torture and state violence in Brazilian military dictatorship – up to the non-filmed screenplay The plague of the ruminants, a manifesto of insurgency and resistance against the violence of the Military Dictatorship. Finally, we will speak about the film that Person made at the most violent moment of the Dictatorship, Procession of the Dead, a fantasy that brought into playing real political elements of Latin America at the time, such as rural guerrillas and the death of Che Guevara.*

Keywords: *Luiz Sergio Person. Jean-Claude Bernardet. The plague of the ruminants. Latin America. Committed art*

¹ Graduado em Letras pela Universidade de Brasília: Bacharel em Português (2007) e Licenciado em Francês (2013). Mestre em Línguas, Literaturas e Civilizações Estrangeiras pela Universidade Paris IV, Sorbonne (2011). Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). E-mail: marcelocmello@gmail.com

INTRODUÇÃO

No contexto das ditaduras militares que varreram a América Latina, especialmente na década de 1960, surgiram alguns interessantes movimentos de insurgência política no campo das artes e da cultura. Artistas e intelectuais brasileiros engajados procuraram reagir à violência de Estado representada pela Ditadura Militar. Assim fizeram os artistas da geração do Cinema Novo. Este movimento estético-político era parte de uma onda mais ampla de luta política por meio do cinema, que incluía movimentos como o *Nuevo Cine latino-americano*, o *Tercer Cine* e o Cinema de Terceiro Mundo. Neste contexto, o cineasta Luiz Sérgio Person e o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet formarão uma parceria que dará origem a alguns interessantes projetos cinematográficos.

O primeiro projeto cinematográfico da dupla Person e Bernardet foi o longa-metragem *O caso dos irmãos Naves*, que denunciou de forma corajosa a violência de Estado praticada pela Ditadura Militar. Este primeiro projeto, que Person e Bernardet chamaram de “filme Castelo Branco”, foi o ensaio para o projeto seguinte, que os autores chamariam de “filme Costa e Silva” (BERNARDET & PERSON, 2004, p. 10) – reagindo, por meio da arte, ao endurecimento do regime. Este segundo projeto cinematográfico foi *A hora dos ruminantes*, baseado na obra literária homônima de José J. Veiga – publicada em 1966 pela editora Civilização Brasileira, obra frequentemente identificada com o realismo mágico latino-americano. É a história de Manarairrema, cidade ficcional que é tomada por autoritários homens estranhos, e em seguida sofre invasões animais: cães e bois que invadem cada espaço da cidade, impedindo a circulação dos cidadãos. Na época, *A hora dos ruminantes* foi interpretado como uma alegoria da Ditadura Militar. O filme de Person e Bernardet não chegou a ser realizado, por uma série de contratempos. Resta dele apenas o roteiro cinematográfico (em duas versões, doadas à Cinemateca Brasileira por Bernardet e pela família de Person). A análise do roteiro não-filmado de *A hora dos ruminantes* permite reconstituir este modelo estético-político de insurgência e resistência à violência da Ditadura Militar por meio de uma ressignificação da coletividade popular. Trata-se de um documento inédito e esquecido que documenta uma forma original de fazer cinema, que o próprio Person chamava de “Cinema de Terceiro Mundo” (LABAKI, 2002, p. 54).

Neste artigo, partiremos de uma discussão em termos gerais sobre a arte engajada, abordando algumas estéticas de resistência política daquele período com as quais Person e Bernardet dialogam: o realismo mágico, o *Nuevo Cine latino-americano*, o *Tercer Cine* e o Cinema Novo. Veremos como a dupla Bernardet e Person se constitui como uma voz original e, em parte, dissonante, naquele

contexto. Trataremos da produção da dupla, desde *O caso dos irmãos Naves* – filme que ousou denunciar a tortura e a violência de Estado em plena Ditadura Militar – até *A hora dos ruminantes*, verdadeiro manifesto de insurgência e resistência não-violenta à Ditadura Militar. Veremos como essa produção se inseriu numa Trilogia da Violência que a dupla de cineastas pretendia realizar. Por fim, trataremos do filme que Person realizou no auge da Ditadura, *Procissão dos mortos*, uma fantasia que punha em cena elementos políticos reais da América Latina da época, como as guerrilhas rurais; o filme foi o primeiro no mundo a tratar da morte de Che Guevara.

A partir da discussão prévia sobre a arte engajada (e sua compatibilidade com o espetáculo), e especialmente sobre a pertinência do uso da violência como estratégia de luta política, veremos como a dupla Person e Bernardet responde a essas questões, a partir do *corpus* filmico estudado.

Este artigo tem por base nossa pesquisa de Doutorado em Estudos Literários, defendida em 2019 na Universidade Federal de Minas Gerais. Essa pesquisa de Doutorado foi financiada por uma bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

DESENVOLVIMENTO

Uma célebre máxima do poeta Maiakóvski diz que “sem forma revolucionária não há arte revolucionária” (BRITO, 1972, p. 67). Mas se a arte deve elevar e educar o público, será que oferecer o acesso à arte burguesa ao trabalhador não seria uma atitude revolucionária? E no plano formal – qual forma estilística se deve adotar? Haveria um estilo artístico capaz de satisfazer aos anseios de toda arte revolucionária? Se a fuga da realidade é entendida como alienação, então quais são os limites do realismo engajado?

