

RETRATO ESTILHAÇADO: A Ditadura Nos Filmes De José Sette

SHATTERED PORTRAIT: The Dictatorship in José Sette Films

Paulo Roberto de Carvalho BARBOSA¹

Resumo: José Sette de Barros é um realizador independente, ligado à geração de cineastas pós-Cinema Novo. Seus filmes são repletos de referências à história e à literatura brasileiras, articulando-se segundo montagens fragmentárias, pouco fiéis a roteiros. Três de suas películas dos anos 1970 e 1980 refletem a situação vivida pela sociedade brasileira naquelas décadas, atônita com os desdobramentos do regime militar. Este artigo percorre esses filmes para analisar como seu discurso narrativo reverbera o contexto histórico dos anos da ditadura, compondo um retrato estilhaçado do país sob o regime de exceção.

Palavras-chave: Narrativa cinematográfica, José Sette, Cinema marginal brasileiro, Ditadura militar.

Abstract: José Sette de Barros is an independent filmmaker associated with the generation of directors that emerged after Cinema Novo. His films are rich in references to Brazilian history and literature, structured through fragmented montages that often deviate from traditional scripts. Three of his works from the 1970s and 1980s reflect the turbulent realities faced by Brazilian society during those decades, marked by the aftermath of the military regime. This article examines these films to analyze how their narrative discourse echoes the historical context of the authoritarian era, constructing a fragmented portrayal of the nation under a state of exception.

Keywords: Cinematic narrative, José Sette, Brazilian marginal cinema, Military dictatorship.

Trevas

O ano, 1968; a cidade, Belo Horizonte; o personagem, José Sette de Barros, jovem fotógrafo do “Jornal da Tarde”, encarregado de cobrir o I Festival de Cinema de BH, no recém-inaugurado Cine Palladium. Presentes ao evento, Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Neville D’Almeida, entre outros diretores independentes, em visita à capital mineira para exhibir suas respectivas fitas.¹ Mais tarde batizados de cineastas marginais,² esses realizadores enfrentavam o desafio de produzir, exhibir e pôr a circular filmes experimentais no concorrido circuito brasileiro da época. Faziam um cinema na contramão do cinemanovismo dominante, lidando com toda sorte de dificuldades, da falta de recursos, passando pela exibição precária, até a incompreensão do público. Para Sette, fotógrafo *freelance* e cinéfilo nas horas vagas, estava ali uma lição de como rodar filmes próprios e originais, a despeito de trovoadas e intempéries. Se nutria o desejo de fazer filmes ele também, valia enveredar pelo caminho daqueles diretores, cujo itinerário incluía a liberdade criativa em todas as suas etapas.

¹ Professor no Departamento de Disciplinas Teóricas da Escola Guignard/UEMG. Doutor e Mestre pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). E-mail: pcarvalhob@gmail.com. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-9656-3892>.

1968 foi ainda o ano em que a junta militar que tomara o poder por meio de um golpe em março de 1964 baixou um infame decreto governamental, nomeado de Ato Institucional nº5. Eram doze artigos suspendendo as garantias individuais no país, a pretexto de manter a “ordem democrática”, combater “as ideologias contrárias às tradições de nosso povo” e “lutar contra a corrupção” (AI Nº5, 1968).³ Lançado em dezembro daquele ano, o AI-5 autorizava o governo a prender vozes discordantes do Estado de exceção imposto pela junta golpista, atropelando ritos e procedimentos judiciais, doravante atribuídos a um tribunal militar. Teratológico do ponto de vista do Direito, imoral na perspectiva dos direitos humanos, o AI-5 espalhava terror na sociedade, visto ser uma ferramenta de intimidação pelo medo, empregável contra toda forma de resistência ao golpe de 64 (Schwarcz e Starling, 2015, p. 455).

Ao AI-5, seguiu-se, em 1970, a implantação da censura prévia aos meios de comunicação no país, medida criada para silenciar jornalistas, artistas e intelectuais, sob a falsa alegação de “preservar a moral e os bons costumes”.⁴ AI-5 e censura resultavam numa evidente radicalização da ditadura militar, à qual jovens engajados na luta política responderam integrando grupos clandestinos e movimentos de guerrilha. Entre os produtores de cultura, aí incluídos atores, músicos e cineastas, o autoexílio ofereceu-se como saída para escapar a um Estado que tolhia-lhes a liberdade de expressão, quando não ameaçava-lhes a integridade física. Com efeito, uma debandada de cinemanovistas ocorreu naquele mesmo 1970, à qual seguiu-se um êxodo de realizadores marginais.⁵ Acompanhou-os José Sette, que considerava “loucura” artistas e poetas abraçarem a luta armada, confessando-se ele próprio “incapaz de segurar um revólver” (Sette, 2023).

Melhor arma Sette encontrou na câmera, dispositivo que lhe permitiu atravessar o período autoritário fazendo filmes inusuais. *Bandalheira Infernal* (1976), *Um Filme 100% Brasileiro* (1985) e *Liberdade* (2015) vêm dessa pulsão de José Sette por trabalhar com cinema, na contramão das adversidades. Tais filmes trabalham visões críticas do país a diferentes momentos: o primeiro, nos idos mais duros do regime militar; o segundo, nos anos da distensão; o terceiro, ao tempo do retorno titubeante à democracia. Essas fitas compõem um tríptico do Brasil sob a ditadura, que o presente artigo examina, focalizando a narrativa dos filmes em diálogo com o quadro histórico do período. Para a empreitada, o estudo vale-se de uma entrevista com José Sette, feita em 2023; dos estudos cinematográficos de “Nova História do Cinema Brasileiro”, vol. 2 (2018); dos relatos de viagem de Blaise Cendrars ao país, recolhidos para a antologia “Etc, etc, um livro 100% brasileiro” (Cendrars, 1976); e da leitura de “A partilha do sensível: estética e política”,

em que o filósofo Jacques Rancière (2023) reflete sobre as relações entre arte e política na contemporaneidade.

Bandalheira

José Sette de Barros assina a ficha técnica de uma série de filmes do chamado Cinema Marginal.⁶ O diretor produziu *O bem-aventurado* (1968), primeiro curta de Neville D’Almeida; fez som direto e a edição sonora de *Sagrada Família* (1970, Sylvio Lanna); produziu *O abismo* (1977, Rogério Sganzerla) e *Ritos populares, umbanda no Brasil* (1986, Sganzerla); além de fotografar *Cinema Inocente* (1979, Júlio Bressane). Sobre Neville, diz terem ficado amigos num *set* de filmagem carioca; sobre Bressane e Sganzerla, recorda que andavam juntos, comungavam das mesmas ideias e assistiam aos mesmos filmes (Sette, 2023). Amigo de cineastas experimentadores e filho de pai político,⁷ Sette não tardaria em rodar as próprias películas, três das quais ressoando acontecimentos nevrálgicos da ditadura militar.

