



LHM

## SOB O TACÃO DOS GENERAIS: LITERATURA E DITADURA BRASILEIRA NOS ANOS 1970

José Carlos Freire\* <sup>1</sup>

\* Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri (UFVJM)  
e-mail: freire.jose@hotmail.com

**Resumo:** O artigo aborda a literatura brasileira dos anos 1970 cujo tema é a ditadura. O pressuposto do texto é que tal produção literária oferece elementos importantes para a compreensão do regime político implantado no Brasil a partir do Golpe de 1964 e também dos rumos tomados pelo país. De início, propõe-se um breve resgate de tópicos do pensamento social brasileiro que são importantes para o entendimento do contexto sócio-histórico da ditadura; em seguida, trata da relação entre cultura e política no Brasil pós-1964 e com uma particularidade a partir de 1968; por fim, indica, como exemplo, a leitura de do romance *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977, como indicativo do contexto de repressão que se impõe, sobretudo, entre 1968 e 1973 e da abertura política que se firma a partir de 1979.

**Palavras-chave:** Brasil. Pensamento social. Ditadura. Literatura. Memória.

### Under the Boot of the Generals: Literature and Brazilian Dictatorship in the 1970s

**Abstract:** The article makes a study of Brazilian literature from the 1970s, which focuses on the dictatorship. The assumption of the text is that such literary production offers important elements for understanding the political regime implemented in Brazil after the 1964 Coup and also the direction the country began to take. Initially, we propose a brief review of topics in Brazilian social thought that are important for understanding the socio-historical context that the dictatorship finds; then, it deals with the relationship between culture and politics in Brazil after 1964 and with particularity from 1968 onwards; finally, it indicates, as an example, the reading of the novel *Em câmara lenta*, by Renato Tapajós, published in 1977, as an indication of the context of repression that was imposed, above all, between 1968 and 1973 and the political opening that was established from 1979.

**Keywords:** Brazil. Social thinking. Dictatorship. Literature. Memory.

<sup>1</sup> Doutor em Ciências Humanas pela Universidade Federal de Santa Catarina, professor na Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3375778270337196>.



## Introdução

Em dezembro de 1968 é promulgado o Ato Institucional número 5 (AI-5), o mais duro dos dezessete que a ditadura civil-militar editaria. O AI-5 resultou na perda de mandatos parlamentares de opositores ao regime, intervenções nos estados e municípios, suspensão de garantias constitucionais, entre outras medidas. É possível afirmar que o golpe de março de 1964 somente se consolida como *regime* em dezembro de 1968<sup>2</sup>. A partir de então, à orientação política de repressão se soma a intensificação de um modelo econômico de modernização. Isto se dá sem que fossem superados os problemas estruturais da sociedade advindos das décadas anteriores.

Serão dez anos decisivos, uma vez que se define, entre 1969 e 1979, uma *direção* do processo de desenvolvimento do país: a distensão política e a subsequente transição democrática – não obstante suas nuances e disputas de ritmo e intensidade – serão feitas em um contexto nacional devidamente ajustado ao capitalismo mundial. Como resultante da ditadura, portanto, o Brasil firmará a dinâmica de um *capitalismo dependente*, em que pese o processo de modernização realizado no campo da produção e mesmo no da ciência e da tecnologia, no lugar da superação do subdesenvolvimento – ideia-força do contexto pré-1964 que será incorporada como elemento constitutivo da nova etapa. Éramos um país diferente sem dúvida, mas igual em muitos aspectos.

No campo da cultura, o impacto é enorme. Se ainda havia um respiro de produções críticas e contestatórias à ditadura, em continuidade ao clima cultural do país pré-Golpe de 1964, o AI-5 abalará tal processo. Embora muitos autores e produtores culturais daquele contexto não tenham medido esforços para dar continuidade à sua produção, outros tantos se verão diante do exílio como alternativa ao risco de vida, enquanto outros abraçarão a luta armada como única forma de enfrentamento ao regime.

Nosso propósito neste artigo é sinalizar alguns impactos para o campo da cultura na década de 1970, com destaque para a literatura; concomitantemente, buscaremos perceber em que medida a produção literária nos auxilia no entendimento das questões sócio-políticas fundamentais que estão postas no período. Iniciamos por um resgate de elementos

---

<sup>2</sup> Ver artigo de Adriano Codato (2004) no qual desenvolve esta posição e discute as causas do AI-5. Sua análise compreende momentos de repressão – cuja maior expressão é o quinto Ato Institucional – e liberalização internos ao regime militar e não apenas uma sucessão progressiva como às vezes se costuma ter da ditadura.



importantes do pensamento social brasileiro, passando para aspectos sobre a relação entre cultura e política no Brasil daquele contexto recolhidos da reflexão de Roberto Schwarz. Por fim, a título de exemplo, faremos uma pequena apreciação do livro *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, publicado em 1977.

### Breves notas do pensamento social brasileiro

Não nos propomos aqui a fazer uma ampla abordagem sobre o caráter dependente do capitalismo no Brasil, o que exigiria uma discussão teórica de fôlego sobre o tema levando em consideração as reflexões de diferentes autores do pensamento social brasileiro e em diferentes áreas como, por exemplo, a economia e a sociologia. Sinalizaremos apenas dois nomes como exemplos.

Nos estudos de economia e história, o principal nome é, indiscutivelmente, Celso Furtado. Coube ao estudioso da economia brasileira e latino-americana em geral superar a noção progressiva e linear do desenvolvimento econômico nos países de passado colonial. Em sua obra *Desenvolvimento e subdesenvolvimento* (FURTADO, 1965, p. 184), há uma síntese primorosa de sua perspectiva, segundo a qual o subdesenvolvimento

não constitui uma etapa necessária do processo de formação das economias capitalistas modernas. É em si, um processo particular, resultante da penetração de empresas capitalistas modernas em estruturas arcaicas.

Entre outros trabalhos importantes do autor podem ser apontados: *Formação Econômica do Brasil* e *O mito do desenvolvimento econômico*, publicados em 1959 e 1974, respectivamente.

