

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Faculdade de Letras
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários

Marcelo Cordeiro de Mello

Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de *A hora dos ruminantes*

Belo Horizonte
Marcelo Cordeiro de Mello

Marcelo Cordeiro de Mello

Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de *A hora dos ruminantes*

Versão final

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito para a obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lucia de Carvalho Casa Nova

Belo Horizonte

2019

Mello, Marcelo Cordeiro de.
V426h.Ym-e Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de A hora dos ruminantes [manuscrito] / Marcelo Cordeiro de Mello. – 2019.
320f., enc.
Orientadora: Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de Pesquisa: Literatura, Outras Artes e Mídias.
Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 295-310.
Apêndices: f. 311-320.

1. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-1999. – Hora dos ruminantes – Crítica e interpretação – Teses. 2. Veiga, José J. (José Jacinto), 1915-1999 – Adaptações para o cinema – Teses. 3. Ficção brasileira – História e crítica – Teses. 4. Cinema e literatura – Teses. 5. Política e literatura – Teses. I. Casa Nova, Vera. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD: B869.33



ATA DA DEFESA DE TESE DE MARCELO CORDEIRO DE MELLO. Número de registro: 2015652889. Às 14 horas do dia 29 (vinte e nove) do mês de novembro de 2019, reuniu-se na Faculdade de Letras da UFMG a Banca Examinadora de Tese, indicada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG em 11/11/2019, para julgar, em exame final, o trabalho final intitulado *Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de A hora dos ruminantes*, requisito final para obtenção do Grau de DOUTOR em Letras: Estudos Literários, área de concentração Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Doutorado. Abrindo a sessão, a Orientadora e Presidente da Banca Examinadora, Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova, após dar a conhecer aos presentes o teor das Normas Regulamentares do Trabalho Final, passou a palavra ao candidato para apresentação de seu trabalho. Seguiu-se a arguição pelos examinadores, com a respectiva defesa do candidato. Logo após, a Banca Examinadora se reuniu, sem a presença do candidato e do público, para julgamento e expedição do resultado final. Foram atribuídas as seguintes indicações:

Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira - FALE/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Rafael Conde de Resende - EBA/UFMG - indicou a aprovação do candidato.

Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani - UFSCAR - indicou a aprovação do candidato.

Prof. Dr. Mateus Araujo Silva - USP - indicou a aprovação do candidato.

Pelas indicações, o candidato foi considerado APROVADO.

O resultado final foi comunicado publicamente ao candidato pela Presidente da Banca. Nada mais havendo a tratar, a Presidente lavrou a presente ATA, que será assinada por todos os membros participantes da Banca Examinadora. Belo Horizonte, 29 de novembro de 2019.

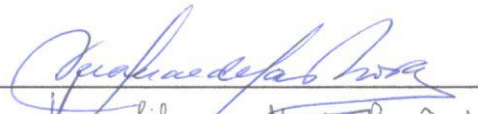
Profa. Dra. Vera Lúcia de Carvalho Casa Nova

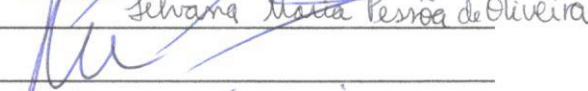
Profa. Dra. Silvana Maria Pessôa de Oliveira


Prof. Dr. Rafael Conde de Resende

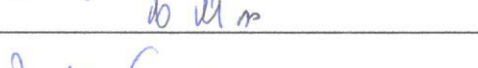
Profa. Dra. Josette Maria Alves de Souza Monzani


Prof. Dr. Mateus Araujo Silva

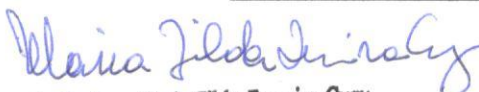












Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários
FALE/UFMG

Obs.: Este documento não terá validade sem a assinatura e carimbo da Coordenação.

AGRADECIMENTOS

Aos professores:

Júnia Barreto, Leda Maria Martins, Márcia Arbex, Sabrina Sedlmayer e Thaís Flores Diniz
Adalberto Müller, Alcir Pécora, Bertrand Ficamos, Laura Cánepa, Pablo Gonçalo
Charles Ramírez Berg, Janet Staiger, Jason Borge, Pilar Zazueta, Randal Johnson e Sonia Roncador

Aos funcionários dos seguintes órgãos:

Arquivo Nacional, Brasília (Rita e Juraci)
Biblioteca da Cinemateca Brasileira, São Paulo (Alexandre)
Biblioteca do SESC Centro, Goiânia (Maria Auxiliadora)
Cinemateca do Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (Hernani Heffner, Fábio Vellozo)
Departamento de Estudos Literários da UFMG (Letícia, Bianca, Leise, Norival, Giane)