O primeiro filme de Sette, hoje perdido, veio a lume em 1970, um ano antes de embarcar para o exílio londrino. O diretor fez então uma incursão ao Marrocos com o ator Guaracy Rodrigues,⁸ onde filmou *Misterius* (1970), caderno de notas visuais sobre tal viagem. A seguir, realizou *Inside* (1970), também perdido,⁹ em que o ator Paulo Vilaça¹⁰ encarna homem preso num labirinto dentro de seu próprio apartamento, deixando-se levar por fantasias libertárias que não têm fim. O terceiro título de Sette aparece pouco depois da volta ao Brasil, gravado em apenas uma semana e com roteiro improvisado. *Bandalheira infernal* (1976) repercute uma fase em que torturas, assassinatos e desaparecimentos assombravam a sociedade brasileira, atônita com o recrudescimento da repressão. Ecoa especialmente o aturdimento da juventude da época, dividida entre a curtição da contracultura e a organização política como forma de resistir às arbitrariedades da ditadura.

Em livro clássico sobre a cinematografia brasileira, o teórico Fernão Ramos vê o Cinema Marginal¹¹ como produto de um período na história do país em que “o chão parece faltar” (Ramos, 1987, p. 142). Segundo o autor, os diretores marginais reagiam ao fechamento agudo do regime transferindo sua indignação para filmes que exibiam uma forma acidentada, com planos narrativos mesclados a planos estanques, cenas de abjeção, atuações exageradas e gritos em altos decibéis. Embora Sette rejeite o rótulo de marginal e preferira nomear seu trabalho de cinema de invenção, é possível pinçar em *Bandalheira* alguns dos traços apontados pela exegese de Ramos. O mais evidente deles é a montagem

do filme, refratária à narração clássica, isto é, desobediente a regras de transparência narrativa próprias ao cinema de ficção industrial. Em *Bandalheira*, opera uma montagem descontínua, fragmentada, na qual planos narrativos se costuram a planos mostrativos, alguns deles estáticos, outros em *looping*.

Ao quadro de abertura do filme, letras garrafais sobre um mapa colonial perguntam: “O que terá acontecido ao meu amigo Adriano?”. Adriano Fonseca Filho foi amigo de infância de José Sette em Ponte Nova (MG), município onde ambos nasceram. Conforme o diretor, o estudante de filosofia teria se unido ao grupo Ação Libertadora Nacional (ALN) para, certo dia, bater à porta de sua casa, então no Rio de Janeiro, e tentar convencê-lo a ir juntos para o Araguaia “fazer a revolução”. Sette procurou demover Adriano da ideia, sem sucesso: “Você é poeta, nunca pegou em arma, o que vai fazer no meio do nada?” (Sette, 2023). Seguiu-se uma longa conversa noite adentro, Sette não partiu para a guerrilha. Ao contrário de Adriano, que, em 1973, terminou morto na região do Bico do Papagaio (alto Araguaia, hoje, no estado de Tocantins). Caçava jabutis na mata para se alimentar, quando foi surpreendido por patrulhas militares e decapitado. Jamais teve o corpo localizado, daí seu nome figurar ainda hoje na lista dos desaparecidos da ditadura.

Bandalheira continua em tom sombrio para mostrar homem de sobretudo e máscara grotesca, que entra para um cinema em cuja portada se lê: “Cine Belair”. A referência é à intrépida produtora fundada em fevereiro de 1970 por Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Helena Ignez.¹² Tendo produzido sete longas-metragens em sua curta mas prolífica existência, a Belair encerrou as atividades em maio daquele ano, após uma denúncia anônima. Dias antes de a produtora fechar para sempre as portas, Bressane foi intimado a comparecer à casa do general linha-dura Sílvio Frota, defensor de um acirramento nas ações e métodos repressivos do regime. Petrificado, ouviu do então comandante do Primeiro Exército que a Belair faria parte de um plano nacional de subversão política e que seus filmes seriam financiados com dinheiro do terrorismo, nomeadamente entregue por Carlos Marighela – acusações de fundamento zero. Nem bem o episódio inteirou uma semana, Bressane e Sganzerla decidiram deixar o país rumo ao autoexílio, num autêntico “rabo de foguete”.¹³

Bandalheira segue em diapasão tenso para introduzir personagem de Paulo César Pereio, agente secreto incumbido de espionar ativista político encarnado por Carlos Pontual, em diferentes geografias do Rio de Janeiro. Numa rua do centro, Pereio vigia o esquálido rapaz por detrás de óculos escuros e das folhas de um jornal. Ao perceber que está sendo seguido, o ativista foge às carreiras num plano-sequência que começa devagar

para assumir velocidade vertiginosa, conforme Pereio se aproxima da câmera e esta recua. O *travelling* mostra o rapaz tendo o agente secreto em seus calcanhares, ambos em disparada por avenida que começa no edifício-sede da Petrobras (fig. 1). Nos planos que se seguem, a perseguição se estende pela Rodovia Rio-Santos, pela Favela da Rocinha e por um denso matagal, onde o ativista se embrenha, não sendo mais visto por Pereio. Na sequência, o agente secreto é recortado em extremo *close-up* para cantar cingicamente “A camisola do dia”, samba-canção de Nelson Gonçalves. Olha para a câmera, barbeia-se de modo sórdido, limpa a navalha numa toalha.

Figura 1 –*Bandalheira infernal*: perseguição pelas ruas do Rio



Fonte: *Bandalheira infernal*, 1976.

Segundo Fernão Ramos, há uma ruptura conceitual entre o Cinema Marginal e o Cinema Novo. Para o teórico, os cinemanovistas queriam-se mais atentos a questões sociais brasileiras como a fome e a miséria, enquanto os cineastas marginais admitiam influxos dos cinemas europeu e estadunidense, da cultura de massas e da contracultura (Ramos, 1987, p. 112). Com efeito, Sette não ficou infenso à onda contracultural de fins dos anos 1960: “O primeiro LSD, em 1968, foi uma bomba em meus discernimentos planetários” (Sette, 2023). Mudou radicalmente de perspectiva, contudo, no exílio londrino, quando trocou o desbunde pela preocupação política, parando inclusive de comer carne. Não por acaso, *Bandalheira* põe em cena um profeta tresloucado (Sandro

Solviatti), de acordo com Sette, inspirado no personagem Mr. Natural, do quadrinista estadunidense Robert Crumb, cujas revistas o diretor conheceu no exílio.