Ora, uma ideologia política – especialmente uma revolucionária – não apenas teoriza sobre qual seria o modelo estético adequado, mas também denuncia os estilos artísticos inadequados – o que, obviamente, coloca problemas como censura (prévia ou posterior), e boicote (suspensão de concessões e subsídios, omissão etc.) por parte dos grupos de poder – o que, na prática, funciona como censura político-econômica. Paralelamente ao aparato de subsídio à arte oficial, existe um eficiente aparato de repressão cultural contra opiniões divergentes e temas críticos veiculados na arte, e contra modelos estéticos considerados inapropriados.

Historicamente, existe a tendência de o cinema revolucionário socialista degradar-se num superficial realismo socialista. O dito “realismo” socialista, obviamente, não é realista. Se o movimento literário realista do século XIX se engajava na crítica social por meio da denúncia das

mazelas sociais do mundo, o realismo socialista, ao contrário, é sinônimo de conformismo diante dos problemas da sociedade, deixando-se perder no culto ao líder, na glorificação idealizada da figura do operário, e no fomento de uma constante ideia persecutória e de sabotagem por parte do inimigo.

Escrevendo no contexto pós-revolucionário cubano, em que o cinema começa a se afirmar como estética de Estado, uma importante voz no contexto cultural latino-americano é o cineasta, crítico e teórico cubano Tomás Gutiérrez Alea. Ele denuncia que a separação tola entre forma e conteúdo levou à ideia de que fazer cinema se limitaria a “produzir um purê ideológico de fácil digestão”:

Uma interpretação superficial da tese de que a função social do cinema – e da arte em geral – na nossa sociedade é a de proporcionar um “desfrute estético” ao mesmo tempo que contribui para “elevar o nível cultural do povo” levou alguns a promover reiteradamente fórmulas aditivas em que o conteúdo “social” (o que se entende como o aspecto educativo, formado de uma consciência revolucionária e também, às vezes, a simples difusão de uma palavra de ordem) deva ser introduzido numa forma atraente, isto é, deve ser adornado, arrumado de tal forma que resulte agradável ao paladar do consumidor. (ALEA, 1984, p. 15)

Naquela época, os artistas latino-americanos buscavam se afastar de modelos ultrapassados como o realismo socialista, e muitos cineastas pretendiam incorporar o espetáculo ao seu fazer artístico, rejeitando a noção preconceituosa que entende espetáculo como sinônimo de alienação.

Se o espetáculo cinematográfico foi instrumentalizado de forma competente pelas mais diversas ideologias, também houve casos em que os cineastas procuraram se servir do desfrute estético para produzir ou desenvolver no espectador o senso crítico – diante não apenas das obras cinematográficas mas também da própria realidade social. Gutiérrez Alea se pergunta “até onde um certo tipo de espetáculo pode contribuir para provocar uma tomada de consciência e essa atividade consequente no espectador” e propõe “um cinema verdadeiramente, integralmente revolucionário, ativo, mobilizador, estimulante e ao mesmo tempo – consequentemente – popular” (ALEA, 1984, p. 22). Mas até que ponto os cineastas souberam utilizar o potencial espetacular do cinema a seu favor para favorecer a “tomada de consciência” e o engajamento político por parte do espectador – dentro e fora da sala de cinema?

Na América Latina, um dos mais importantes movimentos artísticos daquele período é o chamado realismo mágico. A estética do realismo mágico apresenta uma fusão entre realidade e fantasia. No contexto latino-americano, há no elemento fantástico um evidente significado político e social.

Na época em que surge na literatura o realismo mágico, muitos cineastas latino-americanos estão empenhados em construir um cinema latino-americano calcado na luta política – ainda que esteticamente ele não se aproxime quase nada da narrativa literária do realismo mágico. O cinema latino-americano evoluía e procurava lutar contra a dominação hollywoodiana por meio da busca de uma linguagem cinematográfica autenticamente latino-americana.

Os movimentos cinematográficos latino-americanos da década de 1960 se inserem num movimento mais amplo, de afirmação da estética do Terceiro Mundo. Ella Shohat, acadêmica dedicada aos Estudos Culturais, no ensaio escrito com o teórico de cinema Robert Stam e intitulado *Crítica da Imagem Eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*, discute o problema do cinema do terceiro mundo. Eles explicam que, em sua origem, o termo está associado a países economicamente subdesenvolvidos, relativamente “atrasados” no plano industrial e tecnológico. No plano artístico, suas influências são diversas: a vanguarda soviética, Brecht, o neorealismo italiano etc. Cineastas latino-americanos como Fernando Solanas e Octavio Getino adotam o termo como bandeira, naquilo que Stam e Shohat chamam de “usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas” (SHOHAT; STAM, 2006, p. 59). A produção latino-americana de cinema de terceiro mundo se vincula diretamente ao projeto pan-americanista do Nuevo Cine Latinoamericano.