Aos membros das equipes de filmagem:

Alice Drummond, Bruno Graziano, Juliano Zoppi, Manoela Rabinovitch, Tales Manfrinato e Vinícius Barretto

Outros agradecimentos:

Benedito Bezerril, Darlene Glória, Gabriel Veiga, Helena Ignez, Marcio Soares, Mariana Sabino, Ricardo Aronovich, Rubens Luchetti e Xosé María González

Agradecimentos especiais:

Hernani Heffner, conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Jean-Claude Bernardet e Terezinha
Maria Augusta e Marcel Bursztyn
Maria Lúcia Dal Farra
Regina Jehá, Marina Person e Domingas Person
Tarsila Araújo
Zenaide Guimarães de Azeredo

Resumo

A presente tese busca resgatar a memória de uma obra cultural importante: o projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*. Baseado na obra literária homônima, de José J. Veiga, o projeto foi concebido por uma dupla: o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet e o cineasta Luiz Sergio Person. O principal documento que nos permite retrazar este projeto é o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, escrito em 1967 por Bernardet e Person. No capítulo inicial, partimos de uma discussão conceitual geral a respeito de alguns dos principais problemas ligados a *A hora dos ruminantes*, especialmente a adaptação, a escrita de roteiros cinematográficos e a intercessão entre cinema, política e espetáculo. Em seguida, no segundo capítulo, apresentamos a literatura de José J. Veiga, apontando alguns de seus principais problemas, especialmente a discussão sobre sua relação com o realismo mágico, e com o problema da alegoria política. Esse capítulo termina com uma tentativa de abstração, pensando a relação de Veiga com o cinema (ainda sem tratar do projeto de Person e Bernardet). No terceiro capítulo, traçamos um panorama da cultura brasileira no contexto do final da década de sessenta, contextualizando a produção de Person e Bernardet (anterior a *A hora dos ruminantes*) dentro da geração do Cinema Novo. No quarto capítulo, o principal, debruçamo-nos enfim sobre o nosso *corpus*: o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* e seus respectivos anexos. Nossa abordagem, mais ou menos panorâmica, procura dar uma ideia geral do projeto em sua pluralidade de aspectos, tentando extrair o aspecto mais importante de cada tema ou subtema. Retraçamos, passo a passo, a cronologia dos acontecimentos ligados ao projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, desde a sua origem até a sua interrupção. Analisamos o processo de adaptação, descrevendo a forma como Person e Bernardet recriam a obra de Veiga, norteados por um projeto estético e político. Procuramos chamar a atenção para aquilo que o roteiro tem de original em relação à narrativa de Veiga. Exploramos a relação do texto do roteiro de *A hora dos ruminantes* com a literatura. Retomando parte da discussão do capítulo dois, debatemos com que gêneros cinematográficos dialogaria o filme *A hora dos ruminantes*. Também repassamos alguns de seus aspectos técnicos (traçando conjecturas sobre aspectos como a locação, a fotografia, o figurino, o som e o elenco). Por fim, discutimos o modelo estético-político de *A hora dos ruminantes*, espécie de realismo mágico cinematográfico voltado para o público interiorano, procurando unir espetáculo ao cinema engajado (neste ponto, retomamos parte da discussão do primeiro capítulo). O quinto e último

capítulo da tese acompanha o contexto imediatamente posterior à suspensão de *A hora dos ruminantes* e revela ao leitor documentos inéditos da repressão da ditadura militar relacionados ao cineasta Person, que jogam uma nova luz sobre o contexto político desfavorável em que ele e Bernardet atuavam, o que ajuda a explicar a interrupção definitiva do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*.

Palavras-chave: *A hora dos ruminantes*. José J. Veiga. Jean-Claude Bernardet. Luiz Sergio Person. Roteiro cinematográfico não-filmado. Espetáculo. Resistência