O profeta gesticula, declama poemas incendiários, ensaia uma *performance* em meio à multidão, em pleno centro do Rio de Janeiro. Trajado à moda *hippie*, faz críticas ao sistema, convoca as pessoas a abrirem as consciências, diz que o mundo vai se acabar. Mr. Natural e o profeta são caricaturas da contracultura: exagerados, revelam contradições naquela tendência. O profeta, porém, tem uma construção algo mais elaborada: namora uma curandeira do mato (Maria Gladys), espécie de bruxa tropical para quem entoia canção cuja letra reclama nada poder falar, em clara alusão à censura. Trágico, o fim do profeta passa longe do *cartoon* de humor: é abatido na rodovia Rio-Santos pelo agente Pereio, que dispara-lhe um tiro de pistola desde a janela de um Fusca em movimento. Vê-se então o corpo do profeta em decúbito dorsal junto ao acostamento da rodovia, numa imagem evocativa do vaticínio de John Lennon, para quem desgraçadamente o sonho chegara ao fim.

Sette dedica os planos finais de *Bandalheira* a esquadrihar o personagem de Pereio. Cafajeste, o agente secreto relaciona-se com várias mulheres, dizendo a todo momento “não gostar de mulher”. Liquida suas parceiras depois de usá-las, como a fazer sucessivas queimas de arquivo. E coloca no rosto diferentes máscaras, em providencial ocultação da face, mas também da autoria dos crimes. Vale lembrar que, a essa altura, a caserna contava com colaboradores à paisana fiscalizando a sociedade civil. Prolíferas nos filmes de Sette, as máscaras dão conta desse período de extrema desconfiança entre os brasileiros, em que esbirros da ditadura circulavam por escolas, universidades, serviço público e até condomínios para monitorar pessoas e acusá-las de “subversão”. A exemplo desses esbirros, o agente Pereio é um braço civil dos militares: age às ocultas eliminando pessoas e apagando as pistas que possam incriminá-lo. As ações do personagem só terminam quando o ativista arma uma bomba caseira e manda pelos ares seu algoz, num desfecho redentor para os que enojavam-se com a polícia política da ditadura e seus métodos nefandos.

Durante as filmagens de *Bandalheira*, a preocupação com a repressão foi uma constante. Segundo Sette, “Todo cuidado era pouco, eu saía para filmar e não sabia se voltava” (*ibidem*). Se os trabalhos puderam chegar a bom termo, foi porque, em dado momento, o pai de Sette ficou amigo de um coronel, que passou a proteger o cineasta. Órgão fomentador do cinema brasileiro à época, a Embrafilme não exibiu *Bandalheira* por medo de retaliações, e a fita seguiu inédita ao longo de anos. Sette chegou a projetar o filme numa sessão especial na capital São Paulo, em 1976, mas por pouco não saiu

preso do cinema: “Dois caras do DOPS¹⁴ ficaram do lado de fora da sala, me esperando sair. Nem vi o filme, fugi às pressas” (*ibidem*). Ainda conforme o diretor, *Bandalheira* “mostra algo do que nós passamos naqueles anos malditos” (*ibidem*). Disruptiva, a fita mantém-se para os dias atuais como um ato de resistência política, num tempo de odiosa tirania contra a classe artística, contra a sociedade civil.

Made in Brazil

Quinta película de José Sette, *Um filme 100% brasileiro* (1986) pertence aos anos finais da ditadura, quando o nevoeiro autoritário começava a se dissipar, embora ainda turvasse a vista e congestionasse pulmões. A fita recupera a estância do escritor francês Blaise Cendrars no país a partir de 1924, a convite do empresário Paulo Prado e do escritor Oswald de Andrade. Sette conta que a ideia para o filme surgiu após encontrar, num sebo do Rio de Janeiro, “Etc... etc... um livro 100% brasileiro”, antologia de textos sobre as viagens daquele “poeta do mundo”¹⁵ ao Brasil. O livro reúne fotos, notícias e resenhas acerca das viagens de Cendrars país a fora, publicadas na imprensa da época, bem como poemas, artigos e histórias da lavra do escritor,¹⁶ algumas das quais narrando seus encontros com tipos singulares do Brasil profundo.

Para nomear o filme, Sette apropria-se de título escolhido por Cendrars para um documentário que realizaria no Brasil,¹⁷ caso a Revolução de 1924¹⁸ não abortasse o seu projeto cinematográfico. À diferença de Cendrars, Sette grafá com “z” o gentílico “brasileiro”, como a dizer que o olhar descortinado em sua película é o de um francês em visita ao país, cuja voz em *off* conta a história na primeira pessoa. Esse olhar não converge necessariamente com o do cineasta, verdadeiro narrador do filme e evidentemente mais experiente em Brasil do que Cendrars. É como se Sette usasse o olho do francês para projetar no ecrã o que ele, diretor brasileiro, vê e tem a dizer sobre o país. Daí que sente-se à vontade para, já no título da película, disparar fina ironia rumo ao colonialismo cultural em voga ao tempo dos militares, quando a cultura de massas estadunidense derramava-se sobre o país via rádio, cinema, televisão, ao mesmo tempo em que os artistas brasileiros eram amordaçados pela censura. Nada por acaso, o diretor abre *100% brasileiro* em tom paródico, com uma *drag-queen* dublando “*Diamonds are a girl's best friend*”, canção entoada pela vênus de platina Marilyn Monroe no musical *Os homens preferem as loiras* (EUA, Howard Hawks, 1953).

O que vai-se ver em *100% brasileiro* é a antítese mesma da perfumada canção de Marilyn: aqui, a realidade exala suor, tabaco, aguardente de cana e outros olores tropicais,

sentidos por Cendrars desde a proa do navio que o traz a estas plagas. Devagar, o filme embebe-se da atmosfera brasileira tal como a teria percebido o “poeta do mundo”, se desembarcasse no país a meados dos anos 1980: o navio que traz Cendrars é o transnacional Boheme; gruas e lanchas contemporâneas atracam-se num porto moderno; o trânsito resolve-se numa feérica sinfonia de ruídos e luzes; as ruas expõem a fumaça dos dias atuais. Tudo se mistura, enfim, nesta película que borra os limites entre passado e presente, natureza e indústria, nacional e multinacional.