No caso da sociologia, Florestan Fernandes proporá uma via interpretativa da formação social brasileira que incorporaria elementos de diversas matrizes teóricas. Em seu clássico *A Revolução Burguesa no Brasil* (FERNANDES, 1981a), escrito entre 1966 e 1973, o autor realiza um considerável trabalho de sociologia histórica sobre o modo brasileiro de integração do país à sociedade de classes que engendra o capitalismo. Para o autor, podem ser apresentadas três grandes etapas do desenvolvimento capitalista brasileiro: a *primeira*, de eclosão de um mercado capitalista especificamente moderno (da abertura dos portos até aos meados do sec. XIX); a *segunda* seria a de formação e expansão do capitalismo competitivo (do final do século XIX até a década de 1950); e a *terceira*, marcada pela irrupção



do capitalismo monopolista (da década de 1950 em diante, passando pela consolidação após o Golpe de 1964). Sobre esta última o autor se debruça de modo especial.

Nesse sentido, ao retomar o século XIX e início do século XX, Fernandes tem em vista os desafios dos primeiros anos da ditadura e, para isso, incorpora e desenvolve as análises de autores como Alberto Torres, Oliveira Vianna, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Jr., o próprio Celso Furtado, entre outros. Lançando mão das contribuições de Émile Durkheim e Max Weber e, sobretudo, como já o fizera Caio Prado Jr., de Karl Marx, Fernandes articula aspectos da vida social e política do país que remontam à Colônia com o desenvolvimento do capitalismo mundial.

Pode-se dizer, portanto, que sua preocupação de fundo, presente em uma vasta obra, está exatamente em captar o modo pelo qual o capitalismo se desenvolve no Brasil, país periférico de passado colonial, o qual é marcado por uma dupla relação de dependência externa e de segregação social interna. Tal visão de conjunto se mostra importante para a compreensão do que representou o golpe de 1964 e o regime que lhe seguiu, o que também pode ser visto em seu trabalho de 1981 intitulado *Poder e contrapoder na América Latina*, notadamente o capítulo terceiro em que trata das “revoluções interrompidas” (FERNANDES, 1981b).

A posição dos dois autores citados evidencia a estranha articulação entre continuidade e descontinuidade, entre mudança e permanência na formação do Brasil moderno, que terá na ditadura civil-militar um momento de consolidação. Nesse sentido, Florestan Fernandes sustenta que a relação entre a dominação burguesa e a transformação capitalista é variável e dinâmica, a depender da formação social e histórica de um país – o caso de nações periféricas como o Brasil implica em dependência e subdesenvolvimento (FERNANDES, 1981a). Isso tem consequências interpretativas fundamentais: para o nosso país não se aplica a “ideia de que a dependência e o subdesenvolvimento seriam estádios passageiros, destinados a desaparecer graças ao caráter fatal da autonomização progressiva do desenvolvimento capitalista” (FERNANDES, 1981a, p. 290). Em tal visão, que obedece a uma lógica progressiva e etapista da história, o desenvolvimento capitalista implicaria cada vez mais democracia. No Brasil, porém, dá-se o inverso: se, de um lado, ocorre uma *dissociação* entre “desenvolvimento capitalista e democracia”, de outro, ocorre uma *associação* entre “desenvolvimento capitalista e autocracia” (FERNANDES, 1981a, p. 292).



Vale dizer que a postura autocrática da burguesia brasileira é não só *reativa*, mas principalmente *preventiva*. O processo de unificação da classe burguesa no Brasil, que atravessa a virada do séc. XIX para o XX e encontra no pós-1964 um ponto de consolidação, não se deveu, como pode parecer, a um risco iminente de rebelião popular, não obstante a polarização política crescente pós-1954. O que não quer dizer que contradições não havia, pois, como frisa Fernandes (1981a, p. 322, grifo do autor), nos anos que antecederam o golpe “a situação existente era *potencialmente pré-revolucionária*”. Aqui está um aspecto fundamental da autocracia burguesa:

A massa dos que se classificam dentro da ordem é pequena demais para fazer da condição burguesa um elemento de estabilidade econômica, social e política, enquanto o volume dos que não se classificam é muito grande. Isso acirra o temor de classe e torna a inquietação social algo temível (FERNANDES, 1981a, p. 330).

Tal temor impõe um perfil contrarrevolucionário permanente à burguesia brasileira, o que, se não explica totalmente o Golpe de 1964, é indispensável para compreendê-lo. Da mesma forma, esse elemento nos auxilia na compreensão do que representa o AI-5, o chamado golpe dentro do golpe. Ele não se mostra como fato isolado ou acidental, mas como decorrência de um regime que, preventivamente, opta por se endurecer.

Esse breve apontamento teórico é o suficiente para nos ajudar na compreensão geral do que se passa no plano da cultura na década de 1970 – particularmente na literatura. Trata-se um processo de ruptura, evidentemente, porém carregado de continuidade de aspectos do passado. Em outros termos: a ditadura representará uma *escolha* por parte da burguesia brasileira acerca de dois caminhos de modernização, um na direção de superar os elementos antidemocráticos e de desigualdade social advindos da colônia, outro na direção de manter tais elementos. A adoção do segundo caminho no plano socioeconômico implica, na vida cultural, um duplo movimento: interromper e apagar certos traços, assimilar e ressignificar outros.

Em razão disso, quem observasse aquele contexto de fechamento de regime poderia ser levado a concluir que os efeitos esperados no terreno da cultura seriam o de causar um “vazio cultural” (FRANCO, 1997/1998) ou que, ao final da ditadura, sobrariam apenas “gavetas vazias” (PELLEGRINI, 1996), já que não se produziria nada de interessante e, do ponto de vista das *massas* haveria apenas indiferença. Nada sobraria após a repressão. Percebe-se, porém, que a censura esteve diretamente ligada a um projeto econômico e



político de modernização da sociedade brasileira, com impactos diretos na vida cultural, uma verdadeira “transformação nos modos de produção cultural” (PELLEGRINI, 2014, p. 154).

