A VIDA PROVISÓRIA: UM CONTO DE TRÊS CIDADES NO PÓS-GOLPE DE 1964

***A VIDA PROVISÓRIA: A TALE OF THREE CITIES IN THE AFTERMATH OF 1964
BRAZILIAN COUP D'ETAT***

Wallace Andrioli Guedes

Universidade Federal de Juiz de Fora
wguedes2004@yahoo.com.br

Resumo:

O presente artigo analisa o filme *A vida provisória* (1968), de Maurício Gomes Leite, inserido numa produção cinematográfica política do imediato pós-golpe de 1964. São considerados os pontos de contato e afastamento do filme com *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha, exemplares mais conhecidos dessa produção. O foco do artigo recai especialmente na forma como *A vida provisória* utiliza os espaços de três grandes cidades brasileiras – Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília – na narrativa, construindo um olhar melancólico para o contexto em que foi realizado.

Palavras-chave: *A vida provisória*; cinema político brasileiro; ditadura militar; espaços urbanos.

Abstract:

This paper analyzes the film *A vida provisória* (1968), directed by Maurício Gomes Leite, considered here as part of a larger group of films of the immediate aftermath of 1964 brazilian coup d'état. Specially two particular films, *O desafio* (1965), directed by Paulo César Saraceni, and *Terra em transe* (1967), directed by Glauber Rocha, are compared with *A vida provisória* in this paper. There's also a focus on how *A vida provisória* uses the spaces of three major brazilian cities – Rio de Janeiro, Belo Horizonte and Brasília – in its narrative, building a melancholic portrait of Brazil in the late sixties.

Key-words: *A vida provisória*; brazilian political cinema; military dictatorship; urban spaces.

Introdução

Lançado no final de 1968, às vésperas do Ato Institucional nº 5 (de 13 de dezembro), *A vida provisória*, de Maurício Gomes Leite, é um filme político melancólico, que, como outros semelhantes desse período, radiografa aspectos do Brasil pós-golpe de 1964. Seu enredo acompanha o jornalista Estevão (Paulo José), que, professando visões políticas de esquerda, sofre com o novo momento do país. O protagonista mantém um caso amoroso com Paola (Dina Sfat),

mulher casada que está prestes a migrar com o marido para a Europa. Estevão trabalha num grande jornal conservador do Rio de Janeiro, o que acentua sua crise de identidade num contexto de autoritarismo de direita. A partir de certo ponto, ele se envolve numa trama investigativa sobre planos do governo de entregar a riqueza mineral do país a uma empresa multinacional. Engajado na revelação de tais planos, Estevão passa a ser perseguido por agentes da repressão e, ao final, morre assassinado.

Interessa notar que, nesse processo, o personagem trafega por três grandes cidades do país: Rio de Janeiro, onde vive e trabalha no presente; Belo Horizonte, sua terra natal, espaço de reencontro com o passado; e Brasília, a nova capital, centro do poder. Essas cidades desempenham papéis importantes na narrativa de *A vida provisória*, que merecerão análise mais cuidadosa no presente texto. Antes disso, no entanto, cabe localizar o filme de Gomes Leite no interior de uma produção cinematográfica política mais ampla, que, realizada entre 1965 e 1968, reverberou as reações mais imediatas de intelectuais progressistas ao golpe civil-militar de 1964. Dois filmes, em especial, se aproximam de *A vida provisória* nesse sentido: *O desafio* (1965), de Paulo César Saraceni, e *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha.

1. A melancolia como resposta ao golpe de 1964

A situação inicial dos personagens de *A vida provisória* remete à dos protagonistas de *Casablanca* (1942), de Michael Curtiz. Assim como Rick (Humphrey Bogart) em relação a Ilsa (Ingrid Bergman) no clássico hollywoodiano, Estevão mantém um relacionamento com uma mulher casada prestes a deixar o país em companhia do marido, num contexto de autoritarismo. No entanto, esse primeiro e único longa-metragem dirigido pelo crítico mineiro Maurício Gomes Leite se filia a um cinema mais abertamente político – é verdade que há essa dimensão em *Casablanca*, considerando a ambientação e o papel exercido pelos nazistas no enredo, mas claramente o interesse principal de Curtiz e dos roteiristas Howard Koch, Julius e Philip Epstein está na história melodramática de amor frustrada pelos tempos de guerra e não no embate ideológico propriamente dito – e, sobretudo, moderno.

Sobre o cinema moderno, ele se afirmou sobretudo na década de 1960, em contraposição ao classicismo predominante até então. O modernismo cinematográfico ganhou forma, na verdade, desde os anos 1940, com a emergência do neorrealismo italiano no pós-Segunda Guerra Mundial e as experimentações estéticas e narrativas promovidas no interior de

Hollywood por cineastas como Orson Welles e Alfred Hitchcock. O cinema é uma expressão artística intrinsecamente vinculada à modernidade, aos avanços tecnológicos e às vanguardas próprias do final do século XIX e início do século XX. O que não reduz o peso das inovações trazidas pelas “novas ondas” sessentistas, engajadas na ruptura com uma lógica da transparência vigente no cinema comercial hegemônico (COUSINS, 2013; MASCARELLO, 2006).

Diretores de países diversos, da Europa, do Terceiro Mundo e dos dois principais polos de poder do período da Guerra Fria (Estados Unidos e União Soviética), explicitaram nos filmes, guardadas as especificidades de cada contexto, os mecanismos de criação cinematográfica, implodiram a linguagem clássica e trouxeram para os enredos temas mobilizadores da juventude daquele momento. Segundo Mark Cousins (2013, p. 283):

[...] apenas na década de 1960 os cineastas absorveram adequadamente a ideia modernista, popular em algumas outras formas de arte, de que a arte visual deve, antes de tudo, referir-se a seu próprio material. Os pintores não deveriam disfarçar seu equipamento básico: a superfície da tela, as pinceladas de tinta. Assim também no cinema. [Robert] Bresson, [Jean-Luc] Godard, [François] Truffaut, [Carl Theodore] Dreyer, [Andy] Warhol e, agora, [Pier Paolo] Pasolini quiseram, por razões muito diferentes, desbatar os esquemas disponíveis a eles para encontrar a essência simples do cinema: planos e cortes.