No Brasil, dentro do movimento de renovação e politização das artes que ocorre antes, durante e depois do golpe militar de 1964, os artistas e intelectuais brasileiros de esquerda estavam motivados pelas ideias de revolução e luta de classes: estes dois conceitos nem sempre eram tomados como sinônimos.

Gradualmente, a arte vai se afirmando como um contexto de resistência e insurgência contra a Ditadura Militar brasileira. Entre os artistas que acreditavam na eficácia da arte como ferramenta de transformação social, havia, de um lado, os que limitavam sua importância a seus reflexos sociais, e do outro, aqueles que tomavam a arte como uma instituição autônoma.

Podemos aqui recordar, de passagem, o exemplo do filósofo politicamente engajado Jean-Paul Sartre, no ensaio *O que é literatura?* (Publicado em 1948, em pleno pós-guerra), que considerava que o compromisso do artista e do escritor era agir com os instrumentos que o momento histórico exigisse, fosse escrevendo ou lutando: “E não basta defendê-la com a pena. Chega o dia em que a pena é obrigada a parar, então é preciso que o escritor pegue em armas” (SARTRE, 1989, p. 53). Mas será que os artistas – como escritores e cineastas – estariam de fato dispostos a se engajar ativamente na revolução?

Antes do golpe militar de 1964 havia um intenso debate sobre a pertinência de se planejar uma revolução popular armada nos moldes da cubana. O debate se dava principalmente entre os jovens, e estava guiado por certo “romantismo revolucionário”, definido pelo sociólogo Marcelo Ridenti pela união dos seguintes traços:

A liberação sexual, o desejo de renovação, a fusão entre vida pública e privada, a ânsia de viver o momento, a fruição da vida boêmia, a aposta na ação em detrimento da teoria, os padrões irregulares de trabalho e a relativa pobreza, típicas da juventude de esquerda na época, são características que marcaram os movimentos sociais nos anos 60 em todo o mundo, fazendo lembrar a velha tradição romântica. (RIDENTI, 2003)

No meio intelectual, ativistas como Frantz Fanon, Régis Debray e Che Guevara publicavam manuais e ensaios incitando a insurreição. Naturalmente, o golpe intensifica a ideia de luta armada, que ganha contornos de resistência. Já em 1964 há uma primeira reação armada ao golpe militar, a guerrilha do Caparaó. Em 1967, Debray publica o ensaio *Révolution dans la révolution?: Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*, que tem repercussão imediata no Brasil, incendiando o debate e precipitando um movimento dos jovens em direção à luta armada. A discussão esbarra na velha oposição sobre dois modelos possíveis de transformação social: um revolucionário, que romperia com a estrutura de classes vigente, e outro gradual, que partiria de uma aliança com setores das elites nacionais contra o imperialismo. Dentro da esquerda da época, havia uma ala importante que rejeitava a ideia de resistência violenta à ditadura.

O Cinema Novo está plenamente inserido nesse debate, como pode ser observado nos filmes de seu cineasta mais importante, Glauber Rocha. Em *Deus e o diabo na terra do sol* (1964), Glauber sugere uma aproximação da imagem do cangaceiro Corisco com a dos guerrilheiros revolucionários, e põe em sua boca frases que aludem a uma revolução armada: “Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas para mudar o destino. Não é com o rosário não, Satanás! É no rifle”. Um historiador lembra que

Nos primeiros dias após intervenção militar é promovida a projeção de Deus e o Diabo na terra do sol, de Glauber Rocha, que havia sido escolhido pelo Itamaraty para representar o Brasil no Festival de Cannes, a um grupo seletivo de autoridades e oficiais graduados. Houve por parte de um militar o pedido da queima do filme. (ADORNE FILHO & SOUZA, 2009)

Mais tarde, com *Terra em Transe*, de 1967, a discussão sobre a luta armada reaparece, porém num tom mais melancólico e ambíguo: a república fictícia de Eldorado é uma alegoria da nação latino-americana que vê o líder popular ser retirado do poder e substituído por um governo autoritário, como

era o caso do Brasil naquele momento. Diante do golpe, o poeta Paulo propõe uma reação armada, ideia que é rejeitada pelo líder populista Felipe Vieira, fraco e influenciável, que rejeita ver uma guerra fratricida: “o sangue das massas é sagrado”.

Como vimos naquela época, muitos artistas brasileiros e latino-americanos eram movidos por certo romantismo revolucionário. Neste contexto, Jean-Claude Bernardet e Luiz Sergio Person se afirmam como vozes dissonantes, ao constatar que a Ditadura Militar não seria derrubada rapidamente por um grupo de jovens com ímpeto revolucionário. Nas palavras de Bernardet:

Talvez uma das primeiras coisas que me marcaram no Person é a oposição dele ao Cinema Novo. E num determinado momento, o Person me disse que achava que o pessoal do Cinema Novo, o Glauber entre outros estavam cheios de ilusão e se comportavam como meninos, que não estavam percebendo a realidade política e que não ia ter revolução nenhuma. E Person me disse que não teve nenhuma surpresa quando chegou o Golpe. E isso é uma voz completamente, completamente diferente. (PERSON, 2006)

Da afinidade político-estética entre Bernardet e Person, vai nascer sua primeira parceria. *O caso dos irmãos Naves* se baseia na história real de um erro jurídico ocorrido no interior de Minas Gerais, e escancara ao público a tortura praticada nas dependências de instituições de Estado, como os porões das delegacias.