A abordagem mais apropriada, portanto, seria aquela que toma o processo de censura em dupla face: se de um lado ela buscava colocar um *freio* nas manifestações culturais mais radicais advindas do contexto anterior à ditadura; por outro lado, o controle da produção cultural serviu também como *aceleração* de outra forma de produção cultural, devidamente adaptada ao projeto modernizante que se constituía.

Durante o período 64-80 a censura não se define tanto pelo veto a todo e qualquer produto cultural, mas age primeiro como repressão seletiva que impossibilita emergência de determinados tipos de pensamento ou de obras artísticas. São censuradas as peças teatrais, os filmes, os livros, mas não o teatro, o cinema ou a indústria editorial. O ato repressor atinge a especificidade da obra, mas não a generalidade da sua produção. O movimento pós-64 se caracteriza por dois momentos que não são na verdade contraditórios; por um lado ele é um período da história onde mais são produzidos e difundidos os bens culturais, por outro ele se define por uma repressão ideológica e política intensa. Isto se deve ao fato de ser o próprio Estado autoritário o promotor do desenvolvimento capitalista na sua forma mais avançada (ORTIZ, 1986, p. 89).

Enquanto estancava “qualquer manifestação cultural que apresentasse o mais leve indício de significado crítico e político ou, ainda, uma natureza ideológica radicalizada” a censura, simultaneamente, estimulava e criava “todo tipo de facilidades para a consolidação definitiva – em termos verdadeiramente modernos – da indústria cultural entre nós e, conseqüentemente, de um estável mercado de bens simbólicos” (FRANCO, 1997/1998, p. 78-79)<sup>3</sup>. Por isso, retomaremos, a seguir, a discussão sobre o período de 1964 a 1969 feita por Roberto Schwarz acerca da relação entre política e cultura por entendermos que aquele momento oferece chaves importantes para o entendimento do período seguinte.

<sup>3</sup> É comum nas discussões sobre o período a associação de dois movimentos simultâneos: o cancelamento abrupto de um processo de construção de uma cultura nacional-popular – no qual ganhavam relevo temas como os interesses nacionais, a confiança política no povo, a democratização da vida social etc. (FRANCO, 1994/1995) – e, simultaneamente, o engendramento de uma vigorosa indústria cultural. Novamente, pensamos ser aconselhável compreender a transição do *antes* para o *depois* do Golpe de maneira menos esquemática, dado que o mercado de bens simbólicos já vinha se constituindo. Quanto ao conceito de *nacional-popular*; cito-o apenas por sua relevância naquele contexto, já que seu uso era invariavelmente associado a uma noção mais ou menos genérica de “cultura brasileira”, “identidade nacional” ou outras que, embora imprecisas, carregavam o sentido comum de uma vida cultural autenticamente brasileira que a um tempo integrasse as manifestações diversas do país e estabelecesse uma autonomia em relação às influências estrangeiras. Sobre a tensão entre localismo e cosmopolitismo ver Antonio Candido (1999); para uma discussão sobre o conceito de nacional-popular no Brasil ao longo do século XX ver trabalho de Renato Ortiz (1986), especialmente o último capítulo, e coletânea de ensaios de Carlos Nelson Coutinho (2011).



## Cultura e política após o golpe de 1964

É conhecida a análise de Roberto Schwarz sobre a vida cultural brasileira no período de 1964 a 1969. Nas palavras do autor, naqueles anos “[o] país estava irreconhecivelmente inteligente” (SCHWARZ, 2008, p. 81). Esse artigo constituiu uma das mais importantes influências para a compreensão da vida cultural brasileira pós-1964 – o que não o exime de críticas. Cabe uma palavra sobre o elemento quase sempre tomado como mais importante do texto.

Para Schwarz, há no período pós-1964 um tipo de *anomalia*: embora a direita, por meio do golpe, detivesse o poder, a esquerda tinha “relativa hegemonia cultural” no país (SCHWARZ, 2008, p. 71). O autor ressalva que a hegemonia era relativa exatamente porque se concentrava em setores específicos como estudantes, artistas, jornalistas etc. e que, invariavelmente, produzia para consumo dos seus próprios quadros. Tal situação implicava um descompasso: no período que se seguiu ao golpe de 1964 a repressão se concentrou nos grupos, movimentos sociais ou sujeitos específicos que estavam em contato direto com operários, camponeses, marinheiros e soldados – em tais espaços a repressão e o controle do engajamento pré-1964 é um fato; porém, na vida cultural há um fôlego que vai até o AI-5, visto que, em 1968, “o estudante e o público dos melhores filmes, do melhor teatro, da melhor música e dos melhores livros já constituem massa politicamente perigosa” (SCHWARZ, 2008, p. 72).

Esses dois elementos, a hegemonia cultural de esquerda e certo circuito fechado de consumo da cultura engajada entre os próprios militantes, precisam ser ponderados. Marcelo Ridenti, por exemplo, prefere falar em “disseminação de ideias críticas em certos meios intelectualizados” (RIDENTI, 2010, p. 91). Nesse sentido, no contexto pós-1964 “[n]o máximo, esboçou-se a gestação de uma hegemonia alternativa, ou contra-hegemonia, que acabou sendo quase totalmente abortada e incorporada desfiguradamente pela ordem vigente” (RIDENTI, 2010, p. 91- 92)<sup>4</sup>.

A advertência de Ridenti é importante por quebrar certa visão de uma esquerda cultural engajada que teria sobrevivido de forma *anômala* no contexto pós-1964 e que, só *depois*, teria sucumbido ao regime no AI-5, graças à repressão. Se é plausível afirmar que a

---

<sup>4</sup> Em outro trabalho de referência (RIDENTI, 2000), o autor realiza um amplo estudo sobre o imaginário dos intelectuais de esquerda do final da década de 1950 até a de 1980 sob a chave do romantismo.



hegemonia burguesa não esteve ameaçada, como sustenta o autor, isso implica dizer que a produção cultural de esquerda no pós-64 já se dava nos marcos de uma nova ordem, em certa medida já assimilada no rearranjo oriundo do Golpe.