A vida provisória está inserido nesse contexto estilístico. A comparação mais adequada envolvendo o filme de Gomes Leite se dá no âmbito do próprio cinema político brasileiro da segunda metade dos anos 1960, contaminado, constrangido, em boa medida determinado pelos recentes acontecimentos na esfera do poder: a derrubada do presidente João Goulart por um movimento golpista civil-militar, que instaurou, já no imediato pós-golpe, perseguição às principais forças de esquerda (trabalhistas, comunistas, movimentos estudantis, camponeses e operários, militares e funcionários públicos progressistas etc.).

O *desafio*, geralmente lembrado como o primeiro filme a reverberar essa ressaca da derrota de 1964, é também um bom parâmetro de comparação para *A vida provisória* no que concerne à vida amorosa de seu protagonista. Como Estevão, Marcelo (Oduvaldo Vianna Filho), o protagonista do filme de Saraceni, é um jornalista de esquerda envolvido com uma mulher comprometida – nesse caso, a burguesa Ada (Isabella), esposa de um industrial apoiador do golpe que derrubou Goulart. A narrativa de *O desafio* é construída justamente sobre o impasse que esse relacionamento gera para Marcelo e sua necessária superação para o engajamento numa nova fase da luta política, agora mais radical. Ainda que a adesão do protagonista à guerrilha não seja posta explicitamente, a cena que encerra o filme insinua esse caminho.

Após finalmente romper com Ada, Marcelo desce uma longa escadaria rumo ao fervilhar da vida urbana no Rio de Janeiro, palco de algumas das mais importantes ações das organizações revolucionárias nos anos seguintes (como o sequestro do embaixador norte-americano Charles Burke Elbrick, em 1969), sendo acompanhado pela canção “Tempo de guerra”, da peça *Arena conta Zumbi*, de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal. Diz a letra, composta por Edu Lobo: “Eu vivo num tempo de guerra/ Eu vivo num tempo sem sol/ [...] Dizem crenças antigas/ que viver não é lutar./ Que sábio é o que consegue/ ao mal com o bem pagar./ Quem esquece a própria vontade,/ quem aceita não ter seu desejo/ é tido por todos um sábio./ É isso que eu sempre vejo/ é a isso que eu digo Não!/ Eu sei que é preciso vencer/ Eu sei que é preciso brigar/ Eu sei que é preciso morrer/ Eu sei que é preciso matar./ É um tempo de guerra, é um tempo sem sol./ Sem sol, sem sol, sem dó.”

Conforme destaca Mônica Brincalepe Campo (2011, p. 252),

Marcelo talvez veio a pegar uma metralhadora, como Paulo Martins o fez em *Terra em transe*, ou tornou-se guerrilheiro, como o padre em *Quarup* [romance de Antonio Callado, adaptado para o cinema por Ruy Guerra em 1989] ou o intelectual em *Pessach* [romance de Carlos Heitor Cony], mas essa opção veio em momento posterior ao deste filme. Alternativas que estavam ainda sendo formuladas e discutidas, por isso não se pode obter clareza de posição neste filme.

O *desafio* e *A vida provisória* têm essa capacidade de dialogar muito abertamente com expressões artísticas de seu contexto de produção, captando os impactos delas numa classe média intelectualizada e progressista. Saraceni não só recorre a *Arena conta Zumbi*, como também referencia o filme *Deus e o Diabo na terra do sol* (1964), de Glauber Rocha, e o espetáculo teatral *Liberdade, Liberdade*, de Millôr Fernandes e Flávio Rangel, ambos através de cartazes vistos em cena, e dedica tempo considerável da narrativa à apresentação de duas canções (“Notícia de Jornal” e “Carcará”) de outra peça, *Opinião*, de Boal, da qual o protagonista Marcelo é espectador.

Gomes Leite, por sua vez, cita *Terra em transe* – Estevão tem em seu quarto uma imagem de Paulo Martins (Jardel Filho), protagonista do filme de Glauber, de metralhadora em punho – e faz uso de outra canção de protesto, “Ponteio”, de Edu Lobo, na trilha sonora de *A vida provisória*, para acompanhar algumas cenas da parte final do filme, ambientadas em Brasília.

A vida provisória também captura um momento histórico específico, ao pontuar sua narrativa com referências a episódios de 1968 no Brasil. Em determinada cena, por exemplo, o protagonista é visto lendo jornal com a manchete “Morte de estudante emociona todo o país”, o que remete diretamente ao assassinato do secundarista Edson Luís pela polícia em março daquele

ano. Em outra, na qual Estevão trafega por Brasília à procura do homem para quem deve entregar um conjunto de documentos reveladores de negociatas entreguistas em curso no Ministério dos Assuntos Exteriores, vê-se pichação num muro que diz “ditadura mata estudante”.

Além disso, em diálogo do jornalista com sua amada Paula é citado o caso dos “cinco do Capri”, pequeno grupo de intelectuais presos pelo governo – referência ao episódio dos “oito do Glória”, em que Carlos Heitor Cony, Glauber Rocha, Joaquim Pedro de Andrade, Antônio Callado, Thiago de Mello, Jaime de Azevedo Rodrigues, Flávio Rangel e Mário Carneiro foram detidos pela Polícia do Exército ao se manifestarem contra a ditadura em frente ao Hotel Glória, local da conferência da Organização dos Estados Americanos (OEA) que contava com a presença do então presidente Castello Branco.

Já *Terra em transe*, o mais celebrado e politicamente impactante desse conjunto de filmes, opta pela ambientação de sua trama num país fictício, Eldorado, que, claro, em diversos aspectos remete ao Brasil da década de 1960. No entanto, não se trata necessariamente de um gesto de autocensura, pois coerente com questões internas ao próprio cinema de Glauber, ligadas a uma pulsão alegórica que mira na reflexão sobre a América Latina e o Terceiro Mundo.

No filme de Glauber Rocha, como aponta Ismail Xavier (2012, p. 106), Eldorado serve como “representação da cena brasileira, hierarquizando agentes, espaços, ações para figurar um acontecimento: o golpe de 1964”. Seus personagens passam a condensar, cada um, “atributos variados, encarnando numa unidade singular um conjunto de segmentos da sociedade, uma convergência de posição política e inclinação psicológica”. Assim, continua Xavier, Porfirio Diaz (Paulo Autran) representa “a tradição ascética, cristã, conservadora”; Fuentes (Paulo Gracindo), “a burguesia progressista, a face moderna da classe dominante”; Vieira (José Lewgoy), “o líder populista de origem rural, ‘coronel’ com verniz urbano que se alia ao progresso”; Sara (Glauce Rocha), “a militante de partido, figura disciplinada que cumpre as tarefas necessárias à preparação de um novo tempo” etc. “Cada uma das personificações tem lugar específico na geografia de Eldorado, no desenvolvimento das ações e na ordem cósmica de *Terra em transe*”, completa Xavier.