O processo de filmagem foi longo: mais de três meses em Araguari durante os quais os atores realizaram um laboratório intenso com a população local, já que havia muitos habitantes trabalhando como figurantes no filme.

Com *O caso dos irmãos Naves*, Person e Bernardet faziam o que nenhum filme do Cinema Novo tinha ousado: respondiam ao golpe militar de 1964 denunciando a tortura e as prisões ilegais que estavam em curso. Por isso, chamavam este projeto de “filme Castelo Branco” – em oposição a *A hora dos ruminantes*, que seria seu “filme Costa e Silva” (BERNARDET & PERSON, 2004, p. 9). Apesar de situado cronologicamente na Era Vargas, o filme construía uma relação com o presente que ficava mais ou menos clara dependendo do espectador. Como explica Bernardet: “usávamos os Naves como uma alegoria histórica para se referir à atualidade” (PERSON, 2006). Nossa pesquisa encontrou no espólio de Person (na Cinemateca Brasileira, em São Paulo) uma sinopse (sem data) escrita para *O caso dos irmãos Naves* que deixa evidente, para bom entendedor, a relação com a ditadura de 1964:

A 10 de novembro de 1937, um golpe de estado instaura o Estado Novo, ditadura. O novo poder se vale de uma imaginária ameaça comunista para fazer sua propaganda e justificar a repressão e a instalação de um estado policial. Os militares são os donos da situação, governam, se fazem respeitar, se infiltram em todas as lugares. O parlamento, câmaras de deputados e vereadores são fechadas. Governadores

substituídos por interventores. A justiça é debilitada, continuamente desrespeitada. A polícia está por cima e se aproveita do estado de arbitrariedade para torturar. Milhares de pessoas são encarceradas e torturadas sem culpa formada. Não há reação de massa.

Ao mencionar “uma imaginária ameaça comunista”, Person alude tanto ao Plano Cohen quanto à paranoia anticomunista que serviu de desculpa para o golpe militar de 1964. O uso de mensagens de duplo sentido é algo que os artistas usam de forma recorrente para contornar interditos. Ainda que o uso do duplo sentido não seja exclusivo das ditaduras, era um traço que se desenhava no panorama cultural brasileiro à medida que o regime ia endurecendo: o uso do duplo sentido vai eclodir com as canções de Chico Buarque, das quais a primeira a usar o recurso será *Apesar de você*, de 1969.

Ao decidir realizar *O caso dos irmãos Naves*, Bernardet e Person pretendiam denunciar a tortura que estava em curso no Brasil, evidenciando a radicalização do regime militar. Bernardet comenta como essa posição era dissidente do grupo do Cinema Novo:

Person não era do Cinema Novo. Quando Person voltou da Itália, ele disse que aqueles caras eram um bando de loucos, que haveria um golpe de Estado, que não estavam enxergando além do nariz. O Person foi o único que enfrentou o bicho: nem Glauber nem os paulistas em 1967 o[u] 1968 fizeram isso de falar de tortura. Isso é algo que não foi na época reconhecido. (LABAKI, 1995a)

Embora compartilhasse com a geração do Cinema Novo o interesse pelo Brasil interiorano, *O caso dos irmãos Naves* destoava de filmes como *Vidas Secas* (1963) e *Os Fuzis* (1964), que tematizavam conflitos agrários e a miséria da região Nordeste. O interesse de Person e Bernardet ia em outro sentido, já que procuravam denunciar a exploração, mas não reduzir a imagem do povo a uma massa de miseráveis massacrados. Talvez por isso, *O caso dos irmãos Naves* teve bastante êxito de bilheteria nos cinemas populares do interior do Brasil (ao contrário dos filmes do Cinema Novo, cujo público estava principalmente nas capitais do Sudeste).

A visão estético-política da dupla Person e Bernardet se consolidaria com seu projeto seguinte: *A hora dos ruminantes*. Distante do ponto de vista idealizado e irrealista de grande parte dos artistas engajados da época, Person e Bernardet não se voltavam para o interior do Brasil com a intenção de denunciar os conflitos agrários e a miséria. Recusavam modelos estéticos estritamente realistas – como o próprio realismo socialista, ou encarnações menos fechadas do realismo, como é o caso do Neorealismo italiano ou parte do Cinema Novo. O que *A hora dos ruminantes* pretendia era se apropriar do modelo estético do realismo mágico, mostrando a insurgência da coletividade contra a opressão dos homens estranhos (entendida como uma alegoria dos militares), enfrentando o autoritarismo.

Em *O caso dos irmãos Naves*, a dupla Person e Bernardet já havia adotado uma linguagem alegórica, propondo uma analogia entre passado e presente. Obviamente, aqueles fatos ocorridos na década de trinta eram dispostos ali para causar uma impressão de semelhança com o momento presente.

A evolução do “filme Castelo Branco” para o filme “Costa e Silva” marca um salto em direção à radicalização da alegoria, propondo um filme cuja história não se explicaria pelo viés tradicional. *A hora dos ruminantes* recusava o realismo estrito, partindo para a alegoria pura.