Abstract

This thesis' role is to bring back the memory of an important work of art: the unfilmed cinematographic project of *The plague of the ruminants*. Based upon the short novel of the same title, by José J. Veiga, the project was conceived by a duo: the screenwriter and critic Jean-Claude Bernardet and the filmmaker Luiz Sergio Person. The main document that makes it possible to retrace this project is the unfilmed screenplay of *The plague of the ruminants*, written in 1967 by Bernardet and Person. The thesis starts with a theoretical general discussion about some of the main problems connected to *The plague of the ruminants*, specially adaptation, screenwriting and the intersection between cinema, politics and spectacle. Sequentially, the second chapter introduces José J. Veiga's literature, pointing out some of its main issues, especially the discussion about his relationship with magic realism, and with the problem of political allegory. This chapter ends with an attempt to imagine Veiga's relationship with cinema (independently of Person and Bernardet's project). The third chapter gives an overview of Brazilian culture in the context of the late sixties, contextualizing the production of Person and Bernardet (prior to *The plague of the ruminants*) within the Cinema Novo generation. The fourth chapter, the main one, finally focuses on the *corpus*: the screenplay of *The plague of the ruminants* and its annexes. Our approach here is more or less panoramic, and tries to give a general idea of the project in its plurality of aspects, attempting to extract the most important aspect of each theme or sub-theme. We retrace, step by step, the chronology of the events linked to the cinematographic project of *The plague of the ruminants*, from its origin to its interruption. The chapter analyzes the adaptation process, describing the way in which Person and Bernardet recreate Veiga's work guided by an aesthetic and political point of view. It draws attention to original aspects of the screenplay (in comparison to Veiga's narrative). Also, it explores the relationship between the screenplay of *The plague of the ruminants* and literature. Bringing back some elements of the discussion in chapter two, we discuss which cinematographic genres would be present in the film *The plague of the ruminants*. Some of technical aspects are presented (drawing conjectures about aspects such as location, photography, costumes, sound and cast). Finally, the aesthetic-political model of *The plague of the ruminants* is discussed – a kind of cinematic magic realism aimed to the audience of smaller cities, trying to balance movie spectacle and politically engaged cinema (at this point, some elements from the discussion of the first chapter are discussed again). The fifth and final chapter of the thesis describes the context immediately

after the suspension of *The plague of the ruminants* and reveals to the reader unpublished documents of the repression of the Brazilian military dictatorship related to filmmaker Person. These documents shed new light about the unfavorable political context in which he and Bernardet worked, and help explain the reasons for the definitive interruption of *The plague of the ruminants'* film project.

Keywords: *The plague of the ruminants*. José J. Veiga. Jean-Claude Bernardet. Luiz Sergio Person. Unfilmed Screenplay. Spectacle. Resistance.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – DISCUSSÃO CONCEITUAL.....	18
1.1 – O roteiro cinematográfico	
1.2 – Espetáculo e ideologia	
1.3 – Públicos, povo, massa	
CAPÍTULO 2 – VEIGA, O REALISMO MÁGICO E O CINEMA.....	61
2.1 – Apresentação do autor e da obra e discussão sobre gênero	
2.2 – Realismo mágico e contexto político	
2.3 – Imaginando Veiga no cinema	
CAPÍTULO 3 – ANTES DE A HORA DOS RUMINANTES.....	123
3.1 – O contexto político e cultural anterior a <i>A hora dos ruminantes</i>	
3.2 – Person e Bernardet antes de <i>A hora dos ruminantes</i>	
CAPÍTULO 4 – O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO DE A HORA DOS RUMINANTES.....	160
4.1 – Apresentação do roteiro	
4.2 – Do livro ao roteiro: as modificações empreendidas pelos adaptadores	
CAPÍTULO 5 – DEPOIS DE A HORA DOS RUMINANTES.....	247
5.1 – Depois de <i>A hora dos ruminantes</i>	
5.2 – Os últimos anos de Person	
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	289
BIBLIOGRAFIA.....	295
APÊNDICES.....	311

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa busca resgatar a memória de uma obra cultural importante: o projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*. Baseado na obra literária homônima de José J. Veiga de 1966, o projeto foi concebido em 1967 por uma dupla: o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet e o cineasta Luiz Sergio Person (Luiz com “z” e sem acento, e Sergio sem acento, apesar de ser frequentemente grafado de forma errada).

O principal documento que nos permite retrair este projeto é o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, escrito em 1967 por Bernardet e Person. Nossa pesquisa inicial procurou localizar as diferentes versões do texto do roteiro. Encontramos também outros documentos, que podem ser considerados seus anexos: notas diversas que complementam seu sentido. O roteiro e estes documentos anexos foram encontrados nos acervos de duas cinematecas: a Cinemateca Brasileira, em São Paulo, e a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro. Há ainda um acervo digital, pertencente à Cinemateca Brasileira, que foi de suma importância para esta pesquisa: os documentos digitalizados do espólio de Luiz Sergio Person, doado por sua família.

Mas o projeto de *A hora dos ruminantes* não ficou apenas no papel. Chegou a passar à categoria de projeto em desenvolvimento – conforme atestam inúmeras menções na imprensa da época: documentos que nossa pesquisa conseguiu, com dificuldade, retrair. Para tanto, foi preciso recorrer a diversas hemerotecas virtuais e físicas, de diferentes cidades.

Faltava retrair o vínculo entre o projeto cinematográfico e a obra literária adaptada. Para tanto, foi realizada uma extensa pesquisa no acervo – ainda não-catalogado inteiramente – do espólio do escritor José J. Veiga, que atualmente faz parte do acervo do Serviço Social do Comércio, SESC, no centro de Goiânia. Lá foram encontrados os documentos relativos à adaptação de *A hora dos ruminantes* para o cinema por Person e Bernardet: o contrato de cessão de direitos, boletos de pagamento, entre outros.