Cendrars aporta no Rio de Janeiro em pleno Carnaval, quando esse “jogo incontestado e livre do povo e de suas tradições pagãs” (Cendrars, 1976, p. 37) incendeia os corpos, fazendo destas paragens um lugar onde toda “loucura é sagrada” (*ibidem*). Mascarados lotam ruas ao desfile de blocos caricatos, foliões exuberam em *grotesqueries*. Eis quando Maria Gladys surge em meio à multidão, grávida, caracterizada de índia e fumando um Cohiba longo. Encara a lente da câmera e diz: “Nunca fomos catequizados. Fizemos foi Carnaval. O índio vestido de senador do Império. Fingindo de Pitt. Ou figurando nas óperas de Alencar cheio de bons sentimentos portugueses” (Andrade, 1970, p.16). São trechos do “Manifesto Antropofágico” de Oswald, que pede inscrição no filme de Sette por meio de mascaradas, imagens de colorido esfuziante e um *neon* que anuncia: “Cabaré”.

100% brasileiro não se curva a exigências de realismo diegético. Aqui, cenas documentais misturam-se a cenas de estúdio, encenações naturalistas imbricam-se a tomadas teatrais, diferentes atores encarnam o mesmo personagem. Vestido de Mefistófeles, Wilson Grey¹⁹ aparece de capa preta para contracenar com Pereio-Cendrars, tendo ao fundo cenário de coloração psicodélica. Eis o convés de um navio, de cujo piso em cores faiscantes Grey dispara frases de “A igreja do diabo”: “Não venho pelo vosso servo Fausto, mas por todos os Faustos do século e dos séculos!”. O extrato machadiano tem função: cria o clima terrífico útil em introduzir relato sobre estranho tipo descoberto por Cendrars num presídio do Rio de Janeiro, glosado em “Etc... Etc...”.²⁰ É quando o filme assume-se 100% antropofágico e alimenta-se das histórias bizarras escavadas pelo escritor nas profundas do Brasil, ele mesmo um canibal francês, devorador de tudo quanto encontra de exótico por aqui.

Agora representado pelo ator italiano Savério Roppa,²¹ Cendrars volta à cena cumprindo visita a uma cadeia. Está ali para entrevistar Febrônio Índio do Brasil, autodenominado “o filho da luz”, um assassino em série, preso devido ao cometimento de dezenas de crimes com assinatura: tatuava suas vítimas com enigmáticas siglas. Em *off*, a voz de Pereio declina texto pinçado do livro de Cendrars: “Na época de nossa visita,

a penitenciária do Rio de Janeiro mantinha enjaulado (...) um monstro sádico, cujos crimes e cuja loucura vertiginosa apavoravam as populações” (Cendrars, 1976, p. 166). Segue-se a história do homem que, tomado de delírio místico, perpetra atos como cozinhar uma cabeça humana furtada do Cemitério do Caju e fazer-se passar por dentista para arrancar os dentes sadios de seus pacientes, por puro sadismo.²²

A história de Febrônio Índio marca o périplo de Cendrars à caça de um Brasil místico-surrealista. O escritor francês quer chegar a tipos exemplares de uma tropicalidade brasileira primeva, inverificável entre os europeus e quem sabe mesmo aqui. Nessa busca, Cendrars passa também por Bento Canavarro, um coronel fazendo lembrar os generais de quepes e ombreiras mais largas que o caráter, a meados dos 1980 ainda pródigos em oprimir civis. Coronel Bento fora confiado a Cendrars pelos amigos de São Paulo, na esperança de que o escritor resfriasse os arroubos autoritários do cujo, levando-o numa viagem a Paris. Besta-fera, Bento Canavarro administrara com mão de ferro uma fazenda no Mato Grosso, lá onde reinara absoluto sobre “200 aventureiros e 60 a 80 mil cabeças de gado”, desempenhando “um papel importante demais” na política local, a ponto de tyrannizar eleitores e tomar urnas de assalto (*idem*, p. 136).

Impossível não ver em Bento Canavarro uma caricatura viva de nosso mais entranhado autoritarismo, tão à solta àquela altura e redivivo sempre que pode. É do que cuida o filme quando focaliza o coronel em Paris, dando a ver a sua figura grotesca na pele do ator Guará Rodrigues trajando terno branco, botas de cano longo, chapelão e um chicote, zurzido com especial vigor. O mandonismo do personagem vem sublinhado pelo prólogo em *off* de Pereio-Cendrars:

Comumente, para o europeu ou para o ianque, uma revolução sul-americana é uma espécie de ópera-bufa, em que um general emplumado (...) toma o poder, ocupa ‘militarmente’ algumas minas de ouro, depois volta para o seu palácio para fazer amor com as mulheres mais belas do país (Cendrars, op. cit., p. 81).

Coronel Bento exerce o poder imperial em nível microscópico: brande o chicote para subalternos e para namoradas, adula superiores, come à maneira de um porco, cerca-se e deita-se com belas mulheres, como o filme sobejamente mostra. São essas mesmas mulheres que rendem-lhe, afinal, uma matilha de filhos, “legítimos e ilegítimos, naturais e bastardos”, segundo comenta Cendrars ao cabo de seu texto sobre o ferrabrás: “(...) três dúzias de meninos (...) tinham dado o alarme na fazenda, o que me fez estacar no pátio (...) eram todos filhos de Coronel Bento” (*idem*, p. 144).

Se Bento Canavarro fala do patriarcalismo nacional estimulado pela ditadura, não escapa às lentes de *100% brasileiro* tampouco a corrupção do regime, abafada pela

censura aos meios de comunicação. O machadiano Wilson Grey é quem novamente entra em cena, agora para proferir oráculos do bruxo do Cosme Velho aos pés do Cristo Redentor. Extrai seu texto do “Sermão do diabo”: “Não queirais guardar para vós tesouros na terra, onde a ferrugem e a traça os consomem, e donde os ladrões os tiram e levam”. E, mais adiante: “Remetei os vossos tesouros para algum banco de Londres, onde nem a ferrugem, nem a traça os consomem, nem os ladrões os roubam, e onde ireis vê-los no dia do juízo”. Troque-se Londres pela Suíça, e eis o Brasil ao apagar das luzes do regime militar: um país eivado de tecnocratas e de corruptos de farda depositando dólares na Suíça, contaminado por microautoritarismos, mergulhado na hiperinflação.²³

O lobisomem de Minas é outro curioso personagem capturado pela pena de Cendrars, devidamente respondido pela câmera de Sette. Desta vez, trata-se de um holandês (na pele de Kimura Schettino) loiro e de olhos azuis, instalador de dormentes na estrada de ferro Sul-Mineira. Encarcerado há 18 anos numa prisão de Tiradentes (MG), conta a sua história a um estupefato Cendrars: depois de dedicar a vida a cuidar da Sul-Mineira como de um filho, é promovido a fiscal dos trabalhos de uma ponte sobre o rio das Velhas. Sente-se ameaçado, porém, com a admissão de funcionário mais novo para posto simétrico ao seu na ferrovia: “um magricela, um janota, um novato” (Cendrars, p. 133). Se o novo contratado abala seriamente a sua autoestima, espera a oportunidade para, num descuido do homem, atacá-lo, rasgar-lhe o peito com um punhal, retirar dali o coração ainda quente e o comer em seguida (fig. 2).