Ao tratar do mesmo contexto, ainda que mais restrito do campo da música, Marcos Napolitano é mais cauteloso. Para ele, a ideia de profissionalização do artista e o debate sobre o mercado não surgem do contexto criado pelo Golpe de 1964. Desde antes, no caso da música, a “dupla situação do artista, como criador cultural engajado e produtor de bens culturais para o mercado era administrável” (NAPOLITANO, 2001, p. 41). Evidentemente, não era mais o mesmo mercado do pré-1964. Porém, o importante é constatar que para o artista, mesmo o de esquerda e engajado, a lógica do mercado não é algo que surge após o Golpe, por forças de uma indústria cultural que se impõe. Melhor seria considerar a mudança gradativa do mercado de bens culturais que transita para um modelo de profissionalização, produção e comercialização mais sofisticados e ajustados à demanda de uma lógica industrial de cultura.

O segundo aspecto mencionado o circuito fechado de consumo da cultura engajada, igualmente apresenta pontos questionáveis. Como ressalta também Marcos Napolitano (2001, p. 48), o Golpe implicou, de fato, o “fechamento de um dos canais de relação artista-público: o canal das entidades desligadas do mercado massivo, como o CPC/UNE e outras entidades estudantis e sindicais”, porém, não se pode negar certa adequação ao contexto cultural mercantil nas artes – em outros termos, a relação artista-público por meio do mercado, ainda que não nos termos do que ela seria nos anos 1970, não foi interrompida. Como sinalizamos, ela apenas ganha nova configuração, o que, logicamente, acarreta enormes desafios ao artista, como aparecerá, por exemplo, em *Quatro-olhos* (1976), de Renato Pompeu. Neste romance, apresenta-se o drama do protagonista por encontrar o livro que foi perdido, numa evidente alusão à repressão à vida cultural imposta pela ditadura. A dificuldade não apenas se mostra no esforço por recordar o conteúdo do livro, mas também na nova lógica do campo editorial: o autor, agora, precisa também se preocupar em apresentar um produto que seja adequado às exigências do mercado.

Tais ponderações indicam a necessidade de reler o artigo de Roberto Schwarz de forma mais mediada. Se o tomamos com uma visão simplificada, somos levados ao seguinte roteiro analítico: a efervescência crítica no campo da cultura era o resquício de uma expectativa acalentada desde a década de 1950 nas lutas sociais e políticas, notadamente nos



quadros do Partido Comunista do Brasil (PCB); interrompidas abruptamente estas lutas em abril de 1964, coube à produção cultural dar andamento à construção de uma via que apontasse ao socialismo; na medida em que a vida cultural de esquerda vai se tornando mais perigosa ao regime, a repressão recai também sobre ela com o AI-5, liquidando “a própria cultura viva do momento” (SCHWARZ, 2008, p. 73).

Há aí elementos interessantes, como a manutenção nos meios artísticos dos ideais revolucionários que estiveram presentes em movimentos populares pré-Golpe; porém, parece-nos mais apropriado analisar o processo que vai do pré-1964 ao pós-AI-5 em suas contradições e oscilações, o que uma leitura esquemática não comporta. Embora não se possa classificar de simplificadora a abordagem de Schwarz, é inegável que seu argumento indica uma espécie de manifestação extemporânea: entre 1964 e 1968 respira-se no meio cultural uma atmosfera de transformação social que não encontra base objetiva e nem quadros políticos concretos que possam engendrará-la. Por essa razão, o balanço da vida cultural do país nos anos que separam o golpe de 1964 e o Ato Institucional de 1968 evidencia um tipo de “floração tardia”, nos termos do crítico, “fruto de dois decênios de democratização, que veio amadurecer agora, em plena ditadura, quando as suas condições sociais já não existem, contemporâneo dos primeiros ensaios de luta armada no país” (SCHWARZ, 2008, p. 106).

Seria difícil generalizar para todo o território nacional o mesmo esquema interpretativo, talvez aplicável a setores mais expressivos da cultura e da luta política de esquerda do país. Uma abordagem mais ampla deveria, por princípio, supor que nem toda a cultura nacional respirava, no pós-1964, a atmosfera de transformação social e que, da mesma forma, nem toda a base objetiva dos quadros políticos estava extinta.

Mais exato seria compreender os “primeiros ensaios de luta armada do país” não como fenômeno específico, contemporâneo da floração cultural tardia de esquerda, mas sim como constitutivo de um contexto que integra, de forma complexa, luta política, reforma agrária, luta sindical, vida cultural e resistência à ditadura<sup>5</sup>. Tudo isso acontecendo em pleno

<sup>5</sup> Ressalve-se que o próprio Schwarz, ao tratar no seu artigo em entrevista de 2019, apresenta uma leitura em que a cultura de esquerda é vista num processo diverso mais amplo de resistência à ditadura: “Por sua vez, ‘Cultura e Política, 1964-1969’ recapitula a movimentação intelectual e artística do primeiro período da ditadura em seguida ao golpe da direita. *Dentro de muita diversidade*, a franja avançada das artes – arquitetura, cinema, teatro, canção, artistas plásticos – bem como do movimento estudantil e da própria discussão política havia reagido com valentia ao truncamento do processo democrático que apontava para o socialismo” (SCHWARZ, 2019, p. 324, grifo nosso).



rearranjo da dominação burguesa, para adaptar a formulação de Marcelo Ridenti, fosse no interior da nação, fosse no cenário internacional que também sofria mudanças.

### Cultura e política após o AI-5

O que reter do ensaio de Roberto Schwarz? Não obstante os limites apontados, é inegável sua importância como tentativa de pensar, *no calor da hora*, sobre os efeitos do Golpe de 1964 para a vida cultural. Além disso, há pelo menos dois aspectos que merecem nota. Primeiramente, ele nos ajuda a compreender algo fundamental, nem sempre tomado nas leituras do texto que privilegiam o debate sobre a hegemonia cultural. Referimo-nos à interpretação que havia nos quadros da esquerda, sobretudo, mas não só no PCB, de que setores nacionalistas, industriais e progressistas da burguesia brasileira estariam dispostos a superar o antagonismo de classe com os setores agrários e pró-imperialistas, em prol de um projeto de nação.