Mas esta pesquisa de fontes não ficaria completa se não tivéssemos acesso ao mundo obscuro dos porões da ditadura militar: pesquisando no acervo do Arquivo Nacional em Brasília, encontramos importantes documentos que permitem retrair a perseguição sofrida por Person e Bernardet – o que talvez ajude a explicar o fracasso do projeto de *A hora dos ruminantes*.

A ortografia original foi mantida nas citações sempre que se entendeu que havia ali um valor histórico. Alguns erros de ortografia foram mantidos, outros corrigidos – conforme indicação.

Todos os textos e depoimentos aqui citados foram reproduzidos com a autorização prévia de seus autores ou dos detentores dos direitos.

Todos os sites da internet consultados e citados aqui foram checados no segundo semestre de 2019.

A linguagem em que este trabalho está escrito respeita a gramática normativa, mas foram tomadas algumas licenças em relação à colocação pronominal. O uso do itálico e de minúsculo ou maiúsculo em início de palavra também segue critérios próprios.

O presente trabalho está organizado de forma a aliar um viés temático a um viés cronológico – cujo fio narrativo é a vida e obra de Sergio Person.

Assim, o trabalho se inicia com uma discussão conceitual teórica a respeito de alguns dos principais problemas relativos *A hora dos ruminantes*, especialmente no que diz respeito à adaptação, a escrita de roteiros cinematográficos e a interseção entre cinema, política e espetáculo. A ênfase está em autores e teorias em voga nas décadas de 1950 e 1960 – procurando reconstituir (de forma crítica, mas não aprofundada, e sim panorâmica) o pano de fundo cultural em que Veiga, Person e Bernardet estão inseridos.

O capítulo seguinte reconstitui a estreia literária de Veiga – possibilitada graças a seu amigo João Guimarães Rosa – e procura retrazar o panorama cultural brasileiro da década de sessenta, momento em que a literatura e o cinema se encontram dentro de certa ideia do nacional-popular: o próprio Rosa será adaptado por cineastas daquela geração, e cultuado por figuras importantes como Glauber Rocha.

Partindo de Glauber e do Cinema Novo, o capítulo seguinte apresenta o contexto cultural em que Person e Bernardet dão os primeiros passos no fazer cinematográfico. A ideia é apresentar suas colaborações anteriores como uma espécie de prenúncio de *A hora dos ruminantes*.

No quarto capítulo, tratamos enfim do *corpus*: o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* e seus anexos. A abordagem, mais ou menos panorâmica, procura dar uma ideia do projeto em sua pluralidade de aspectos. A ênfase está no processo de adaptação, isto é, na forma como Person e Bernardet recriam a obra de Veiga, norteados por um projeto estético e político.

O historiador Laurent Véray, no artigo *L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?* sugere que os documentos depositados nas cinematecas são arquivos que não se afirmam como representantes da realidade – ao contrário de documentos históricos "tradicionais" como periódicos, documentos oficiais, e testemunhos. Fazer História a partir de arquivos fílmicos é possível apenas se o pesquisador se reapropriar deste objeto histórico, interrogando-o e reinventando a partir de hipóteses: “São arquivos tão reais quanto quaisquer outras fontes. Eles não têm nenhum valor de prova. Daí a necessidade de identificá-los, de questioná-los (...), de torná-los inteligíveis”¹.

Nosso objeto de estudo faz parte dos arquivos fílmicos de cinematecas: tratam-se de papéis cujo conteúdo não afirma sua historicidade. É preciso buscar sua interpretação histórica confrontando-os com arquivos históricos tradicionais, criando diálogos entre os documentos que permitam enxergar como as questões presentes no roteiro de *A hora dos ruminantes* – como mercado, público e engajamento político – ganham corpo no mundo real e são moldadas pelo contexto histórico do qual o roteiro é resultado. A presente pesquisa pretende tornar visível não apenas o roteiro e o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, mas também toda a constelação de elementos em torno dos quais o projeto se constrói, dentro do panorama do pensamento político-estético do Brasil e da América Latina dos anos sessenta e setenta.

É preciso dizer aqui algumas palavras mais pessoais sobre esta pesquisa. Minha dissertação de Mestrado abordou os argumentos de filmes que Fernando Pessoa escreveu e engavetou – ou melhor, guardou em sua famosa arca. Talvez Pessoa soubesse que estes, como tantos outros de seus projetos, nunca sairiam do papel. Para mim, continuar trabalhando com textos cinematográficos não-filmados não era uma intenção àquela altura.