Nesse ponto, o autor destaca que Rocha vai além dessa alegoria didática, não permitindo “uma relação termo a termo com referentes encontrados, por exemplo, na realidade brasileira, pois a galeria de tipos quer se referir a algo mais do que as personagens da vida política da década de 60” (XAVIER, 2012, p. 110). O cineasta insere no jogo alegórico de *Terra em transe* elementos

mágicos/religiosos que se confundem com a História brasileira recente personificada em Eldorado:

O filme se põe como franca expressão de um estado de espírito e destila um sentimento globalizante da crise, que não hesita em imprimir um sentido mítico fundamental à análise dos eventos políticos, em verdade, assumidos como parte de uma totalidade maior só compreensível a partir de uma peculiar representação da política. No topo dessa figuração que quer totalizar, alcançar ordens que julga mais fundas, há a metáfora do transe para caracterizar a crise nacional. Com essa tônica, a lógica dos interesses materiais se vê articulada à força de um mundo de símbolos que parece disputar a hegemonia pela condução dos gestos, resultando em um conjunto de ambivalências que tornam mais opaca a textura do social, e gerando o movimento de dupla determinação tão característico a *Terra em transe*. Dados o esquema e a hierarquia, a ordem social vira ordem cósmica, a ação assume uma dimensão ritual, cumprimento de um programa; o filme, nos seus traços de estilo, vai sugerindo outras esferas de determinação que apontam para o aspecto mágico-religioso, expresso com maior ênfase na feição de “possesso” de seus agentes. O progresso da trama política apresenta informações suficientes para adquirir consistência própria, mas resta o dado estranho dessa identidade de estilo de conduta que, em verdade, impele todos os atores políticos de Eldorado a cumprirem seu papel em tal programa, notadamente na hora do transe; a exibirem uma fé em sua ‘ideia fixa’, que vem a sabotar as ilusões de liberação e mostrar a tentativa de ‘fazer história’, produzir o novo, como montagem de um cenário de repetição (XAVIER, 2012, p. 111).

Terra em transe, portanto, fala sim da política brasileira da década de 1960, sob impacto direto dos fatos de 1964, mas apostando numa representação totalizante de Eldorado-Brasil que vai além dessa conjuntura, condenando o país imaginário (e o real) a uma eterna repetição que, conforme analisa Xavier (2012, p. 116-117), remete ao seu mito de fundação, também encenado no filme.

A obra de Glauber Rocha, no entanto, guarda outros pontos de contato com *A vida provisória*: a denúncia da entrega das riquezas nacionais a uma empresa estrangeira, tema também caro às esquerdas do período (que acusavam a ditadura militar brasileira de subserviência econômica e política aos Estados Unidos, principais símbolos do imperialismo capitalista em meio à polarização da Guerra Fria), e, novamente, a situação amorosa do protagonista, já que Paulo, como Estevão (e Marcelo, de *O desafio*), trafega entre o amor e a política.

Outro aspecto importante de se considerar é a modernidade cinematográfica de *A vida provisória*. Salta aos olhos a decupagem de algumas cenas de diálogo entre Estevão e Paula, que claramente remetem à estética da *Nouvelle Vague*, a momentos célebres de *Acosado* (*A bout de souffle*, 1960), de Jean-Luc Godard, protagonizados por Jean-Paul Belmondo e Jean Seberg. Num quarto como o de Belmondo e Seberg, os personagens de *A vida provisória* têm a dinâmica de suas

conversas interrompida, adiantada, reconfigurada pelo uso de *jump cuts*.¹ A opção por enquadramentos que fogem da lógica do campo/contracampo² e a semelhança entre alguns assuntos (o anúncio da gravidez) e gestos (a mulher colocando um disco na vitrola) reforçam essa aproximação, ainda que o tom adotado por Gomes Leite seja bem mais grave, distante da jocosidade de Godard. Curiosamente, um dos censores que avaliou o filme em 1968 chamou Gomes Leite de “imitador de Godard, mas sem a maturidade suficiente para estabelecer termo de comparação com aquele cineasta europeu”. Já outro censor considerou que *A vida provisória* lembrava *O desafio*.³

Essa modernidade também ganha corpo na fragmentação da narrativa e no uso estrutural da metalinguagem.⁴ A história contada em *A vida provisória* é apresentada pela narração – espécie de voz onisciente que, na verdade, em outros momentos dá lugar a outras vozes: a do próprio protagonista e a de sua ex-namorada, Livia (Joana Fomm) – como representação fílmica construída por amigos de Estevão após sua morte, a partir de anotações que ele deixou para a realização de um filme autobiográfico. Um filme incompleto a partir de notas incompletas,⁵ como ressalta o narrador (e, posteriormente, o próprio Estevão, ao dizer a Paula como seria a história dos dois no cinema), por se tratar, na verdade, da biografia de uma vida interrompida pela violência politicamente motivada. O filme visto é, portanto, reconhecido como tal, como encenação cinematográfica.

Portador de documentos que denunciam o entreguismo do Ministro dos Assuntos Exteriores do governo brasileiro, Estevão é primeiramente sequestrado e brutalmente espancado

¹ De acordo com Aumont e Marie (2003, p. 265), o *jump cut*, ou “salto”, nasceu no documentário e na reportagem televisiva e “consiste em montar dois planos que são, na verdade, fragmentos da mesma tomada de cena, eliminando uma parte dessa tomada e conservando o que vem logo antes e logo depois. O efeito visual é tocante, sobretudo no caso frequente em que o objeto está centrado em uma ou várias personagens estáticas: tem-se a impressão de que a personagem ‘salta’ de repente, de maneira mais ou menos acentuada. Esse tipo de *raccord* foi introduzido espetacularmente no filme de ficção por *A bout de souffle* (*Acossado*), de Jean-Luc Godard [...]; ele é considerado um dos elementos estilísticos dos ‘novos cinemas’ da década de 1960”.

² “O ‘contracampo’ é uma figura de decupagem que supõe uma alternância com um primeiro plano então chamado de ‘campo’. O ponto de vista adotado no contracampo é inverso daquele adotado no plano precedente, e a figura formada dos dois planos sucessivos é chamada de ‘campo-contracampo’” (AUMONT & MARIE, 2003, p. 61-62).