O texto de Schwarz é contundente ao mostrar que a esquerda capitaneada pelo PCB não percebera que a contrapartida de confiança por parte da burguesia não existia. Acirradas as posições a partir da proposta de reformas de base do Governo João Goulart (1961-1964), os distintos setores da burguesia brasileira se haviam unificado contra um projeto de modernização integradora e que superasse os problemas estruturais do país, e jogado todas as fichas em *outro projeto* modernizador que, por ser excludente e impositivo, teve como efeito direto a repressão de quaisquer manifestações – fossem políticas ou culturais, com maior ou menor engajamento – que sinalizassem para o velho sonho do desenvolvimento nacional<sup>6</sup>.

Enquanto na fase Goulart a modernização passaria pelas relações de propriedade e poder, e pela ideologia, que deveriam ceder à pressão das massas e das necessidades do desenvolvimento nacional, o golpe de 1964 – um dos momentos cruciais da Guerra Fria – firmou-se pela derrota deste movimento, através da *mobilização e confirmação, entre outras, de formas tradicionais e localistas de poder*. Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do

<sup>6</sup> O desenvolvimento nacional ou o nacional-desenvolvimentismo, como ficou conhecido, apresentava distintas formas de compreensão sobre os caminhos a serem seguidos. No contexto pré-golpe, por exemplo, tal diversidade se mostra na plataforma de sustentação do Governo João Goulart: o trabalhismo advindo do Governo Vargas (1930-1945; 1951-1954), alas progressistas da Igreja católica, o PCB e outras forças políticas menos expressivas – todos com fissuras internas com maior ou menor grau de conflito. O caso brasileiro, embora particular, não se desvincula de um fenômeno mais amplo presente em toda a América Latina na virada da primeira para a segunda metade do século XX, chamado, por vezes imprecisamente, de *populismo*. Para um estudo sobre o tema sob a chave do antagonismo de classes e que, com isso, permite localizar os conflitos políticos brasileiros de 1954 a 1964 para além do personalismo de líderes ou estereótipos ver Otávio Ianni (1991).



país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de liberadora e nacional passa à forma de submissão (SCHWARZ, 2008, p. 86-87, grifos nossos).

O segundo aspecto decorre deste. É sob a chave de uma combinação entre o velho e o novo que Schwarz analisa a tropicalismo, interpretado pelo crítico como representação estética da combinação entre o arcaico e o moderno. Um contraponto é o suficiente para medir o significado da observação do crítico. No chamado método Paulo Freire “estão presentes o arcaísmo da consciência rural e a reflexão especializada de um alfabetizador”, porém, “a despeito desta conjunção (...) a oposição não é insolúvel: pode haver alfabetização”; para o tropicalismo “é essencial que a justaposição de antigo e novo – seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um *absurdo*”, isto é, “para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou” (SCHWARZ, 2008, p. 90).

A alegoria tropicalista interessa a Schwarz não exclusivamente pelos aspectos inusitados das composições, dos arranjos ou mesmo do colorido das roupas, mas porque sua imagem “encerra o passado na forma de males ativos ou ressuscitáveis, e sugere que são nosso destino, razão pela qual não cansamos de olhá-la” (SCHWARZ, 2008, p. 90). Portanto, é o fundamento histórico do movimento que ganha relevo em sua forma estética.

A coexistência do antigo e do novo é um fato geral (e sempre sugestivo) de todas as sociedades capitalistas e de muitas outras também. Entretanto, para os países colonizados e depois subdesenvolvidos, ela é central e tem força de emblema. Isto porque estes países foram incorporados ao mercado mundial – ao mundo moderno – na qualidade de econômica e socialmente atrasados, de fornecedores de matéria prima e trabalho barato. A sua ligação ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir (SCHWARZ, 2008, p. 91, grifo do autor).

A análise de Schwarz sobre o tropicalismo nos parece crucial por estabelecer, na forma de contraste, a relevância da resistência à ditadura conhecida como engajamento político do intelectual, pedra de toque, por exemplo, dos romances *Pessach – A travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony e *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e os filmes *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha e *O Desafio* (1965), de Paulo César Saraceni.

Se escapamos, como propusemos acima, da noção esquemática que reduz o contexto cultural pós-1964 a um quadro binário – base política reprimida e cultura de esquerda poupada –, e o analisamos de forma mais complexa, podemos constatar que, não obstante



os limites, a ideia de engajamento político do intelectual até ao ponto da luta armada demarca um momento importante da história recente de um país que, invariavelmente, antagonizou em sua formação nacional o intelectual e o popular.

Nesse sentido, o exemplo de *Quarup* merece um pequeno destaque, uma vez que apresenta aspectos significativos como o método de alfabetização elaborado por Paulo Freire, os Centros Populares de Cultura (CPC's) e a organização das Ligas Camponesas na região de Pernambuco, para onde se desloca a parte final da narrativa do romance, todas formas variadas de tentativa de ruptura da velha lógica de estratificação social. Processos em que, simultaneamente, pessoas simples e intelectuais ampliam sua visão crítica. Visto por esse ângulo, o romance é uma das expressões mais contundentes da resistência à ditadura, da noção de intelectual que se nega a aceitar a sobreposição do novo sobre o velho e se insere na luta revolucionária por mais difícil e exigente que ela se mostrasse. O engajamento de artistas e intelectuais na resistência ao regime se mostra, por assim dizer, como antítese da estetização tropicalista que, ao sobrepor o arcaico e o moderno, acaba por elaborar um tipo de aceitação dos fatos<sup>7</sup>.

Mas o regime se endurece, menos pela ameaça representada pela cultura de esquerda, e mais pela convergência de fatores econômicos e políticos que exigem uma aceleração do modelo de modernização adotado no pós-Golpe. Entre a expectativa de mudança social evidenciada no imediato pós-1964 e a literatura dos anos 1970, temos o AI-5 - um evento decisivo<sup>8</sup>. Mais precisamente, a dificuldade da transformação social se converterá em verdadeira impossibilidade nos primeiros anos da década seguinte. A literatura incorporará as tensões dessa mudança.