Figura 2 - O lobisomem de Minas: antropofagia



Fonte: *Um filme 100% brasileiro*, 1986.

Eis, no lobisomem de Minas, o mais antropofágico dos personagens desencavados por Cendrars nos rincões do Brasil. Ao extrair o coração do inimigo e o ingerir ainda fresco, o lobisomem ilustra, para Cendrars e para Sette, o canibalismo receitado no Manifesto Antropófago. Segundo Oswald, a antropofagia era um legado da cosmogonia indígena, capaz de emprestar à cultura brasileira um traço distintivo. Subjacente à ideia do ritual antropofágico, estaria uma devoração das técnicas e informações dos países superdesenvolvidos, passível de nos conduzir a uma independência cultural, como explica o estudioso de literatura e cinema, Robert Stam:

Da mesma forma que os aborígenes Tupinambás do Brasil devoravam seus inimigos para se apropriarem de sua força (...), os artistas e intelectuais brasileiros deveriam digerir produtos culturais importados e explorá-los como matéria-prima para uma nova síntese (...), dessa forma fazendo voltar ao colonizador a cultura imposta, transformada (Stam, p. 412).

Devorador de culturas como o escritor francês, José Sette deglute Cendrars para regurgitá-lo, carnavalizado. Não por menos, epiloga *100% brasileiro* com um feérico baile de Carnaval, apresentado por folião homoerótico trajando fantasia híbrida. No corpo, o folião enverga terno verde-amarelo; na cabeça, uma cartola com as cores da bandeira estadunidense. Contra a invasão da cultura de massas ianque no Brasil de meados dos anos 1980, o diretor recomenda a pajelança antropofágica, esta mesma de que o filme se recobre ao carnavalizar a sua narrativa, tornando-a multifacética, polissêmica do início ao fim. De resto, como confessa o cineasta na entrevista a esta investigação: “Se queres saber das minhas influências, podes dizer que sou um modernista abraçado a Oswald de Andrade” (Sette, 2023).

Em *100% brasileiro*, portanto, o Carnaval reina. Eis o estado natural desta gente dos trópicos, parece dizer o Cendrars de Sette, mas também o poeta francês, maravilhado com as especificidades do que chamava de “país da loucura”. Nos dias atuais, Carnaval e Antropofagia são aspectos de um cinema e de uma literatura que desviam-se do realismo referencial empregado na imensa maioria de nossa produção cultural de massas. Trata-se, Carnaval e Antropofagia, de elementos de uma realidade em suspensão, típica deste lado de cá dos trópicos, uma realidade algo mágica, povoada de influências advindas da sabedoria das gentes africanas, das nações indígenas originárias, mas também afetada pela já híbrida cultura europeia ocidental-cristã.

Note-se que não se está diante, aqui, de uma utopia de pureza brasílica, de um clamor pela preservação em âmbar da “imorredoura” cultura nacional, como talvez

preferissem parnasianos oitocentistas ou generais de florão no peito e esqueletos no armário. Ao contrário, em *100% brasileiro*, a Antropofagia aduba uma cultura não autoritária, dessacralizadora dos modelos europeus e mesmo de si própria, conforme esclarece Stam: “Já que não pode haver um resgate livre de problemas das origens nacionais invioladas por influências alienígenas, o artista da cultura dominada não deveria ignorar a presença estrangeira, mas engoli-la, carnavalizá-la, reciclá-la para fins nacionais” (Stam, 2008, p. 412).

Na segunda metade dos anos 1960, a Antropofagia fertilizara movimentos como Tropicalismo e Neoconcretismo, neovanguardas que, entre outras coisas, puseram o corpo na ordem do dia da arte nacional. Pelo meio dos anos 1980, Sette atualiza o canibalismo oswaldiano para reagir ao assédio cultural estadunidense com um cinema onívoro, nutrido em ajantarados afro-indígenas, devorador da *nouvelle vague* francesa e da cultura *pop*, com seus *neons* e coloridos berrantes. Se, do lado de baixo do Equador, o corpo obedece a rituais outros que não os ianques, o diretor opõe à invasão estadunidense o corpo rebelde das *terras papagalli*, o mesmo que deslumbrara Cendrars em suas viagens pelo “país da loucura”. Em *100% brasileiro*, os corpos são livres, lubrificos, insubmissos, desnudam-se e dançam ao ritmo de sambas, marchinhas, batuques africanos. Celebram também o fim de um ciclo: na política, os militares ensaiavam sair de cena, após 20 anos de desmandos. Pouco a pouco as ruas voltavam a ser do povo, que, “numa enorme euforia”, pedia, em comícios país afora, o fim da ditadura militar, ora em franco apodrecimento.

Liberdade

Liberdade (José Sette, 2005) compõe-se de imagens capturadas em Minas Gerais, na primeira metade dos anos de 1980, quando da transição “lenta e gradual” do país de volta à democracia. Rodado em vídeo e película, o filme não pôde se concluir naquela década devido à falta de financiamento, entrando para a lista de projetos adiados do diretor. Em 2005, Sette houve por bem retirar o material da gaveta e montá-lo num ensaio poético capaz de recuperar personagens importantes do período que então se nomeou de Abertura Democrática. O foco de *Liberdade* é para os depoimentos de uma série de políticos da época, com destaque para Tancredo Neves, fiador da democracia brasileira num difícil momento da vida política nacional.