Em 2013, assistindo ao documentário *Person*, ouvi falar pela primeira vez do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. Minha enorme curiosidade em conhecer o roteiro deu início à minha pesquisa, que foi formalizada com a entrada no Doutorado em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais em 2014. A pesquisa contou com uma bolsa de estudos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, entre 2016 e 2019.

1 Tradução nossa. “Ce sont des archives pas plus ni moins réelles que d’autres sources. Elles n’ont nullement valeur de preuve. D’où la nécessité de bien les identifier, de leur poser des questions (...) de les rendre intelligible”. VÉRAY, Laurent . ‘L’Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?’ in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma. n. 41, 2003.

Além da pesquisa documental, foram realizadas várias entrevistas, dentre as quais se destacam cinco conversas com Jean-Claude Bernardet (entre 2014 e 2019), além de uma entrevista com Regina Jehá e Marina Person (em 2016), e uma outra apenas com Regina (em 2019).

Todas as entrevistas foram registradas em áudio e as conversas com Bernardet foram registradas também em vídeo, que será usado num documentário, que atualmente se encontra em fase de produção, sobre o tema desta tese: o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*.

Apesar de saber que as entrevistas serviam, também, para uma pesquisa acadêmica, o professor Jean-Claude Bernardet não adotou em momento algum uma postura que lembrasse o acadêmico da USP: sobre o Doutorado em si, pouco foi conversado – a despeito da cortesia de Bernardet, que ao fim da primeira conversa, disse gentilmente com relação ao Doutorado: “Aí você me mantém avisado como vai evoluindo a tua situação”.

Esta não é uma tese sobre o pensamento crítico e teórico de Bernardet – embora, inevitavelmente, sua influência tenha sido determinante na definição do horizonte crítico e teórico. Evidentemente, teria sido problemático ter Bernardet ao mesmo tempo como objeto de estudo e como modelo crítico. De qualquer forma, não é difícil constatar que o pensamento de Bernardet sobre cinema está alimentado pelas mesmíssimas questões que norteavam *A hora dos ruminantes* – especialmente seu livro de estreia *Brasil em tempo de cinema*, escrito e publicado exatamente enquanto o projeto se desenvolve.

A relação de Bernardet com a lembrança de *A hora dos ruminantes* é problemática. O próprio autor não atribui valor especial ao texto do roteiro em si. Ele enfatiza que o roteiro não foi escrito para ter valor literário, poético ou até metafórico: para ele e Person, o roteiro era apenas uma ferramenta para a filmagem. Uma filmagem que, infelizmente, não se realizou.

O professor Luis Alberto Brandão sublinha a importância do horizonte de expectativa do leitor na percepção de um texto como dramático: “não se pode dizer que um texto é *dramático* apenas porque foi pensado para o teatro, e sim porque o leitor o reconhece como um texto adequado para uma possível encenação”². Da mesma forma, se for lido pelo viés literário, o roteiro tem valor próprio, independentemente de ter sido escrito para ser filmado ou não.

2 BRANDÃO, Luis Alberto. ‘Literatura e teatro: interfaces’. in *Gragoatá*, n. 4, p. 219-226, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998, p. 225.

O roteiro original de *O caso dos irmãos Naves*, de 1966, assinado por Sergio Person e Jean-Claude Bernardet, foi publicado em 2004 pela Imprensa Oficial. Sabemos que os roteiros de filmes realizados suscitam interesse na medida em que são comparados com seu resultado fílmico. Há muitos estudos que vão nessa linha. Sabemos também que os roteiros não-filmados, paradoxalmente, têm outro *status*: o texto (que geralmente perderia sua importância estrita depois de concluída a filmagem) passa a assumir toda a importância na medida em que constitui o único contato possível com aquilo que teria sido o filme. Observar *A hora dos ruminantes* é estar diante de um fóssil que preservou um passado complexo.

Mas, se o fato de o filme não ter sido realizado favorece a sua leitura como objeto independente, para seu autor Bernardet, o roteiro de *A hora dos ruminantes* é o documento daquilo que deu errado: “Foi meu maior fracasso”, resumiu Bernardet, na terceira entrevista que nos concedeu. Podemos supor que seja especialmente doloroso recordar a perda de Person, um amigo querido e o seu maior parceiro no cinema.

Este trabalho cumpre portanto um dever de memória. A importância inicial dele está em analisar um texto esquecido, completamente inédito. O crítico Amir Labaki publicou no jornal *Folha de São Paulo* em 1995 um resumo de sequências de *A hora dos ruminantes*³. Porém, é preciso deixar claro que o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* permanece totalmente inédito.