<sup>7</sup> Não cabe aqui um aprofundamento sobre a complexidade do tropicalismo, assim como excede nossos propósitos discutir a polêmica entre Roberto Schwarz e Caetano Veloso a partir da publicação do livro do compositor baiano *Verdade Tropical* publicado em 1997. Sobre o primeiro tema, ver o próprio ensaio de Schwarz (2008), Ridenti (2000) e Napolitano (2001); quanto ao segundo, ver ensaio de Schwarz (2012, p. 52-110), a resposta de Caetano Veloso (WERNECK, 2012).

<sup>8</sup> Após o AI-5 a vida cultural brasileira sofreu imenso ataque. Numa conferência nos Estados Unidos de 1972, somente publicada no final da década no Brasil, Antonio Candido observava: "O atual regime militar do Brasil é de natureza a despertar o protesto incessante dos artistas, escritores e intelectuais em geral, e seria impossível que isto não aparecesse nas obras criativas, por mais interessadas que estejam em experimentos de fatura. Por outro lado, este tipo de manifestação é extremamente dificultado pelo regime, que exerce um controle severo sobre os meios de comunicação. Controle total na televisão e no rádio, quase total nos jornais de maior circulação, muito grande no teatro e na canção; os livros e nos periódicos de pouca circulação a repressão é mais branda, porque varia na razão direta do alcance dos meios de comunicação. (...) Este estado de coisas foi grave de 1964 a 1967, abrandou em 1968, mas no fim desse ano entrou numa fase que dura até hoje e pode sem exagero ser qualificada de terrível" (CANDIDO, 1979, p. 25).



Alguns romances do início da década de 1970 evidenciaram o clima de derrota, sobretudo da guerrilha, que não só se mostrou difícil como também enfrentou violenta repressão, com inúmeros casos de morte ou desaparecimento de militantes. É o caso de *Bar Don Juan*, de Antonio Callado; *Incidente em Antares*, de Érico Veríssimo e *Os Novos*, de Luiz Vilela, todos de 1971. No primeiro, espécie de continuação de *Quarup*, a desorientação da esquerda que envereda na guerrilha; no segundo, o exercício da memória em tempos de destruição; no terceiro, a teimosia em continuar escrevendo, única tarefa que se apresenta ao escritor naquele momento.

Outras obras representativas do período podem ser citadas como: *Sombras de reis barbudos* (1972) de José J. Veiga, *Avalovara* (1973) de Osman Lins, *As meninas* (1973) de Lygia Fagundes Telles, *Pilatos* (1974) de Carlos Heitor Cony, *Zero* (1975) de Ignacio Loyola de Brandão, *Os que bebem com os cães* (1975) de Assis Brasil, *Reflexos de Baile* (1976) de Antonio Callado, o citado *Quatro-Olhos* (1977) de Renato Pompeu, *A Festa* (1976) de Ivan Angelo e *Em câmara lenta* (1977) de Renato Tapajós, *Os tambores silenciosos* (1977) de Josué Guimarães, *Mês de cães danados* (1977) de Moacyr Scliar. A década se fechará com *O que é isso companheiro?* (1979) de Fernando Gabeira.

Em tais obras, além do aspecto estético inovador da montagem e do uso de fragmentos ou linguagem alegórica, como nos romances de Callado e Angelo, aparece a contundente denúncia da truculência das torturas, como na obra de Assis Brasil. Os romances de Pompeu, Tapajós e Gabeira empreenderão esforços memorialistas, que marcará a literatura sobre ditadura a partir da década seguinte.

Dessa gama de romances, gostaríamos de destacar apenas um, o de Renato Tapajós. Nele estão presentes aspectos muito sugestivos para a compreensão da literatura dos anos 1970: já não comparecem os anseios de transformação como no período de 1964-1968; há o evidente impacto da repressão e da tortura; porém, ainda não se apresentam, como nos romances do final da década, as influências da chamada abertura política. *Em câmara lenta* é, nesse sentido, singular como esforço de balanço de algo que ainda não se havia concluído.

### ***Em câmara lenta: a utopia derrotada***

O livro de Tapajós, publicado em 1977, é comumente tomado pelos estudiosos do romance daquela década em conjunto com *O que é isso, companheiro?* (1979) de Fernando



Gabeira e *Os Carbonários* (1980) de Alfredo Sirkys, tidos como romances memorialistas<sup>9</sup>. Concordamos até certo ponto. Quanto às obras de Gabeira e Sirkis, não há dúvida a respeito do memorialismo político. No entanto, o livro *Em câmara lenta* – embora já apresente aspectos de balanço histórico – seria mais bem classificado como limiar entre a literatura dos anos 1970 e a literatura de memória da ditadura, cujo marco inicial de referência será a Lei de Anistia de 1979, a cujo clima político que lhe é próprio correspondem as obras de Gabeira e Sirkis.

*Em câmara lenta*, por sua vez, insere-se no contexto da resistência à ditadura pré-Anistia e, em razão disso, não apresenta ainda as marcas de revisão histórica que serão comuns na literatura seguinte que, embora tratando do mesmo período, abrem espaço para o questionamento do engajamento político. Ao contrário, *Em câmara lenta* reafirma de modo contundente que, naquele contexto e nas condições possíveis de análise, a luta armada se mostrava como caminho possível e, dadas as condições, necessário. Isso não implica em dizer que era isenta de conflitos e contradições, como o próprio romance evidencia.

O romance de Renato Tapajós narra os acontecimentos de 1968 a 1973, os anos mais repressivos da ditadura. O próprio autor define o romance, no prefácio, como “um balanço e uma autocrítica, um esboço em torno do desmantelamento das organizações de esquerda e da reação dos militares a respeito desse fato” e completa: “É, principalmente, um romance a respeito da ingênua generosidade daqueles que jogaram tudo, inclusive a vida, na tentativa de mudar o mundo” (TAPAJÓS, 1979, p. 10-11). Somos levados a compreender que “aquele era um tempo mágico, onde os gestos tinham ressonâncias definitivas, onde a vida tinha o encanto de uma invenção” (TAPAJÓS, 1979, p. 71).