Do material gravado em VHS e película por Sette nos anos 1980, restaram apenas as fitas de vídeo. Daí que o filme traz uma coleção de imagens desbotadas, cuja

materialidade abre para o espectador a cripta da memória. *Liberdade* começa com imagens retroativas do general Castelo Branco desfilando em carro aberto pela avenida Afonso Pena, ladeado por soldados e fanfarra. Em evento solene, Castelo é homenageado pelo estado que solicitamente contribuiu para o golpe, enviando tanques ao Rio, em apoio à destituição do presidente João Goulart. Passa-se aos inícios dos 1980, quando, decorridos dezesseis anos do golpe, já não há lugar para pompa, muito menos fanfarra: a economia então fazia água, a inflação galopava, e os podres do regime vinham à tona, qual resíduos brotando de um bueiro que se entupiu.

Naquele início de década, os decretos da ditadura caíam um a um, por pressão da sociedade, cansada dos anos de arbítrio. As ruas ferviam, e o clamor por eleições diretas para presidente estava na boca do povo. O ambiente não era calmo: militares inconformados com a voz das ruas explodiam bombas em bancas de jornais, além de tramar atos terroristas, tais como o ominoso atentado ao Riocentro. Incansável, o SNI (Serviço Nacional de Informações) monitorava a população civil, produzindo relatórios sobre organizações populares, partidos políticos, movimentos sociais, sindicatos, Igreja, universidades e movimento estudantil. Não sem razão, Sette põe a desfilando também em *Liberdade* um bloco de carnavalescos mascarados, como alertando aos desavisados que o obscurantismo da ditadura não terminara, trabalhando ainda com muito fôlego.

O filme segue para mostrar Tancredo em campanha pelo governo de Minas, na primeira eleição estadual direta para governador depois do golpe (1982). Inflama-se ao microfone de um comício e faz duras críticas aos militares (fig. 3). A plateia ouve atenta o político que, junto com Ulysses Guimarães, Leonel Brizola, Franco Montoro, Luiz Inácio Lula da Silva, Miguel Arraes, Mário Covas, Dante de Oliveira e Fernando Henrique Cardoso, vai participar de comícios-monstro em 1984, clamando por eleições diretas para presidente. Sette conheceu Tancredo por meio de seu pai, Sette de Barros, cuja amizade com o são-joanense remontava ao tempo de Getúlio Vargas.²⁴ Em conversa com Tancredo já governador, combinaram de realizar um filme para falar da transição democrática, tendo como ponto de partida Minas, estado-berço do golpe. *Liberdade* começaria, pois, no estado cujo ex-governador Magalhães Pinto fora um auxiliar de primeira hora da ditadura e terminaria no mesmo estado, com Tancredo à frente da campanha pela redemocratização.

Figura 3 - Tancredo discursa em comício



Fonte: *Liberdade*, 2005

Liberdade resgata esse cenário entrevistando personagens à direita, ao centro e à esquerda do espectro político. Em dado momento, é o jornalista anistiado José Maria Rabelo quem conta ao entrevistador Ronaldo Brandão sobre um dos episódios que o levaram a passar 16 anos exilado do Brasil. Rabelo fora diretor-geral do jornal de esquerda “Binômio”, quando, em 1963, publicou uma reportagem que desagradou a um execrável general de nome João Punaro Bley. A matéria falava entre outras coisas dos métodos heterodoxos desse general para com a imprensa – fazia jornalistas engolirem jornais com as notícias de que não gostava –, razão pela qual o militar dirigiu-se à redação do “Binômio”. Possesso, partiu para a agressão física ao diretor do jornal, levando, porém, a pior, pois José Maria desferiu-lhe um golpe certeiro no olho. No dia seguinte, o general voltou ao “Binômio” com 200 homens para empastelar a redação de alto a baixo, quebrando móveis e atirando máquinas de escrever pela janela.

José Maria Rabelo não é o único entrevistado de *Liberdade* que chega ao Brasil, após longo período no exílio. O filme dá espaço para que falem ainda os históricos Leonel Brizola e Luís Carlos Prestes, ambos beneficiados pela Lei da Anistia, de 1979. Brizola e Prestes dizem coisas contundentes contra a ditadura. Personagens influentes, arregimentam forças políticas à esquerda, pressionando pelas eleições diretas. Há também um texto de Juscelino Kubitschek lido em *off*, no qual o ex-presidente lamenta a perda de seus direitos políticos, cassados pelo regime autoritário em 1964. Hoje sabe-se que JK foi

vítima de um atentado com as impressões digitais dos militares: investigações da Comissão da Verdade mostraram que o acidente automobilístico sofrido pelo ex-presidente, em 1976, foi preparado de modo que parecesse derivar de imperícia do motorista. Em depoimento àquela Comissão, o profissional não só negou ter sido responsável pelo acidente, como também afirmou ter-lhe sido oferecida uma quantia para assumir a culpa pelo episódio, quantia essa enfaticamente recusada.²⁵

Importa tanto o que dizem os entrevistados de *Liberdade*, quanto a atmosfera na qual circulam: eram tempos de nuvens menos pesadas, embora o risco de mau tempo pairasse no horizonte. Com os militares desmoralizados, a democracia parecia a um passo de ser reconquistada, dado o movimento das ruas, visível nas imagens do filme. Não veio em 1984 porque a Emenda Dante de Oliveira, que aprovaria as eleições diretas para presidente, logrou ser derrotada em votação apertada na Câmara. Diante disso, um nome emergiu para disputar a sucessão do general João Baptista Figueiredo, via Colégio Eleitoral. Esse nome foi Tancredo Neves, político de linha conservadora, em torno do qual se aglutinaram partidos de oposição (exceção feita ao Partido dos Trabalhadores, contrário à realização de eleições indiretas), além de parte dos parlamentares da situação, insatisfeitos com o regime militar.

Em Tancredo depositaram-se as esperanças de o país se devolver aos trilhos democráticos, ainda que por vias indiretas. Com candidatos civis, malgrado sem a participação popular, as eleições de 1985 aconteceram para dar a Tancredo uma vitória esmagadora sobre o candidato da situação, Paulo Maluf.²⁶ O filme de José Sette termina num final aberto, assim como a presidência de Tancredo Neves, acometido de uma infecção fulminante um dia antes da posse. Hospitalizado, o recém-eleito presidente passou por cinco procedimentos cirúrgicos de emergência, aos quais não resistiu. Morreu sem experimentar a cadeira de chefe do Executivo, como se sabe, transferida ao seu companheiro de chapa, o vice José Sarney.