Esta é a oportunidade para apresentar um documento importante, parte da pasta doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira contendo o roteiro de *A hora dos ruminantes* e alguns anexos (papéis de trabalho) dos quais faz parte este documento de que trataremos agora. Trata-se de uma folha sem título, contendo questionamentos diversos. Entre este autoquestionamento de Person e Bernardet, encontramos a preocupação com a leitura alegórica do filme: a dupla receava que, por seu caráter não-realista, o filme fosse lido apenas como mito, sem que o espectador conseguisse identificar a relação alegórica com o contexto atual:

O perigo da inverossimilhança

ESTA OPRESSÃO RESTANDO COMO ELEMENTO MÍTICO não encarta a possibilidade do espectador ficar com uma ideia de que ela é SOMENTE MÍTICA, FICÇÃO - através de um processo de identificação – IDÉIA [?] - representação?

173

Talvez estes questionamentos expliquem o fato de Person e Bernardet terem radicalizado o aspecto político do livro de Veiga, tornando-o ainda mais alegórico. Entre os trechos de diálogos que não existiam na obra de Veiga e que foram inseridos pelos adaptadores, há uma fala do personagem de Apolinário que faz uma referência ao exército: “Já viram isso? Agora Amâncio quer que eu me apresente diante dos hõme como se fõsse soldado diante do comandante”.

O regime militar que se inicia em 1964 faz parte de uma longa história de violência e autoritarismo promovida pelo próprio Estado brasileiro. Em 1966, *O Caso dos irmãos Naves* representa o horror da tortura praticada sob a ditadura do Estado Novo, aludindo à barbárie que então se disseminava nos porões da Ditadura Militar. Ao voltar-se para espectadores populares interioranos, o filme procurou sensibilizar um público novo para o problema da tortura. Bem mais tarde, grupos de pressão ligados a Igreja Católica conseguiriam influir num sentido parecido, procurando sensibilizar pessoas sem engajamento político definido, das classes baixa e média, para a tortura que estava sendo praticada sob o regime militar, propondo assim uma estratégia de resistência pacífica ao autoritarismo. Ainda que não denunciasses a miséria, *O caso dos irmãos Naves* se aproximava do Cinema Novo ao mostrar a opressão do povo massacrado pela violência do Estado e das elites.

Entretanto, o filme terminava com um toque otimista, com o triunfo das instituições sobre a barbárie, e com o povo da cidade recobrando seu orgulho.

Outra etapa de nossa pesquisa, em documentos do espólio de Sergio Person, descobriu o quanto o tema da violência inquietava particularmente o cineasta. Para encerrar o ciclo iniciado com *O caso dos irmãos Naves* e *A hora dos ruminantes*, Person e Bernardet pretendiam realizar um filme sobre a história do cerco de Natal (Rio Grande do Norte) ocorrido em 1935 – outro projeto não-concluído da dupla, que pretendia encerrar assim sua *Trilogia da Violência*. Nossa pesquisa no espólio de Person descobriu ainda que o cineasta pesquisou uma extensa bibliografia sobre o tema da violência, conforme indicam anotações deixadas em seu espólio. Uma lista manuscrita cita títulos de livros como: *A fala da violência*, *Signo de violência*, *Os meios e a violência*, *Violência: final livre*, *Violence: plein feu*, *A convicção da violência*, *A persuasão da violência*, *O charme da violência*, *O mercado da violência*, *Tempo de Violência*, entre outros.

Vemos o quanto o tema da violência preocupava Person. Estas suas anotações sobre o assunto podem ter servido tanto para *O caso dos irmãos Naves* ou para o filme sobre o cerco de Natal quanto para *A hora dos ruminantes*, filme que os próprios autores definem como uma “FÁBULA MODERNA SÔBRE O FÔLEGO (ÊXITO) NÃO-VIOLENTO DIANTE DA OPRESSÃO” – num dos anexos que fazem parte da pasta doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira. O termo fábula reforça a ideia de uma moral: a mensagem de resistência não-violenta à tortura, à violência, ao autoritarismo e à ditadura. Nossa análise do roteiro de *A hora dos ruminantes* mostrou que o filme seria entrecortado por rupturas brechtianas, em que apareceriam frases de sentido alegórico: a mais importante delas, que encerraria o filme, seria a frase “Ai dos não-violentos”, que colocaria (ainda que de forma irônica e alegórica) o problema da resistência não-violenta à Ditadura Militar.

De *O caso dos irmãos Naves* a *A hora dos ruminantes*, Person e Bernardet pretendiam representar alegoricamente o endurecimento do regime militar. Mas o período em que tentam produzir *A hora dos ruminantes*, entre 1967 e 1968, é um momento de mudança no contexto político. A Frente Ampla fracassa em 1967. Já 1968 é um ano em que, mundialmente, a juventude está mobilizada na luta política, o que afeta diretamente o cinema: o Festival de Cannes será cancelado em razão das manifestações de maio de 68. No Brasil, a cultura vive um momento efervescente, abruptamente interrompido com a publicação do Ato Institucional número 5 no final de 1968 – não por acaso, editado ao mesmo tempo em que o projeto de *A hora dos ruminantes* é engavetado.