Escritor e cineasta, Tapajós lança mão de recursos como a montagem e o *flashback*. Com isso, remete-nos a histórias em paralelo: uma que se passa entre estudantes e militantes urbanos que realizam ações de expropriação para alavancar a guerrilha rural e outra que se passa propriamente na floresta amazônica, na fronteira com a Venezuela. Em ambos os casos a mesma perspectiva: “a vanguarda era o detonador da revolução” (TAPAJÓS, 1979, p. 69). O leitor participa da ação captando a tensão permanente e o risco iminente, num misto de admiração pela coragem dos personagens e receio por seu extermínio a qualquer

<sup>9</sup> É a posição, por exemplo, e Renato Franco (1998a), compartilhada por Juliane Welter (2015).



momento, entendendo o narrador que diz: “a gente está cada vez mais isolado, sozinho, desconfiado” (TAPAJÓS, 1979, p. 19).

A tentativa de formação de um foco de guerrilha na floresta nos fornece uma síntese cristalina: “Os seis guerrilheiros tinham pela frente uma floresta imensa e desconhecida, armas ineficazes, uma ignorância quase total a respeito do que queriam fazer. Mas acreditavam” (TAPAJÓS, 1979, p. 17). No plano da luta na cidade, o clima não era diferente: “A ideia da revolução era algo distante, um sonho de poucas palavras diluído no passado, uma sombra indistinta. Mas continuavam” (TAPAJÓS, 1979, p. 39).

A cena em que a companheira do narrador cai sob o cerco policial é repetida inúmeras vezes, a cada uma delas com pequenos acréscimos, num esforço do personagem e do leitor em rememorar o que aconteceu de fato, em dar uma explicação a tudo que se passou. Esse esforço sinaliza algo de neurótico e evidencia o quanto é difícil a elaboração de um passado traumático – elemento que será marcante na literatura de memória da ditadura. Ao longo de toda a obra somos levados a rever o que passou, incansavelmente. Cada volta ao impacto da violência se mostra novamente assustador, sempre a nos despertar a revolta. Como recorda Jayme da Costa Pinto (2022), o tom cinematográfico adotado pela narrativa contribui para que as cenas, em especial a cena central da prisão da personagem Ela, fique na memória do leitor.

O autor ora transfere ao narrador a condução da trama, ora apresenta também seu ponto de vista como participante ativo do processo. Em um dos momentos nos faz entender de modo evidente o ar que se respira em um estado de exceção: “A vida é apenas, hoje, um adiamento da morte próxima, uma pausa entre quem sobrevive e aqueles que já morreram, porque eles levaram o que havia de futuro” (TAPAJÓS, 1979, p. 83).

Há duas passagens que gostaríamos de apontar e que nos parecem cumprir o lugar de um balanço de época, como almejado pelo autor. A primeira poderia muito bem ser atribuída a Walter Benjamin: “Soltar o grito acumulado, o grito formado por milhares de vozes caladas, o grito jamais proferido e que libertará todos os fantasmas [...] O grito de todos os calados: dos que não falam por medo e dos que não mais podem falar porque estão mortos” (TAPAJÓS, 1979, p. 140). Em chave benjaminiana, o romance de Tapajós pode ser visto como uma autêntica escuta da voz dos vencidos, dos que foram impedidos de falar<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> Na perspectiva de Walter Benjamin, há uma cumplicidade entre as gerações de hoje e a dos que tomaram no passado, ou seja, os *vencidos* de ontem gritam por meio das vozes dos que lutam hoje: “Não passa por nós



Escrito, pois, ainda no contexto da ditadura, o romance de Tapajós encontra-se entre a denúncia das atrocidades do regime e o esforço de síntese sobre aquele momento histórico. Este segundo aspecto marcará toda a literatura de memória da ditadura após a redemocratização, como mostra a pesquisa realizada por Eurídice Figueiredo (2017) sobre as obras mais significativas que marcarão o final da década de 1970 e as décadas seguintes. O trecho a seguir convida o leitor a sair do lugar cômodo da leitura posterior aos fatos e o convoca a adotar a perspectiva dos que lutaram:

Não admito e não permito que ninguém admita que todos os gestos foram sem sentido, que todas as mortes não serviram para nada (...). Eu sei que o gesto se estilhou, não se completou, ficou a meio caminho. Mas não pode ser apagado, tornando-se inexistente, esquecido. Mesmo errado, valeu a pena. Mesmo errado, serviu para alguma coisa. Senão, será dar razão a eles. Será dar razão ao inimigo, aos que exploram, aos que oprimem, aos que matam e torturam para poder continuar a explorar, a oprimir, a matar e a torturar (TAPAJÓS, 1977, p. 48, grifos nossos).

Fica evidente um certo distanciamento do autor-protagonista em relação aos fatos ocorridos anos antes, “um tempo mágico, onde os gestos tinham ressonâncias definitivas, onde a vida tinha o encanto de uma invenção” (TAPAJÓS, 1977, p. 71), o que lhe dá motivos para julgar como equivocadas muitas das ações guerrilheiros – donde a insistência em termos como *erro*, *errado* etc. Note-se, porém, que o narrador não titubeia quanto ao que deveria ser feito. Ficam evidente os limites, mas também a relevância e legitimidade da opção tomada por aquela geração que trilhou o caminho da luta armada. Como bem aponta Antonio Candido (2022), não estamos diante de um documento sobre a ditadura ou a luta armada, mas sim de uma obra literária. O romance nos impele à reflexão e é este seu papel fundamental.

A radicalidade daquela geração aparece, portanto, com todo o vigor, embora sob outra forma, diferente daquela demonstrada pela geração pré-1964 e pelas forças artísticas pré-AI-5. O problema não está na luta e suas formas, mas sim no país e seus descaminhos.

---

um sopro daquele ar que envolveu os que vieram antes de nós? Não é a voz a que damos ouvidos um eco de outras já silenciadas”? (BENJAMIN, 2012, p. 4).



## Considerações Finais

Não é simples o exercício de entendimento do que representou para o país o Golpe de 1964, nem tampouco o AI-5. Nosso esforço aqui consistiu apenas em assinalar alguns elementos e, em seguida, restringir a discussão ao campo da cultura para, aí sim, situar os impactos sobre a literatura.