Estilhaços

Em “A partilha do sensível: estética e política”, Jacques Rancière distingue a história narrada pelos historiadores da história contada pela ficção (Rancière, 2023). Segundo o filósofo, historiadores são convocados a reconstituir os fatos de modo tão próximo quanto possível da “verdade” (aspas de Rancière). Assim, para historiar, recomenda-se guiar pela “inteligência dos fenômenos históricos” (*idem*, p. 53-54), os quais, entretanto, nem sempre respondem de maneira obediente à racionalidade. Está no

programa do historiador, de toda forma, seguir essa “desordem empírica dos acontecimentos”, tendo a consciência de que o trabalho de reconstituir fatos exige não trair a “verdade” daquilo que diz. Todo o contrário a narração ficcional, que não tem contas a prestar à “verdade” do que diz, porque, “em seu princípio, não está feita de (...) enunciados, mas de ficções, isto é, coordenações entre os atos” (*ibidem*). Nesse sentido, a narrativa ficcional, diz ainda Rancière se valendo de Aristóteles, teria uma superioridade em relação à narrativa histórica, já que confere uma lógica causal à ordenação dos acontecimentos.

Resta claro que a ficção dos dias atuais não é a mesma do tempo de Aristóteles. A revolução estética posta em curso já no modernismo “redistribui o jogo tornando solidárias duas coisas: a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções” (*ibidem*). Essa ficção nova, na qual se inclui a ficção cinematográfica não submetida ao regime de narração clássico, tem como material de trabalho a substância mesma da linguagem. Como nota ainda Rancière, a ficção contemporânea trabalha “um determinado arranjo dos signos da linguagem, penetrando na materialidade dos traços através dos quais o mundo histórico e social se torna visível a si mesmo” (*ibidem*). Ou seja, não estaria a cargo do narrador de ficção, hoje, nem mesmo a própria ficção, mas circular pela paisagem de signos desincumbido de buscar um encadeamento causal dos fatos segundo a necessidade e a verossimilhança (*ibidem*).

O filme *Liberdade* não se propõe a reconstituir a transição democrática brasileira, tal e qual ela se deu. Eis uma coleção de imagens pondo em cena atores políticos daquela transição, num alinhamento afetivo de lembranças esgarçadas. A exemplo de *Liberdade*, os demais filmes de Sette aqui examinados desobrigam-se da pretensão de contar a verdade, interessados que estão em levar para o ecrã narrativas inexatas, forjadas segundo um modo de narrar muito particular. Não se ausentam dessas narrativas, de qualquer maneira, as marcas da realidade histórica, mais ainda se as películas vieram a lume num tempo de repressão e censura, como foi o tempo da ditadura. Explícita como em *Liberdade*, ou implícita, como em *Bandalheira* e *100% brasileiro*, a história atende aos filmes de Sette para exibir a perversidade do regime de 1964, traduzida pelo diretor com as ferramentas de seu imaginário poético.

A política é quem, no território do sensível, fornece a pauta do que vem a ser debatido pelos artistas, adverte ainda Rancière (2023, pp. 59-60). Ela não impõe um programa ao artista, mas permeia as suas decisões, sobretudo se o artista se posiciona à vanguarda na economia das ideias estéticas. Sette lembra que a ditadura militar “foi um câncer que contaminou toda a América do Sul, matando a nossa juventude. Eu tinha

apenas 16 anos quando tudo começou” (Sette, 2023). Como se lê neste artigo, atos e transatos do regime militar brasileiro presentificam-se aos filmes do diretor, recompostos de maneira errática: o que vemos no ecrã são imagens fugidias daqueles anos, reunidas por Sette num desvio consciente da montagem segundo regras de transparência narrativa. Vale nesses filmes a montagem paratática, justapondo planos por vezes sem conexão causal entre si, por vezes mesmo disjuntivos. E não por inabilidade de montar ao modo clássico, mas por decisão estética: a narração clássica resultaria inservível para refletir um tempo em que a história mesma se fragmentava em estilhaços, como se atingida por um projétil. *Bandalheira infernal*, *Um filme 100% brasileiro* e *Liberdade* são tentativas de trabalhar com esses estilhaços, quando eles ainda queimavam as mãos.

Referências:

AMARAL, Aracy. *Blaise Cendrars e os modernistas*. São Paulo: Editora 34, 2021.

ANDRADE, Oswald. *Obras completas de Oswald de Andrade: Do pau-Brasil à antropofagia e às utopias*. V.6, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BANDALHEIRA INFERNAL. Direção: José Sette de Barros. Rio de Janeiro: Lagos Filmes, 1976. (80 min).

BRASIL, Decreto-lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm. Acesso em: 15/12/2023.

BRASIL, Ato institucional nº 5, de 13 de dezembro de 1968. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Acesso em: 12/12/2023.

CENDRARS, Blaise. *Diário de bordo*. São Paulo: Editora 34, 2022.

CENDRARS, Blaise. *Etc..., etc...* (Um livro 100% brasileiro). São Paulo: Perspectiva, 1976.

COMISSÃO DA VERDADE EM MINAS GERAIS. Disponível em: <http://comissaodaverdade.mg.gov.br/>. Acesso em: 19/01/2024.

FERREIRA, Jairo. *Cinema de invenção*. São Paulo: Azougue, 2016.

LIBERDADE. Direção: José Sette de Barros. Belo Horizonte: UFA Audiovisual, 2005. (80 min).

RAMOS, Fernão. *Cinema marginal brasileiro (1968-1973): a representação em seu limite*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RAMOS, Fernão e SCHVARZMAN, Sheila (orgs.), *Nova História do Cinema Brasileiro, vol. 2*, São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2018.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

SETTE, José. Belo Horizonte, Brasil. *Entrevista concedida à presente pesquisa*, 03 e 04 jun. 2023.

SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. *Brasil: Uma Biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

STAM, Robert. *Cinema e literatura: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

UM FILME 100% BRAZILEIRO. Direção: José Sette de Barros. Rio de Janeiro: Grupo Novo de Cinema, 1985. (84 min).

Artigo recebido em 21/02/2024

Aceito para publicação em 11/08/2024

Editor(a) responsável: Nathan Falcucci

¹ Participaram desse Festival, além de Bressane, Sganzerla e Neville, também Geraldo Veloso, Sérgio Bernardes Filho e o cinemanovista Gustavo Dahl, entre outros diretores.

² Embora controverso, o termo Cinema Marginal consagrou-se para denominar a produção de jovens diretores brasileiros que, entre fins dos anos 1960 e início dos 1970, desviavam-se da estética do Cinema Novo para realizar filmes mais alternativos e experimentais. As características mais marcantes do Cinema Marginal foram exaustivamente destacadas e analisadas por Fernão Ramos em *Cinema marginal brasileiro (1968-1973). A representação em seu limite* (Ramos, 1987).