A intensificação da repressão tem como resultado a radicalização dos grupos de esquerda, e a “imersão geral na luta armada” – para retomar o termo usado pelo historiador Jacob Gorender (1987).

Grupos como a Aliança Libertadora Nacional, ALN, e a Vanguarda Popular Revolucionária, VPR, realizam as primeiras ações armadas já em 1968. Com o pretexto de conter a luta armada, é criada em 1969 a Operação Bandeirante, OBAN, que vai generalizar a prática da tortura contra presos políticos. A OBAN vai se integrar ao organismo do DOI-CODI em 1970. A troca de informações entre os diversos órgãos de inteligência das Forças Armadas é eficiente, e traz resultados.

Em reação à criação da Organização Latino-Americana de Solidariedade, OLAS, fundada em Cuba em 1967, no contexto da guerra fria, os Estados Unidos lançam a Operação Condor, uma aliança militar envolvendo as principais ditaduras latino-americanas da época – Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai. Organizada pela CIA, seu objetivo era coordenar a repressão aos líderes de esquerda espalhados pela América do Sul.

Nossa pesquisa em hemerotecas descobriu que o cineasta Sergio Person visitou o Vale da Ribeira – região entre São Paulo e Paraná – procurando locações para *A hora dos ruminantes* (conforme noticiou, em 23 de agosto de 1967, o jornal *Última Hora*). É curioso observar como a possível locação de *A hora dos ruminantes*, anos mais tarde, se tornaria palco da guerrilha rural organizada pela VPR de Carlos Lamarca. Entre 22 de abril e 1º de junho de 1970, a região foi o cenário de uma guerra entre a VPR e as Forças Armadas – que chegaram a despejar *napalm* sobre os guerrilheiros (VIGNA; VIANA; ONÇA, 2014).

Logo após a suspensão do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, Person vai filmar sem a colaboração de Bernardet. Trata-se de um filme coletivo, *Trilogia do Terror*, em que cada história era contada por um diretor: além de Person, dirigem o filme os cineastas Ozualdo Candeias e José Mojica Marins, o Zé do Caixão. É curioso notar que Mojica era um dos nomes cotados por Person para o elenco de *A hora dos ruminantes* – conforme revelou nossa pesquisa nos anexos que acompanham o roteiro doado por Bernardet à Cinemateca Brasileira.

O episódio de *Trilogia do terror* dirigido por Sergio Person, intitulado *Procissão dos mortos*, conta a história de um menino que, andando pelo mato, descobre o cadáver de um guerrilheiro. Reunida a população, começam a surgir boatos sobre a relação do menino com os revolucionários. Irritado, o pai do menino (interpretado por Lima Duarte) decide ir até o local para provar que a história não passava de um boato. Entretanto, ele acaba sendo surpreendido por um numeroso grupo (uma procissão) de guerrilheiros fantasmas ou zumbis. Eles o matam com uma violenta coronhada no peito, incidindo exatamente sobre um colar representando o símbolo da paz. A partir do plano simbólico, o filme recoloca a questão importantíssima de *A hora dos ruminantes*: a escolha entre a reação armada

ou a não-violência. O crítico Fernão Ramos resume assim o episódio *Procissão dos mortos*, dirigido por Person:

Procissão dos mortos foi filmado sob o impacto da morte de Che Guevara. É uma espécie de fábula em que um garoto descobre um guerrilheiro morto numa cidade do interior. A população se apavora com os boatos e a narrativa evolui para o fantástico com guerrilheiros zumbis se reunindo na procissão do título (RAMOS & MIRANDA, 2000, p. 426)

Vale a pena apontar aqui, de passagem, que em *Procissão dos mortos*, há um uso interessante da canção popular: numa cena de conversa no bar, o personagem de um bêbado anônimo começa a cantar alguns versos de *Pra onde vai valente?*, emolada de Manezinho Araújo: “Aonde vai, valente? Vou pra linha de frente” – a alusão à guerrilha é evidente. Aos versos de Manezinho Araújo, o personagem mistura trechos do *Hino à bandeira*, o que só reforça o sentido político da cena.

Um dos aspectos centrais de *Procissão dos mortos* é a referência à morte de Che Guevara. Trata-se do primeiro filme de ficção no mundo a tratar da morte de Che, que havia ocorrido no dia 9 de outubro de 1967. Assim, o filme faz uma homenagem sutil à insurgência do revolucionário latino-americano.

176

O projeto revolucionário de Guevara para a América Latina estava apoiado na guerrilha rural: o conceito de foquismo, cunhado por Guevara e Régis Débray, se referia à necessidade criar múltiplos focos de guerrilha no interior. Che Guevara falava em “criar um, dois, três, muitos Vietnãs”. O livro *Guerra de guerrilhas*, escrito por Guevara e publicado em Cuba logo após o triunfo da Revolução, considera que “el guerrillero es, ante todo, un revolucionario agrario” (GUEVARA, 2004, p. 11).