O complexo trabalho de estabelecimento do texto foi apenas a etapa inicial que permitiu a aproximação do material: a partir daí, diante dele, duas posturas poderiam ter sido assumidas. Optamos por uma posição sincrônica, procurando situar o roteiro no contexto cultural da época, e supor o que seus autores tinham como intencionalidade, isto é, com que objetivos o roteiro desconstrói e reescreve a trama do livro de José J. Veiga. A literatura de Veiga se insere no mesmo panorama cultural que o roteiro e o projeto cinematográfico, incorporando certos elementos estéticos da época e renunciando outros. A partir daí, foi possível refletir sobre como o roteiro dialoga com o contexto em que foi escrito, e com a obra anterior e posterior de seus autores.

Mas isto não significa que abrimos mão completamente de uma perspectiva diacrônica. Ao longo do texto, procuramos relacionar as ideias presentes em *A hora dos ruminantes* com autores e problemas atuais. Por outro lado, procuramos extrair do roteiro de *A hora dos ruminantes* questões que parecem importantes para uma discussão atual. A ideia é

3 LABAKI, Amir, ‘História oculta do cinema brasileiro’ in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27 de agosto de 1995.

criar um diálogo de alimentação recíproca, em que *A hora dos ruminantes* é contextualizado dentro do horizonte em que foi concebido. A partir desta premissa, o roteiro de 1967 consegue dialogar com autores e problemas atuais.

Mas afinal, qual a importância de se lembrar hoje de *A hora dos ruminantes*? Nas cinco entrevistas que Jean-Claude Bernardet nos concedeu, entre 2014 e 2018, o problema da memória se apresentava constantemente. Solícito, Bernardet costuma atender a boa parte dos pedidos de entrevistas – acadêmicas ou não – que recebe – partindo (conscientemente ou não) de uma premissa mais ou menos vaga da importância do valor histórico de suas lembranças.

Mas a memória de Bernardet, a princípio, fugia de *A hora dos ruminantes*. Em alguns momentos, cabia ao entrevistador complementar a recordação do entrevistado – que falhava e hesitava. Às vezes o entrevistado errava, e o pesquisador-entrevistador era obrigado a corrigir o próprio autor do roteiro, que por fim se resignava diante de uma antiga gravação de sua própria voz, ou de uma página antiga com sua própria caligrafia confirmando o contrário do que sua memória achava.

José J. Veiga chegou, sim, a ler o roteiro. Os direitos autorais chegaram, sim, a ser comprados. Havia, sim, intenções de distribuição fora do país. As décadas passaram e estas informações continuaram presentes nos documentos amarelados; mas sumiram completamente da mente do autor do roteiro. “Você sabe melhor do que eu”: esse é o tipo de frase que ouvimos em 2014 na primeira entrevista de um arredo Bernardet que, ironicamente, parecia preferir esquecer: “Eu vivo no século vinte e um”. Nesta primeira conversa, realmente Bernardet parecia imerso nos meandros de uma memória um tanto longínqua, sobre a qual não deixou de filosofar, afirmando não saber

se realmente você puxa pela minha memória ou se eu elaboro alguma imagem a partir das suas palavras. Nesse caso, o que pode aparecer como uma certa volta da memória podia ser simplesmente uma evocação provocada pelas suas palavras e não uma memória propriamente dita

Quando já estávamos dentro do elevador depois desta primeira entrevista, Bernardet disse, com um sorriso irônico: “Pode voltar aqui para me fazer perguntas às quais eu não saberei responder” – com a ambígua simpatia irônica que lhe é peculiar.

Surpreendentemente, com o avanço das entrevistas, a memória de Bernardet vai unindo algumas pontas soltas sobre *A hora dos ruminantes* e trazendo à tona informações espantosas, que complementavam o que estava nos papéis amarelados. Pouco a pouco, as entrevistas vão dando vida nova ao projeto, que de repente renasce, saindo das páginas esquecidas de uma pasta entre tantas da Cinemateca Brasileira, e voltando a ter vida e significado nas mentes e palavras de pessoas. A importância de não se esquecer *A hora dos ruminantes* não está apenas em reconstituir uma espécie de elo perdido com o passado. Lembrar hoje do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* é importante porque esta memória nos reconecta com aquele passado. Uma conhecida máxima diz que a função da História é não repetir os erros do passado: “Brasil, nunca mais” resumia o título de um livro importantíssimo para a memória da ditadura militar em sua faceta mais violenta. Portanto, não esquecer *A hora dos ruminantes* é uma tarefa nossa: um exercício de memória da resistência à ditadura militar de 1964, e ao autoritarismo em geral.