³ Faça aqui uma síntese do documento, destacando pontos que me interessam. A íntegra está disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ait/ait-05-68.htm. Consulta realizada em 24/12/2023.

⁴ O Decreto-Lei nº 1.077, de 26 de janeiro de 1970, que instalou a Censura Prévia no Brasil, foi apelidado de Decreto Leila Diniz, em alusão à atriz carioca. Em 1970, a atriz deu uma entrevista ao semanário “Pasquim”, na qual defendia o amor livre, o uso de maconha, além de criticar abertamente o AI-5. O decreto está disponível, na íntegra, em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/del1077.htm. Consultado em 24/12/2023.

⁵ Em *A odisseia do cinema brasileiro, da Atlântida a Cidade Deus* (2011), Laurent Dubois informa que os cinemanovistas tiveram como destino de seus exílios Paris e Roma, enquanto os cineastas marginais preferiram Londres (pp. 246/247). Já para a capital inglesa preferiram ir Neville D’Almeida, Júlio Bressane, Rogério Sganzerla, Geraldo Veloso, Andrea Tonacci, além de José Sette, exilado em 1971. O diretor morou primeiro na Suécia, em seguida França e depois, Londres, onde estavam vários de seus amigos brasileiros, como Bressane, Neville, Sganzerla e Maria Gladys, além de Caetano Veloso e Gilberto Gil. Sette voltou ao Brasil em 1973.

⁶ Ver nota 3.

⁷ Sette de Barros, pai de José Sette, foi deputado federal pelo PTB, entre 1962-1963. Teve seu mandato cassado em 1963.

⁸ Guará Rodrigues, ícone do Cinema Marginal. Ao longo de 40 anos de carreira, trabalhou em cerca de 46 filmes, a maior parte dos quais, alternativos.

⁹ Sette conta que doou latas de seus primeiros filmes para compor o acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O museu, porém, sofreu uma inundação em anos recentes, e Sette não tem mais notícia de seus primeiros experimentos cinematográficos.

¹⁰ Ao lado de Guará Rodrigues, Paulo Villaça (1933-1992) foi um ator emblemático do Cinema Marginal, tendo trabalhado em títulos de Rogério Sganzerla, Neville D’Almeida, Júlio Bressane e Geraldo Veloso, entre outros.

¹¹ Sobre o termo “marginal”, este não implica desmerecimento. Trata-se da expressão mais usada para falar daquela cinematografia, tendo triunfado sobre “udigrudi”, experimental, alternativo, de invenção, entre outras. Ver nota 5.

¹² Atriz e diretora ligada ao Cinema Marginal.

¹³ A Belair escolheu realizar filmes fora do circuito exibidor nacional, para preservar a autorialidade de suas produções. Como operava na clandestinidade, escapava ao carimbo da censura, assegurando uma rara liberdade criativa aos seus realizadores. A independência estética e de exibição da produtora, porém, foi justamente o que permitiu o seu enquadramento pelos militares, com a interrupção da Belair e o consequente auto-expatramento de seus realizadores.

¹⁴ Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), parte do aparato político-repressivo do regime militar.

¹⁵ Expressão usada por Aracy Amaral, em “Blaise Cendrars e os modernistas” (2021) para se referir ao escritor francês, conhecido também pelas muitas viagens que realizou.

¹⁶ A tradução e seleção dos textos de Blaise Cendrars é de Teresa Thiériot.

¹⁷ Mais sobre o filme “100% brasileiro” de Blaise Cendrars em: Cendrars, 1976, p. 79.

¹⁸ Também conhecido como Revolta Paulista, ou Revolução tenentista, esse movimento militar tentou depor e prender o presidente Artur Bernardes. Foi contido e derrotado, porém, pelas tropas do governo.

¹⁹ Célebre ator carioca, recordista de atuações no cinema nacional.

²⁰ Conferir o capítulo “Elogio da vida perigosa” (Cendrars, 1976, pp. 128-190).

²¹ Sette conta que Paulo César Pereio abandonou as filmagens, pois passava por uma crise pessoal. Não obstante, gravou a narrativa em *off* que conduz *100% brasileiro* e os *takes* mais essenciais, sem prejuízo do filme.

²² As bizarrices do comportamento de Febrônio são suficientes para Cendrars atribuir ao personagem, de maneira um tanto apressada, ascendências entre feiticeiros africanos, de quem teria herdado os rituais. Febrônio, no entanto, padecia era de doença mental, tendo se mantido preso, por medida de segurança, num manicômio jurídico até os 89 anos.

²³ Foram muitas as irregularidades do período militar, colaboradoras, afinal, para o descrédito daquele regime. Caso Luftfalla, caso Capemi, caso Coroa-Brastel, dossiê Baumgarten, grupo Delfin, uma consulta à rede basta para se verificar que a moralidade tão imperativamente cobrada à sociedade pelas hostes de farda e coturno não era seguida exatamente à risca em seus altos escalões.

²⁴ Segundo José Sette, seu pai, Sette de Barros, foi amigo de três presidentes: Getúlio, JK e Jango. Elegeu-se deputado federal, deputado estadual e integrou a diretoria-geral do Samdu (Serviço de Assistência Médica Domiciliar de Urgência). Presidiu o PTB (Partido Trabalhista Brasileiro) de Minas Gerais, tendo sido cassado pela ditadura em 1968, junto com 93 outros parlamentares, em nível nacional.

²⁵ Conforme investigação empreendida pela Comissão da Verdade de Minas Gerais, JK foi morto numa emboscada arquitetada pelos militares. A investigação completa está disponível em: <http://comissaodaverdade.mg.gov.br/>. Consulta feita em 19/01/2024.

²⁶ Em 1984, Tancredo deixou o governo de MG para disputar a Presidência da República. Ante o quadro de incertezas sobre os rumos do país, impunha-se encontrar um nome de consenso na oposição para suceder João Baptista Figueiredo. Tancredo tinha bom trânsito na oposição e na situação: habilidoso, viabilizou-se numa chapa tendo o maranhense José Sarney (ex-Arena, então PMDB) como vice, na coligação que se denominou Aliança Democrática. Se as eleições não puderam se dar pela via direta, o Colégio eleitoral foi a saída para os anos de arbítrio. Certamente, uma saída conservadora, pelo alto, sem povo. Mas a saída possível, já que as diretas haviam sido derrotadas no Congresso.