³ O processo censório de *A vida provisória* está disponível no Fundo DCDP, no Arquivo Nacional, em Brasília.

⁴ A respeito da metalinguagem, Luiz Carlos Oliveira Junior (2013, p. 108) chama atenção para uma “ideia motriz do cinema moderno, que diz que todo filme é um documentário sobre sua própria filmagem”.

⁵ Segundo Dominique Païni (1985 apud OLIVEIRA JUNIOR, 2013, p. 107), a noção de “inacabamento” ocupa lugar de destaque na arte moderna: “A noção de inacabamento me parece uma das angústias comuns aos maiores inventores de formas deste século (...) De Mallarmé a Nietzsche, de Cézanne a Pollock, de Artaud a Guyotat, a sensação de *acabamento* de uma obra, a evidência de harmonia ligada à sua *finitude* e a necessidade social de *terminar* foram despedaçadas, voluntariamente ou involuntariamente.”

por dois homens (José Lewgoy e José Wilker) a serviço do poder, e, ao insistir na denúncia, levando o ocorrido até parlamentares da oposição e prometendo a continuidade de sua luta, termina sumariamente assassinado. A história da ditadura militar brasileira está eivada de mortes do tipo, de adversários do regime a possíveis “queimas de arquivo”.

É interessante observar como essa incompletude se manifesta também na construção fragmentária da narrativa. O filme tem início com uma sucessão aparentemente confusa de planos, que não se articulam temporalmente de forma clara nesse primeiro momento: Paula caminhando, desolada, pelas ruas do Rio de Janeiro e acessando o apartamento de Estevão (à porta, os dois se beijam apaixonadamente); ele numa lanchonete, se aproximando de um terraço e, em seguida, também caminhando pela cidade; uma porta de avião se fechando, a decolagem por sobre a Baía da Guanabara, novamente o casal se beijando, o protagonista conversando em Brasília com um homem claramente irritado (Hugo Carvana); Estevão cumprimentando um sujeito num gabinete, outra figura, aparentemente importante (Mário Lago), discursando enquanto é acompanhada por um séquito de possíveis assessores atentos; o protagonista ao lado de uma jovem diante do painel fotográfico de uma metrópole e, em seguida, numa região árida, deserta, com o rosto machucado e a camisa rasgada; novamente na porta de seu apartamento, onde Paula entra angustiada; caminhando por um corredor, conversando com outro homem num restaurante, em seguida com uma mulher e a filha dela, moradoras de alguma periferia.

Esses acontecimentos surgem intercalados com planos aéreos do Rio e acompanhados pela voz *over* que diz: “essa é a história de Estevão, 28 anos. Um dia, Estevão não pôde mais voltar ao Rio de Janeiro, cidade que amava, e que amava... Paula. Num quarto de hotel, em Brasília, foram encontradas algumas anotações sobre um filme autobiográfico que Estevão pretendia fazer quando tudo tivesse passado. A revolta, talvez, também, o amor. Não chegou a fazer o filme. Agora, uma equipe de amigos de Estevão resolveu levar ao cinema sua história. Nem todas as situações puderam ser reproduzidas, as notas deixadas por Estevão são incompletas, algumas ideias são reunidas de forma vaga. Em muitos pontos, nossa equipe tomou a liberdade e a cautela de apenas sugerir os acontecimentos.”

Esses fragmentos de cenas funcionam como uma espécie de *trailer* dentro do próprio filme, já que ressurgem posteriormente inseridos nos blocos narrativos dos quais fazem parte, se tornando, então, inteligíveis. Mas a fragmentação como procedimento continua presente, por

exemplo, no trecho de *A vida provisória* ambientado em Belo Horizonte. Esse segmento será analisado posteriormente no artigo.

O *desafio* e *Terra em transe* também são caracterizados pelo modernismo estético. O último, filho direto dos pressupostos cinemanovistas – inspirados, por sua vez, em duas das principais vertentes do cinema moderno, o neorrealismo italiano e a *Nouvelle Vague* francesa –, possui narrativa fragmentada, descontínua, com rupturas internas que materializam em imagem a agonia de seu protagonista. Como aponta Maria do Socorro Carvalho (2006, p. 301),

O filme (...) seria mais uma expressão poética do que ficcional, pois sua narrativa rompe com a linearidade, evitando a cronologia. Em sua estrutura livre, cada sequência é um bloco isolado, narrado em estilos diversos, que procura analisar um aspecto desse tema complexo. Usando o delírio verbal de um poeta que está morrendo, vítima da polícia/política, *Terra em transe* é a história do ápice de uma revolução frustrada.

O *desafio*, ainda que não seja fragmentado como os filmes de Glauber Rocha e Maurício Gomes Leite, aposta em clima introspectivo, intimista, de reflexão melancólica e amargurada do papel do intelectual de esquerda na sociedade brasileira pré e pós-golpe de 1964. O filme de Saraceni se estrutura sobre longas sequências com poucos cortes, nas quais os diálogos são, muitas vezes, filmados em plano geral durante a maior parte do tempo, evitando, como *A vida provisória*, a lógica do campo/contracampo.

São, em suma, todos filmes modernos que exprimem a perplexidade dos intelectuais de esquerda diante do golpe e um esforço de compreensão desse evento político. Obras amargas, pessimistas e esteticamente arrojadas, espécie de resposta ao relativo otimismo do próprio Cinema Novo pré-1964, que, ainda assim, conforme destaca Carvalho (2006, p. 298), buscam se manter coerentes com a estética do movimento, mas aprendendo a dura lição de que não têm “nem força nem poder para transformar a realidade”.

Os três filmes também têm como característica comum a centralidade do espaço urbano em suas narrativas. Segundo Alcides Freire Ramos (2005), a primeira fase do Cinema Novo brasileiro, pré-1964, foi marcada pelo protagonismo do campo, com as cidades recebendo pouco destaque. Haveria nesse momento uma convergência entre o olhar cinemanovista e as concepções do Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)⁶ acerca das necessidades modernizantes da sociedade brasileira, privilegiando, assim, representações fílmicas do espaço rural como portador

⁶ O ISEB foi um órgão de estudos e pesquisas criado em 1955, vinculado ao Ministério da Educação e muito associado à difusão de ideias desenvolvimentistas. Teve suas atividades encerradas após o golpe de 1964.

de um arcaísmo a ser superado. Historicamente, de acordo com Ramos, as cidades apareciam com mais frequência nos filmes nacionais representando o cosmopolitismo e a modernidade.