Mas antes lancemo-nos num breve exercício de abstração. Imaginemos um filme dirigido por Sergio Person, realizado, praticamente concluído, porém engavetado e nunca lançado. Um belo dia, um produtor encontra a película empoeirada, e decide lançar o filme, que se torna um grande sucesso de público. Por incrível que pareça, a situação ocorreu com *Marido Barra-limpa* em 1967 – no mesmo ano em que foi escrito o roteiro de *A hora dos ruminantes* – quando o

produtor, Renato Grecchi, encontrou a cópia única numa produtora da Boca do Lixo que havia sofrido uma enchente. Acostumado a comprar filmes inacabados para lançá-los com custo baixo, com cenas complementares, resolveu apostar no carisma de Golias, que fazia muito sucesso na televisão. O problema é que as leis de incentivo do Instituto Nacional do Cinema (que antecedeu a Embrafilme) exigiam 80 minutos como tempo mínimo para um longa-metragem. Grecchi convidou Person para dirigir o restante. Envolvido no seu próprio filme, *O Caso dos Irmãos Naves*, Person nem quis ouvir o convite. De acordo com amigos, isso poderia associá-lo a um filme de boulevard, como se dizia. O próprio produtor resolveu criar algumas cenas documentais e shows de rock, filmou takes com um dos atores originais (apesar da diferença de idade) e colocou um novo nome: *Marido Barra-limpa*⁴

Este curioso exemplo nos mostra que uma parte da obra de Person já esteve bastante próxima do limbo total do esquecimento, saindo de lá para se tornar um grande sucesso. Uma

4 MORAES, Ninho (Antônio Carlos Leal de Moraes). *Radiografia de um Filme: São Paulo Sociedade Anônima de Luiz Sergio Person*. São Paulo, 2010, p. 500.

pergunta quase inocente vem imediatamente à mente: afinal, como teria sido *A hora dos ruminantes*? É impossível responder sem especular. Conjecturar hipóteses, supor possibilidades. Esta especulação está longe de ser infértil, contanto que seu ponto de partida seja uma análise detalhada do texto do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* e do contexto em que foi produzido, conhecendo seus autores e imaginando suas possíveis intenções. O presente trabalho procura dar ao leitor elementos concretos a partir dos quais poderá criar suas conjecturas, evitando o mero achismo. Aqui nossa intenção não é conceber o filme no lugar do cineasta, mas sim fornecer coordenadas interpretativas para imaginar o filme em seu contexto – dentro da perspectiva criativa de Sergio Person e Jean-Claude Bernardet, além dos produtores Glauco Mirko Laurelli e Mario Civelli, e de outros profissionais.

Obviamente, quando pensamos sobre um roteiro não-filmado de um determinado diretor, um bom exercício imaginativo é comparar os seus roteiros filmados com seus filmes, procurando extrair daí uma espécie de método do cineasta que pudesse ser aplicado para imaginar seu roteiro não-filmado. Acontece que Person – ainda que possa ser entendido como um cineasta autoral – não tinha propriamente um conjunto de características de estilo como cineasta – pelo menos não como o grupo do *Cahiers* entenderia o termo “autor”. Person gostava de fazer diferente a cada filme. Se comparamos o estilo de seus dois primeiros filmes, é nítida a impressão de estarmos diante de dois cineastas diferentes, com preocupações estéticas e temáticas bem diversas. Já em *A hora dos ruminantes*, reapareceria o ambiente interiorano de *O caso dos irmãos Naves*, mas sob um viés diferente, não mais subordinado ao realismo estrito. Para Person, um cineasta deveria ser eclético – este traço do cineasta acaba levando frequentemente nossa análise para o problema dos gêneros cinematográficos.

Passemos agora ao capítulo inicial, uma discussão teórica para nos situar no contexto da escrita de *A hora dos ruminantes*.

CAPÍTULO 1 – DISCUSSÃO CONCEITUAL

1.1 - O roteiro cinematográfico

O roteiro cinematográfico é uma ferramenta fundamental nas adaptações intermediáticas, em especial as da literatura para o cinema. Procuramos aqui partir de algumas definições do roteiro cinematográfico para propor uma reflexão sobre este tipo de gênero textual ambíguo e fronteiro. A escrita para cinema foi assunto de minha pesquisa de mestrado, sobre os roteiros e argumentos cinematográficos escritos por Fernando Pessoa⁵. Agora, na tese de Doutorado, tratando também de um texto cinematográfico não-filmado, esta discussão envolvendo o roteiro servirá de preâmbulo à análise propriamente dita do roteiro de *A hora dos ruminantes*.

O roteiro cinematográfico costuma ser entendido como um texto cuja importância desaparece junto com a conclusão do filme. O fato é que a reflexão sobre este suposto “texto morto” é profundamente fértil, já que permite adentrar o próprio fazer cinematográfico.