O que dizer então sobre o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*? Até certo ponto, seu modelo de produção e distribuição estava ancorado nos mesmos princípios do foquismo e da guerrilha rural. Para Person e Bernardet, a importância de veicular sua mensagem política nas cidades do interior era muito maior do que simplesmente “pregar para convertidos” em cinemas das capitais. Também *O caso dos irmãos Naves* e *Procissão dos mortos* serão filmes que se aproximarão do universo e do público interioranos trazendo um conteúdo marcadamente político.

A morte de Guevara coincide com o momento de maior endurecimento da Ditadura Militar brasileira: portanto, não é surpreendente que artistas da época tenham recorrido a uma linguagem alegórica para prestar sua homenagem póstuma a Guevara. Junto com *Procissão dos mortos*, talvez o exemplo mais emblemático disto seja *Soy loco por ti América*, canção de José Carlos Capinan e Caetano Veloso que faz uma sutil alusão à morte de Guevara:

El nombre del hombre muerto
 Ya no se puede decirlo, ¿quién sabe?
 Antes que o dia arrebente
 Antes que o dia arrebente
 El nombre del hombre muerto
 Antes que a definitiva noite
 Se espalhe em latino-américa
 El nombre del hombre es pueblo
 El nombre del hombre es pueblo

Numa entrevista da época, Person resumiu assim o enredo de um de seus filmes: “Numa cidadezinha do interior sucedem fatos fantásticos: um bando de homens misteriosos a cerca, pouco depois (...) os homens da cidade que procuram falar com esses estranhos voltam feitos zumbis” (LABAKI, 1995b).

Ora, enquanto em *A hora dos ruminantes* os homens estranhos podem ser entendidos como uma representação dos militares, já em *Procissão dos mortos*, os homens estranhos são guerrilheiros revolucionários de esquerda. Teria sido uma precaução de Person embaralhar o sentido ideológico dos personagens? Em todo caso, certamente, era uma ousadia fazer um filme sobre Che Guevara, que foi exibido nos cinemas do Brasil enquanto era publicado o Ato Institucional número cinco.

É natural encontrar elementos em comum entre os dois projetos – *A hora dos ruminantes* e *Procissão dos mortos* – já que ambos se desenrolam ao mesmo tempo. Quando analisamos o texto do roteiro de *A hora dos ruminantes*, encontramos interessantes semelhanças com *Procissão dos mortos*. A sequência na taverna em *Procissão dos mortos* é quando aparece o jornal com a foto de Guevara e a manchete sobre sua morte, que o cita nominalmente. Esta cena remete às conversas dentro da venda de Amâncio em *A hora dos ruminantes*. Curiosamente, uma destas conversas (na sequência 37) recompõe o retrato de um personagem revolucionário:

AMÂNCIO – Quem sabe, quem num sabe indague, – dizia meu tio Lindolfo. Ele foi padre. Já contei, não? Padre assentado, cumpridor. Irmão de minha mãe. Um dia êle largou batina, largou rosário e foi ser revoltoso. Minha mãe quase morreu de paixão. Dizem que meu tio estranhou muita gente em combate. Hoje é professor de latim não sei adonde. Eu guardei um retrato dêle que saiu no jornal. Meu tio Lindolfo estava fardado com dois revolver na cintura. Ah! eu é que precisava ter na mão um daqueles! Meu tio Lindolfo, padre Lindolfo, de parabelo na cintura, vejam só! Se minha mãe visse, num acreditava...

“Ai dos não-violentos”, dizia ironicamente uma das frases brechtianas de *A hora dos ruminantes*, filme que seus realizadores consideravam uma “fábula de resistência não-violenta à opressão”. Ainda que a mensagem de *A hora dos ruminantes* seja de resistência pacífica à Ditadura

Militar, é curioso que Person e Bernardet tenham decidido manter a descrição deste personagem revoltoso – talvez como um aviso para o futuro, como que sugerindo ironicamente que o endurecimento do regime poderia levar a insurgência do plano artístico-cultural ao plano da violência física. Cabe lembrar aqui que *A hora dos ruminantes* fazia parte de uma Trilogia da Violência idealizada por Person e Bernardet, que pesquisaram a fundo o assunto.

Procissão dos mortos coincide historicamente com o período de corrida à luta armada: ironicamente, naquele momento havia guerrilha numa das locações cogitadas para *A hora dos ruminantes* – a guerrilha do Vale do Ribeira.

É bastante simbólico que o Ato Institucional número 5 tenha sido promulgado numa sexta-feira 13 (de dezembro de 1968), já que institui no país um momento de terror concreto, em que as piores atrocidades contra o ser humano serão cometidas: nos porões da Ditadura, as torturas foram muito mais macabras do que qualquer filme do Zé do Caixão.