Na segunda fase do Cinema Novo, no entanto, para o autor ocorreu não só o deslocamento do olhar para a urbe, como também o predomínio de percepções críticas a respeito de seus habitantes, especialmente da burguesia e da classe média, outrora tidas por aliadas no processo revolucionário brasileiro. Para Ramos (2005, p. 7),

com as películas cinemanovistas desta fase, são desfeitas as ligações existentes entre a representação do mundo urbano e a exaltação dos aspectos bonitos e civilizados encontrados nesta realidade [...]. Na verdade, o Cinema Novo urbano passaria a enfatizar os desníveis de renda e os conflitos de todos os matizes presentes nas grandes cidades brasileiras.

O tema da próxima seção é justamente a exploração dos espaços de três grandes cidades brasileiras no filme *A vida provisória*, realizado e lançado nesse mesmo contexto de mirada crítica ao mundo urbano por parte dos cinemanovistas.

2. As três cidades em *A vida provisória*

Conforme destacado anteriormente, a história de *A vida provisória* transcorre em três cidades: Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília. Elas exercem papéis específicos no desenrolar da trajetória do protagonista Estevão. Nesse segundo momento do artigo, serão analisados aspectos das sequências ambientadas em cada cidade, visando o deslindamento desses papéis.

O Rio de Janeiro é o espaço do trabalho e da frustração política/amorosa de Estevão. Efervescente culturalmente, lugar em que o protagonista, como Marcelo em *O desafio*, toma contato com a arte engajada dos anos 1960; mas também onde ele é forçado a se enquadrar numa realidade profissional que o desagrada (o trabalho num jornal tradicional e conservador) e a lidar com o novo contexto político do país, de exercício do poder por um governo de direita autoritário. Por fim, é no Rio que Estevão se envolve com Paola e vê esse relacionamento fracassar, em razão do casamento da moça com um futuro exilado político.

Na política, a antiga capital federal é um ambiente marcado por pressões autoritárias, mas no qual ainda há brechas para negociações. É lá que Estevão, por meio da relação pessoal que mantém com o General Passos (Mário Lago), Ministro do Subsolo de postura dissidente, descobre a existência de negociatas escusas por parte do governo e inicia sua jornada de denunciante de tais crimes. A maior parte das cenas no Rio de Janeiro transcorre em lugares

fechados – o apartamento, a redação do jornal, o escritório do Ministro Passos, os saguões dos aeroportos do Galeão e Santos Dumont, o interior do avião –, sempre com a presença de Estevão, o que acentua a associação da cidade a um espaço de poder pelo qual o protagonista trafega com relativa desenvoltura. São lugares em que ele pode se considerar seguro, mesmo num contexto autoritário.

As poucas tomadas externas localizam a vida privada de Estevão em Copacabana: os créditos iniciais de *A vida provisória* são sobrepostos a imagens aéreas do bairro da zona sul carioca e, logo depois, Paola caminha por suas ruas; num momento bem mais avançado do filme, ocorre um *flashback* referente ao aborto feito por essa última personagem, numa clínica de luxo em local não identificado pelos dois breves planos externos da sequência, mas que poderia ser na mesma região.

Há outros rápidos registros de espaços abertos, que permitem vislumbrar parte da estrutura do prédio do Museu de Arte Moderna (MAM), cenário para o Ministério do Subsolo, quando o protagonista chega de táxi ao local e posteriormente ao ir embora. A conexão afetiva de Estevão com os espaços públicos do Rio de Janeiro parece ser mínima, sua relação com os lugares que frequenta é pragmática (trabalho e habitação), os encontros amorosos com Paola se dão sempre no interior de seu apartamento.

É interessante retomar aqui a aproximação entre *A vida provisória* e *Casablanca* a partir da associação de uma das cidades de suas respectivas narrativas a afetos passados. No caso do clássico de Michael Curtiz, Paris, na França, ocupa esse lugar. Atualmente em Casablanca, no Marrocos, os protagonistas Rick e Ilsa rememoram sua história amorosa vivida na capital francesa como um passado inatingível, bloqueado pela aridez do presente. “Nós sempre teremos Paris”, diz Rick a Ilsa, enquanto ambos se conformam com a separação inevitável.

Já em *A vida provisória*, Estevão vive um presente de frustração amorosa no Rio de Janeiro e lembra com nostalgia um caso do passado em Belo Horizonte. No entanto, o amor deixado na capital mineira não é o mesmo. Aqui, especificamente, não é de um momento de plena felicidade com Paola que o protagonista sente falta, mas do afeto nutrido por Livia (Joana Fomm), sua primeira namorada. Saudade de uma juventude irrecuperável.

A sequência de Belo Horizonte retoma a fragmentação estética e narrativa apresentada no início de *A vida provisória*. A cidade serve de escala na viagem de Estevão até Brasília e é onde ele reencontra Livia. A conversa entre os ex-namorados se desenrola dentro de

um ônibus, abordando de maneira fluida o passado e o presente, como eles eram na juventude e o que se tornaram na vida adulta. A tensão entre essas duas temporalidades se manifesta no convite repentino feito ao protagonista, por outro passageiro, para um debate político seguido da exibição de um filme na universidade, ao qual Estevão responde dizendo não saber se irá, por não ter tempo. A militância do passado *versus* as responsabilidades do presente.

Através da alternância de narrações em *off* de Estevão e Livia, o filme retorna à juventude do casal e o passado se concretiza no presente: talvez tomados pela nostalgia, eles ressurgem adultos em cena, na atividade militante para a qual foram convidados, assistindo a um filme político de vanguarda numa universidade. Trata-se de exemplar de um cinema político experimental, protagonizado por uma jovem militante, Tereza (Renata Sorrah), que é abordada, agredida, torturada psicologicamente e morta por dois homens do governo. Consumado o ato, vem um gesto recorrente na rotina policial, em tempos ditatoriais e democráticos: a construção de uma versão oficial do ocorrido, materializada ironicamente no relatório de um dos sujeitos, que atribui a morte de Tereza a um “trágico acidente”. O arrojo estético e político desse pequeno filme dentro do filme acentua o modernismo da proposta de Gomes Leite.

É também em Belo Horizonte que Estevão reencontra Marcos (Jota Dângelo), seu amigo dos tempos de faculdade, que agora trabalha para a multinacional da mineração beneficiada pelo governo brasileiro. A capital mineira é o espaço da reconexão com o passado e o protagonista trafega por suas ruas com liberdade. A maioria das cenas desse trecho do filme se passa em ambientes externos.