Queremos encerrar este artigo frisando que os livros considerados como referenciais sobre ditadura na década de 1970 são exatamente aqueles publicados já na virada para a década seguinte: *O que é isso companheiro?*, de Fernando Gabeira, e *Os carbonários* de Alfredo Sirkys. Isto é sintomático, posto que tais obras já se situam nos marcos da abertura política que vinha se esboçando ao longo da segunda metade da década. Ainda que tratando do mesmo contexto abordado por romances anteriores, os trabalhos de Gabeira e Sirkys apresentam uma significativa mudança de perspectiva: a luta armada é vista com reticência, por vezes até como equivocada; acentuam-se as divergências internas dos movimentos de esquerda; por fim, deixam no ar a impressão de que aquela juventude deveria ter pensado e agido melhor. Sai do centro a crítica à ditadura e ganha espaço a crítica às forças de esquerda, o que não deixava de corroborar com os interesses do regime em distensão.

Tal posição não é só anacrônica, mas também contraproducente para um adequado trabalho de memória da ditadura, ao qual a literatura se dedicará de 1979 em diante. Isto implica dizer que, se quisermos entender algo dos anos 1970 com base na literatura, não são os livros de Gabeira e Sirkys os únicos, muito menos os mais indicados. Eles formam, por assim dizer, o *mainstream* da literatura sobre ditadura. Mas é preciso recuar até o fim da década de 1960 em romances como *Quarup* (1967), de Antonio Callado ou *Pessach – A travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony; mais adiante, do mesmo Callado, *Bar Don Juan* (1971) e *Reflexos do baile* (1976); sem esquecer outros como *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo; *Os novos* (1971), de Luiz Vilela; *Pilatos* (1974), de Carlos Heitor Cony; *Zero* (1975), de Ignacio Loyola de Brandão; *Os que bebem como os cães* (1975), de Assis Brasil; *A festa* (1976), de Ivan Ângelo; *Quatro-Olhos* (1977), de Renato Pompeu; *Em câmara lenta* (1977), de Renato Tapajós; *Mês de cães danados* (1977), de Moacyr Scliar, entre outros.

Nesse conjunto de obras, com variados estilos, há uma rica reflexão sobre a ditadura *in media res*, com críticas, ressalvas e inquietações, porém, sem pretender um julgamento moral revisionista que comparecerá nos referidos romances de Gabeira e Sirkys. Por isso,



um livro breve, mas imensamente potente como *Em câmara lenta* se mostra tão necessário: nele estão expostos o vigor de militantes e a impossibilidade histórica. A transformação social almejada em décadas anteriores havia esbarrado com um regime que não é pura força ou puro fechamento: ele é também modernizante e integrador do país nos moldes do capitalismo mundial.

Ao revisitar os romances da década de 1970, deparamos com a dinâmica entre continuidade e descontinuidade, entre moderno e arcaico, entre mudança e permanência. Mais pertinente que o julgamento dos atos daquela geração, vistos *após a derrota*, parece ser a constatação da imensa contradição de um país que interrompe os projetos de mudanças estruturais construídos nas lutas efetivas no período pré-1964 e representados nas artes mesmo após o Golpe, findando com o AI-5. Um país que se moderniza a passos largos, porém sem alterar a lógica da dependência externa e, internamente, a segregação social que, longe de se resolver, consolida-se.

## Referências

BENJAMIN, Walter. **O anjo da história**. Organização de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CANDIDO, Antonio. A Literatura Brasileira em 1972. **Arte em Revista**. São Paulo, n. 1, p. 20-26, 1979.

\_\_\_\_\_. **Iniciação à literatura brasileira**: resumo para principiantes. 3. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

\_\_\_\_\_. "Parecer". In: TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Carambaia, 2022.

CODATO, Adriano Nervo. O Golpe de 1964 e o Regime de 1968: aspectos conjunturais e variáveis históricas. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 40, p. 11-36, 2004.

COUTINHO, Carlos Nelson. **Cultura e sociedade no Brasil**. Ensaios sobre ideias e formas. 4 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2011.

FERNANDES, Florestan. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981a.

\_\_\_\_\_. **Poder e contrapoder na América Latina**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1981b.

FIGUEIREDO, Eurídice. **A literatura como arquivo da ditadura brasileira**. Rio de Janeiro: Ed. 7Letras, 2017.



FRANCO, Renato Bueno. Política e cultura no Brasil: 1969-1979. (Des)Figurações. **Perspectivas**. São Paulo, n. 17-18, p. 59-74, 1994/1995.

\_\_\_\_\_. Censura e modernização cultural à época da ditadura. **Perspectivas**. São Paulo, n. 20-21, p. 77-92, 1997/1998.

FURTADO, Celso. **Desenvolvimento e subdesenvolvimento**. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura, 1965.

IANNI, Otávio. **A formação do estado populista na América Latina**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**. Engajamento político e indústria cultural na MPB (1959/69). São Paulo: Annablume, Fapesp, 2001.

ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PELLEGRINI, Tânia. **Gavetas Vazias**. Ficção e política nos anos 70. São Carlos: EDUFScar/Mercado de Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**. Brasília, v. 43, p. 151-178, 2014.

PINTO, Jayme da Costa. "A força da forma". In: TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Carambaia, 2022.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Artistas da revolução, do CPC à era da TV. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **O fantasma da revolução brasileira**. 2 ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2010.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In: **O pai de família e outros escritos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

\_\_\_\_\_. **Seja como for**. Entrevistas, retratos e documentos. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2019.

TAPAJÓS, Renato. **Em câmara lenta**. São Paulo: Alfa-ômega, 1977.

WELTER, Juliane Vargas. **Em busca do passado esquecido: uma análise dos romances Onde andaré Dulce Veigas?, de Caio Fernando Abreu, e Benjamim, de Chico Buarque**. Tese de Doutorado. Instituto de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras. UFRGS, 2015.

WERNECK, Paulo. Caetano Veloso e os elegantes da USP. Por que Schwarz ou Chauí nunca têm nada a dizer sobre o que se passa na Coreia do Norte?. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 15 abr. 2012.