CONCLUSÃO

178

Ainda que se organizasse como uma “FÁBULA MODERNA SÔBRE O FÔLEGO (ÊXITO) NÃO-VIOLENTO DIANTE DA OPRESSÃO”, o fato é que *A hora dos ruminantes* coloca o problema da violência de forma relativamente ambígua, especialmente na breve referência que o personagem de Amâncio faz ao “revoltoso” Tio Lindolfo. Já *Procissão dos mortos* é francamente ambíguo, na medida em que coloca os guerrilheiros como a ameaça de um filme de terror, mas ao mesmo tempo flerta com a reação violenta à opressão quando faz referência à “linha de frente” citada na canção *Pra onde vai valente?*. Certamente, esta ambiguidade de que partilham *A hora dos ruminantes* e *Procissão dos mortos* se deve ao uso da linguagem alegórica. Como resume o professor Flávio Kothe, a alegoria cria

Um duplo nível de leitura. Ao mesmo tempo que procura impor uma certa interpretação de si mesma, a alegoria, por sua natureza dupla e dúplice, provoca a busca da essência subjacente à aparência. A duplicidade da alegoria estimula a leitura, desvendando-a como imposição ideológica. Podemos falar assim da existência de uma leitura alegórica. Ela desvenda o texto como pacto precário entre forças contraditórias, descobrindo a natureza política do gesto semântico das obras. (KOTHE, 1986)

Retomar hoje em dia a discussão sobre a produção da dupla Person e Bernardet, especialmente o projeto de filme alegórico *A hora dos ruminantes*, é trazer à luz um modelo cinematográfico ousado de insurgência e luta política contra a opressão, a tortura e toda violência de Estado então praticada

pela Ditadura Militar. Person e Bernardet se interessam pela estética do realismo mágico, que os permitia representar o imaginário popular fugindo às representações típicas da época, de viés documental, que enfatizavam a ideia de um povo massacrado e oprimido. Na contramão, *A hora dos ruminantes* seria um filme sem protagonista, que apresentaria o enfrentamento coletivo feito por um povo coeso e corajoso, resistindo pacificamente à violência e opressão dos homens estranhos, representação alegórica dos militares. Ao assumir a forma do filme-espetáculo, *A hora dos ruminantes* procurava chegar a um público mais amplo, especialmente o público popular interiorano – que haviam atingido com sucesso em *O caso dos irmãos Naves*. A ideia era evitar um modelo estético-político que apenas “pregasse para convertidos”. Por isso, recusavam o realismo estrito (e, por tabela, outras formas antiquadas de arte engajada, como o realismo socialista) e abraçavam abertamente o realismo fantástico e o espetáculo cinematográfico, porém, sem abrir mão do engajamento político.

Refletir hoje sobre *A hora dos ruminantes* e o modelo estético-político do realismo mágico cinematográfico proposto por Person e Bernardet permite recompor como a literatura, o cinema e a arte em geral dialogam com a história da insurgência e da luta política do povo brasileiro e latino-americano contra a violência de Estado.

REFERÊNCIAS

ADORNE FILHO, Antenor. & SOUZA, Eduardo Oliveira Coelho de. *Censura Cinematográfica no Brasil: 1964/1970*. **Revista Historiador**, (2), 2009, pp. 174-182. Disponível em: <https://www.revistahistoriador.com.br/index.php/principal/article/view/55>

ALEA, Tomás Gutiérrez. **Dialética do Espectador**. São Paulo: Summus Editorial, 1984.

BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luiz Sergio. **O caso dos irmãos Naves** (Chifre em cabeça de cavalo). Argumento e Roteiro. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, 2004.

BRITO, Mário da Silva. *As metamorfoses de Oswald de Andrade*. **Ensaio**, volume 79, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972.

GORENDER, Jacob. **Combate nas trevas: a esquerda brasileira – das ilusões perdidas à luta armada**. São Paulo: Ática, 1987.

GUEVARA, Ernesto Che. *Principios generales de la lucha guerrillera*. Capítulo 1. Subcapítulo ‘Esencia de la lucha guerrillera’ Obras Escogidas. Editado em formato digital por Resma. Santiago de Chile: Copyleft, 2004. Disponível em: https://memoriapoliticademexico.org/Textos/6Revolucion/IM/1961-Che_Guevara-OE.pdf

KOTHE, Flávio. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986.

LABAKI, Amir. *Não pense hoje o que você pensou ontem*. In. **Folha de São Paulo**, ilustrada, 25 de abril de 1995a.

LABAKI, Amir, *História oculta do cinema brasileiro*. In. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, 27 de agosto de 1995b.

LABAKI, Amir (org.) **Person por Person**. Biblioteca É tudo verdade. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

PERSON, Marina. **Person**. Filme documentário, 1h16min, Cores, 2006.

RAMOS, Fernão & MIRANDA, Luiz Felipe. **Enciclopédia do cinema brasileiro**, Senac, 2000.

RIDENTI, Marcelo. *Cultura e política brasileira: enterrar os anos 60?*. In. RIDENTI, Marcelo; BASTOS, Élide Rugai; ROLLAND, Denis. (Org.). **Intelectuais: sociedade e política, Brasil-França**. São Paulo: Cortez, 2003, p. 197-212.

RIDENTI, Marcelo, **Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV**. São Paulo: UNESP, 2014.

SARTRE, **O que é literatura?**. São Paulo: Ática, 1989.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIGNA, Anne; VIANA, Natalia; ONÇA, Luciano. *Napalm no Vale do Ribeira*. In. **A Pública**, 25 de agosto de 2014.

ÚLTIMA HORA. *A hora dos ruminantes*. **Jornal Última Hora**. Coluna Noticiário. São Paulo, 23 de agosto de 1967.