A voz *over* que se sobrepõe às primeiras imagens de Belo Horizonte, estáticas como fotografias, faz referência a uma cidade que não avançou no tempo: “Belo Horizonte, cidade dividida. De um lado, ruas com os nomes dos primeiros revolucionários, os poetas Cláudio Manoel, Alvarenga Peixoto, Tomás Gonzaga. Do outro lado, ruas com os nomes de indígenas: Tamoios, Aimorés, Tupis. Mas essa diferença não tinha importância. Difícil era compreender por que uma cidade feita para um poema selvagem ainda continuava, hoje, imóvel como um retrato de família”. Daí, provavelmente, o desembarço das caminhadas de Estevão: elas se dão na região central,⁷ parte constituinte do núcleo urbano original, planejado pelo engenheiro Aarão Reis no

⁷ Agradeço ao crítico de cinema Renato Silveira e à historiadora Ana Marília Carneiro pela ajuda na identificação dos espaços de Belo Horizonte presentes em *A vida provisória*.

final do século XIX. Região da cidade plenamente conhecida pelo protagonista, em que passado e presente se sobrepõem.

Um exemplo de composição visual que reforça esse domínio de Estevão sobre Belo Horizonte ocorre logo após a conversa por telefone com Marcos, em que eles agendam um encontro. Num breve, mas significativo, plano geral, Mauricio Gomes Leite registra a Avenida Afonso Pena, vasta e margeada por grandes prédios, imponente, até que o protagonista adentra a imagem, em *close-up*, caminhando e se sobrepondo à quase totalidade daquele cenário.

A fluidez entre presente e passado se revela também na movimentação suave da câmera de Gomes Leite enquanto Estevão e Livia narram algumas de suas memórias. Os repetidos *travellings de contorno* em relação aos dois personagens estudando juntos na Escola Estadual Governador Milton Campos, namorando num banco de praça e se beijando atrás de uma árvore, bem como o *travelling de recuo*⁸ que acompanha a caminhada do casal também na referida escola, reforçam a delicadeza dessa sequência, caracterizando um rememorar agri-doce, que ganha vida no momento em que o protagonista retorna a espaços que conhece muito bem.

No entanto, a repressão vigente no país também começa a afetar Belo Horizonte. Logo após o término da exibição do filme na universidade, agentes da repressão à paisana invadem o local e prendem alguns estudantes. À noite, um carro de som emite a seguinte mensagem: “Atenção: a cidade exige a expulsão de Estevão Aloísio, jornalista subversivo e mau. Seu perigo para a nossa sociedade é imenso”. No aeroporto, Estevão é seguido por dois dos homens presentes na prisão dos universitários.

Brasília, por fim, é o espaço do poder bruto, da acentuação das violências que atravessam a política e a sociedade brasileiras. “O coração do país”, como diz a voz *over* que introduz a nova capital na narrativa. Nela, o protagonista, típico intelectual progressista de classe média, toma contato direto, pela primeira vez no filme, com a vida humilde dos trabalhadores. Estevão trafega a pé e de carro pelos espaços amplos de Brasília e chega até a periferia, em busca de um tal Cavalcanti, a quem deve entregar os documentos enviados por Passos.

De volta ao centro da cidade, conversa, nas ruas, com militantes de esquerda que se manifestam pela demissão do Ministro dos Assuntos Exteriores. Experimenta a vibração da luta

⁸ Aumont (1995, p. 39) define o *travelling* como “um deslocamento do pé da câmera, durante o qual o eixo de tomada permanece paralelo a uma mesma direção”. No *travelling de contorno*, a câmera se movimenta ao redor de personagens/objetos posicionados no centro do quadro. Já o *travelling de recuo* é marcado por um deslocamento da câmera para trás, tomando por referência determinados personagens/objetos.

política, no centro do poder. O protagonista também tem trânsito nos bastidores da capital, algo explicitado no encontro com o deputado de oposição Pedro Inácio (Hugo Carvana). No entanto, todas suas tentativas de agir politicamente são frustradas. Recebe a notícia de que foi demitido do jornal e Pedro não se mostra interessado nas denúncias de Passos.

Estevão então é espancado e sequestrado pelos dois homens que o seguiram desde Belo Horizonte. Ele também é forçado a testemunhar as torturas infligidas a Márcia (Márcia Rodrigues), mulher com quem conversou em sua passagem pela periferia de Brasília, numa cena que remete ao filme experimental visto na universidade ao lado de Livia. Realidade e ficção se embaralham, num filme que já é, segundo o narrador, uma encenação cinematográfica da história do “verdadeiro” Estevão. Ganha destaque, mais uma vez, a modernidade estética de *A vida provisória*. Por fim, os agentes da repressão destroem os papéis trazidos do Rio de Janeiro e abandonam o protagonista num local ermo.

No epílogo, Estevão surge acompanhado dos deputados Pedro Inácio e Paulo César (Paulo César Pereio), servindo de instrumento de denúncia do autoritarismo governamental, dada a violência física que sofreu. Mas, ao ser entrevistado, ele assume postura quixotesca, aparentemente misturando o discurso político a uma referência ao fracasso de sua vida amorosa: “Vou lutar sozinho, ninguém poderá me deter. Sei que vai ser difícil, mas o difícil não é sofrer fisicamente. Mais difícil é lutar para conservar um sentimento que a gente vê que chegou ao fim. Sou pessimista quanto ao meu futuro, mas sou otimista quanto ao futuro das minhas ideias”.

Nesse final, o protagonista se assemelha bastante a seus equivalentes de *O desafio* e *Terra em transe*, também homens que partem sozinhos rumo a uma luta política de vida ou morte posta no horizonte. A diferença é que, enquanto Marcelo e Paulo Martins terminam seus respectivos filmes ainda vivos (o segundo, na verdade, em agonia após ser ferido pelo tiro de um policial), Estevão é assassinado logo após dar essa declaração à imprensa, outra referência ao filme dentro do filme.

É possível, então, estabelecer uma analogia entre os destinos dos personagens centrais dessas três obras e o progressivo recrudescimento da ditadura militar brasileira. Em *O desafio*, o intelectual progressista abandona sua vida pregressa para se engajar de forma radical no combate ao autoritarismo, ou isso ao menos é insinuado; em *Terra em transe*, ele é ferido e, ainda que provavelmente não sobreviva, sua morte não é mostrada por Glauber Rocha; em *A vida provisória*, sumária e explicitamente eliminado.

Vale notar, por fim, que boa parte das ações de violência política experimentadas por Estevão em Brasília se dão em espaços abertos. A tortura de Márcia, ocorrida no interior de um apartamento, é exceção. O protagonista é capturado na rua; arrastado pelos dois agentes da repressão por uma calçada até seu carro, à vista dos transeuntes; abandonado num terreno baldio, ao alvorecer; e, por fim, assassinado em plena Praça dos Três Poderes, durante o dia. Assim, se em Belo Horizonte as ruas representavam, ao menos na maior parte do tempo, certa segurança para Estevão, pois conectadas ao seu passado, em Brasília elas são o lugar da repressão política cada vez mais desavergonhada, da insegurança plena.

Maurício Gomes Leite aproveita muito bem a vastidão de uma cidade ainda jovem, em construção no meio do Planalto Central, bem como seus símbolos de poder. Há muitos planos gerais de Brasília no filme, reveladores da grandiosidade tanto das construções humanas quanto das paisagens naturais. A Esplanada dos Ministérios e os prédios do Congresso Nacional são filmados em mais de um momento, remetendo a essa presença do poder em espaços amplos e majoritariamente vazios.

Vale destacar um momento específico de *A vida provisória* em que a colocação de Estevão nos cenários brasilienses produz efeitos discursivos bastante significativos. Após ser espancado por seus dois perseguidores e forçado a assistir as torturas infligidas a Márcia, o protagonista é levado até um terreno baldio, onde vê a destruição dos documentos de Passos e termina abandonado. A encenação desses acontecimentos é conduzida de forma muito eficiente pelo diretor.

A sequência tem início com Estevão, enquadrado num plano aberto, deitado no chão, quase desacordado, tendo sua camisa rasgada por um dos algozes (José Lewgoy). Há um breve plano aproximado, em *contra-plongée*, do personagem agonizando, na mesma posição, seguido de um plano de conjunto mais longo, que primeiramente enquadra os três homens (Estevão deitado, os dois outros de pé). Um dos perseguidores (Lewgoy) caminha para um ponto mais afastado do quadro e a câmera segue com ele, excluindo o protagonista. O olhar do espectador permanece, então, fixado nesses dois homens, num enquadramento em profundidade de campo: Lewgoy lança os documentos de Passos ao chão, pede ao colega algo, que lhe arremessa um objeto, encharca os papéis com algum material inflamável e... Nesse momento, enfim, ocorre um corte para um enquadramento que volta a conter Estevão próximo aos dois homens. É importante, para o filme, captar a reação dele à queima dos documentos, já que significa a ruína de todos seus

esforços: quando as chamas têm início, o personagem levanta sofregamente a cabeça, observando a cena com provável desolação – mas Gomes Leite não opta por nenhum *close-up* nessa sequência, o que impossibilita o vislumbre de qualquer expressão do protagonista.

Logo depois, os algozes vão embora, caminhando nesse espaço ermo rumo a uma espécie de “nada”, e a câmera retorna a Estevão, ainda caído. “Ponteio” começa a tocar e o diretor corta para o protagonista já andando, com dificuldade, no sentido contrário ao de seus torturadores. Aqui, é possível vislumbrar, no mesmo quadro, tanto a aridez e desolação de um ambiente inóspito quanto o Palácio do Planalto e o Congresso Nacional. Corte para um plano aéreo, com Estevão caminhando mais apressado por esse mesmo terreno e, ao fundo, a Esplanada dos Ministérios. Nesses dois planos, Gomes Leite consegue sintetizar a ideia de Brasília como um lugar em que o poder e a morte estão insuportavelmente próximos.

Conclusão

A vida provisória é um filme ao mesmo tempo típico do cinema político melancólico pós-golpe de 1964 e particular no interior dessa produção. Repete algumas das principais características dos emblemáticos *O desafio* e *Terra em transe*: o protagonismo de um intelectual progressista em crise num contexto de avanço autoritário, a presença de componentes amorosos e políticos nessa crise, a inserção de referências à política brasileira dos anos 1960 numa narrativa ficcional, o modernismo estético. Mas tem também especificidades.

A principal delas diz respeito ao destaque dado às três cidades nas quais sua narrativa transcorre. Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília são quase personagens de *A vida provisória*, ambientes com características bastante próprias e que interferem diretamente no desenrolar da trajetória do protagonista Estevão. Essas são cidades posicionadas no centro da história da ditadura militar brasileira: a antiga e a nova capitais federais e a capital do estado onde foi articulado o golpe de 1964.⁹ Faz total sentido, portanto, que Maurício Gomes Leite as utilize de forma tão ostensiva, na história de um jornalista que trafega pelos bastidores do poder.

A vida provisória busca capturar a atmosfera política de seu contexto de produção. Nesse sentido, as três cidades presentes na narrativa são atravessadas pelo autoritarismo então vigente,

⁹ O golpe de 1964 teve como principal articulador civil o então governador de Minas Gerais, Magalhães Pinto. Além disso, a ação desencadeadora do golpe se deu na também mineira cidade de Juiz de Fora, com a sublevação das tropas do II Exército, sob o comando do General Olympio Mourão Filho.

mas com distinções: no Rio e em Belo Horizonte, Estevão ainda encontra alguma liberdade de atuação, seja através de suas relações pessoais com poderosos (o General Passos), seja na reconexão com o passado. Em Brasília, tudo dá errado para o protagonista. Sua inserção política não lhe ajuda, a cidade nova não está atrelada a nenhum afeto recente ou antigo e ele acaba torturado e morto.

A trajetória de Estevão, portanto, complementa a dos protagonistas de *O desafio* e *Terra em transe*, concluindo a construção de um retrato politicamente desolador do Brasil pós-golpe de 1964. Sinal dos tempos: liberado pelo Serviço de Censura de Diversões Públicas (SCDP) para maiores de 18 anos, com cortes,¹⁰ *A vida provisória* foi lançado no 4º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, ocorrido entre 25 de novembro e 02 de dezembro de 1968, no qual Joana Fomm foi premiada como melhor atriz coadjuvante. De acordo com dados da Cinemateca Brasileira, foi exibido comercialmente em três cinemas de Belo Horizonte (Palladium, Pathé e Roxy) a partir do dia seguinte à estreia em Brasília.¹¹ Alguns dias depois, em 13 de dezembro, ocorreria o fechamento do regime ditatorial, através do Ato Institucional nº 5.

Referências bibliográficas

AUMONT, Jacques et. al. A estética do filme. Tradução: Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus, 1995.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

¹⁰ Os cortes determinados (e acatados pelos realizadores do filme) foram os seguintes: letreiro no início que localizava a ação no Brasil; referência, na banda sonora, ao caráter supostamente real da história narrada; trecho da cena de sexo entre os personagens de Paulo José e Dina Sfat, em que é sugerido o prazer experimentado pelo primeiro; novamente na banda sonora, a palavra “desamparado” para se referir à situação de um estudante e um noticiário de rádio que cita nominalmente Carlos Lacerda, Juscelino Kubitschek e Auro de Moura Andrade. Além disso, foi incluído um letreiro com os dizeres “Um filme de ficção”. Analisando o processo censório de *A vida provisória*, armazenado no fundo DCDP no Arquivo Nacional, é possível perceber a divisão ocorrida entre os censores: seis deles defenderam a interdição pura e simples, por sua conotação política; outros três, a liberação para maiores de 18 anos, argumentando a baixa capacidade comunicacional da obra e o possível efeito reverso de uma proibição (a produção de interesse, no público, por um filme que, se liberado, passaria praticamente despercebido). Os cortes acabaram funcionando como solução intermediária. Processo censório disponível no Fundo DCDP, no Arquivo Nacional, em Brasília.

¹¹ Também de acordo com as informações da Cinemateca Brasileira, *A vida provisória* foi selecionado para representar o Brasil no Festival de Locarno, na Suíça, em 1969. Disponível em <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=018160&format=detailed.pft>. Link consultado em 13 de maio de 2020.

CAMPO, Mônica Brincalpe. *O desafio: filme reflexão no pós-1964*. In: CAPELATO, Maria Helena [et. al.]. *História e cinema: dimensões históricas do audiovisual*. 2ª ed. São Paulo: Alameda, 2011.

CARVALHO, Maria do Socorro. Cinema Novo brasileiro. In: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

COUSINS, Mark. *História do cinema: dos clássicos mudos ao cinema moderno*. Trad. Cecília Camargo Bartalotti. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MASCARELLO, Fernando (org.). *História do cinema mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.

OLIVEIRA JUNIOR, Luiz Carlos. *A mise en scène no cinema: do clássico ao cinema de fluxo*. Campinas, SP: Papirus, 2013.

RAMOS, Alcides Freire. *Para um estudo das representações da cidade e do campo no cinema brasileiro (1950-1968)*. Fênix – Revista de História e Estudos Culturais. Vol. 2, Ano II, n. 2. Abr./ Mai./ Jun. 2005.

XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

Filmografia

ACOSSADO (*A bout de souffle*). Direção: Jean-Luc Godard. Produção: Georges de Beauregard. Intérpretes: Jean-Paul Belmondo, Jean Seberg, Daniel Boulanger, Henri-Jacques Huet, Roger Hanin, Van Doude, Jean-Pierre Melville e outros. Roteiro: François Truffaut, Claude Chabrol e Jean-Luc Godard. Música: Martial Solal. França: Les Films Impéria, Les Productions Georges de Beauregard e Société Nouvelle de Cinématographie, 1960. 1 DVD (90 min), p&b.

CASABLANCA. Direção: Michael Curtiz. Produção: Hal B. Wallis. Intérpretes: Humphrey Bogart, Ingrid Bergman, Paul Henreid, Claude Rains, Conrad Veidt, Peter Lorre e outros. Roteiro: Julius J. Epstein, Philip G. Epstein e Howard Koch. Música: Max Steiner. Estados Unidos da América: Warner Bros., 1942. 1 DVD (102 min), p&b.

DESAFIO, O. Direção: Paulo César Saraceni. Produção: Mário Fiorani. Intérpretes: Oduvaldo Viana Filho, Isabella, Sérgio Brito, Luiz Linhares, Joel Barcelos, Hugo Carvana e outros. Roteiro: Paulo César Saraceni. Música: Heitor Villa-Lobos e Wolfgang Amadeus Mozart. Rio de Janeiro: Produções Cinematográficas Imago Ltda. e Mapa Filmes, 1965. 1 filme HDTV (100 min), p&b.

DEUS e o diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luiz Augusto Mendes. Intérpretes: Geraldo Del Rey, Yoná Magalhães, Othon Bastos, Maurício do Valle, Lídio Silva e outros. Roteiro: Glauber Rocha e Walter Lima Jr.. Música: Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (118 min), p&b.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Zelito Viana. Intérpretes: Jardel Filho, Paulo Autran, José Lewgoy, Glaube Rocha, Paulo Gracindo, Hugo Carvana e outros. Roteiro: Glauber Rocha. Música: Carlos Gomes, Heitor Villa-Lobos e Giuseppe Verdi. Rio de Janeiro: Mapa Produções Cinematográficas Ltda., 1967. 1 DVD (107 min), p&b.

VIDA PROVISÓRIA, A. Direção: Maurício Gomes Leite. Produção: Maurício Gomes Leite. Intérpretes: Paulo José, Dina Sfat, Joana Fomm, Mário Lago, José Lewgoy, José Wilker, Hugo Carvana, Paulo César Pereio, Jota Dângelo e outros. Roteiro: Maurício Gomes Leite. Música: Serghei Prokofiev, Edu Lobo, Capinam, Padre José Maurício, Johann Sebastian Bach e Heitor Villa-Lobos. Rio de Janeiro: Tekla Filmes, Saga Filmes, Luiz Carlos Barreto Produções Cinematográficas e J. P. de Carvalho Produção e Administração Cinematográfica Ltda., 1968. 1 DVD (84 min), p&b.

Arquivo

Fundo DCDP – Arquivo Nacional, Brasília.

Wallace Andrioli Guedes: Doutor e Mestre em História Social pela Universidade Federal Fluminense. Bolsista de pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Artigo recebido para publicação em: Julho de 2020.

Artigo aprovado para publicação em: Agosto de 2020.

Como citar:

GUEDES, Wallace Andrioli. *A Vida Provisória*: um conto de três cidades no pós-golpe de 1964. In. *Revista Transversos*. Dossiê: Cinema e Território na História Audiovisual da América Latina, África e Diásporas. Rio de Janeiro, n.º. 19, 2020. pp. 43-61. Disponível em: <<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/transversos>>. ISSN 2179-7528. DOI: 10.12957/transversos.2020.52484.