O historiador do cinema Antonio Costa (em *Compreender o cinema*) afirma:

O roteiro, entendido como técnica de elaboração ou de “pré-visualização” de um filme (...) constitui o ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização. O roteiro é um texto de tipo muito particular. Ele deve ter qualidades expressivas ou dramáticas enquanto contém os diálogos que os atores terão de dizer; além disso, tais qualidades devem ser funcionais para a compreensão de todos os aspectos psicológicos, estéticos etc. por parte de todos aqueles (dos atores aos técnicos) que podem contribuir para o sucesso da obra. Mas o roteiro deve ser também funcional: deve permitir ao produtor ter uma idéia exata sobre a oportunidade de financiar o filme e ao diretor de produção elaborar o plano de trabalho.⁶

Outras definições de roteiro geralmente procuram dar conta das suas características textuais. O conhecido professor de roteiro Syd Field o define como “uma história contada

5 MELLO, Marcelo Cordeiro de. *Fernando Pessoa et le cinéma*. Dissertação de mestrado defendida em setembro de 2011 na Universidade de Paris IV, Sorbonne. Orientação da professora Maria Graciete Besse.

6 COSTA, Antonio, *Compreender o cinema*, Editora Globo, 2003, São Paulo, p. 166.

com imagens, em diálogos e descrição, e posta no contexto da estrutura dramática”⁷. Já no meio acadêmico, o professor Ted Nannicelli, em *A Philosophy of the Screenplay*, define o roteiro como “um objeto verbal a partir do qual um filme pode ser feito”⁸. Nestas definições, não aparecem claramente duas dimensões do texto de roteiro: primeiro, ele é um texto cuja existência se insere num contexto mercadológico, como mediador de etapas no empreendimento comercial que é uma produção cinematográfica. Em segundo lugar, o roteiro é também uma declaração de intenções do roteirista, em especial no plano político-ideológico.

Nossa preocupação aqui é criar elementos para a leitura do texto de roteiro cinematográfico, especialmente no que diz respeito à sua relação com o público nestes dois níveis: o do sentido político-ideológico do filme diante de um futuro espectador, por um lado; e por outro lado, do que é possível inferir sobre as relações que o texto de roteiro estabelece com o público leitor – (ainda que ele se restrinja à equipe de produção do filme). O fato é que o roteiro nasce dentro de um contexto específico de organização financeira, portanto sua relação com o público precisa ser pensada dentro do plano mercadológico. A professora Simone Murray chama de Indústria da Adaptação o complexo que envolve tanto a indústria do cinema quanto o mercado editorial. Dentro desta indústria, é claro, o roteiro tem grande importância. Como lembra Costa, conforme vimos, textos como o roteiro e o argumento cinematográficos frequentemente têm por objetivo dar o primeiro passo na produção de um filme: convencer os produtores e conseguir financiamento para o filme. O roteiro é uma peça fundamental na engrenagem de produção do espetáculo cinematográfico, já que permite antever se uma história terá apelo comercial, além de tornar possível fazer uma previsão de cálculo do orçamento – condições básicas para a existência (mercadológica) do filme.

Por mais que o roteiro oriente praticamente qualquer produção fílmica, existe um paradoxo recorrente quando se compara o roteiro com o resultado fílmico final: é a impressão de que filme e roteiro contam histórias diferentes. Isto ocorre porque, no processo de filmagem, são definidos elementos-chave, que no momento da escrita do roteiro simplesmente ainda não podem estar claros. Por exemplo: Tarkóvski e o co-roteirista de *O Espelho* (1975) tiveram problemas para conseguir financiamento para o filme porque, segundo os burocratas responsáveis pela liberação das verbas, o roteiro não deixava clara a forma final do filme;

7 Tradução nossa. “a story told with pictures, in dialogue and description, and placed within the context of dramatic structure”. FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Random House, 2007, p. 20.

8 Tradução nossa. “a verbal object from which a film can be made”. NANNICELLI, Ted. *A Philosophy of the Screenplay*. Routledge Studies in Contemporary Philosophy. Routledge, 2012, p. 14.

Tarkóvski contra-argumentava que a forma final do filme só poderia ser determinada durante a filmagem⁹.

Podemos questionar até que ponto a escrita de um texto sofre interferência de outras pessoas além do autor propriamente dito. Simone Murray, ao falar sobre o mercado da adaptação, lembra que a influência de um editor sobre a escrita de um autor de ficção pode ser determinante em seu processo criativo¹⁰. É evidente que todo texto está sujeito a sucessivas reescritas até atingir (ou não) sua forma final. O roteiro é um texto particularmente marcado por reescritas intermitentes e contaminado por diversos agentes; a forma final quase nunca será definida apenas por aquele que é considerado o autor (o roteirista). Quando nos referimos ao roteiro cinematográfico, estamos geralmente falando do roteiro final, que é aprovado pela comissão formada por diretor e produtores, e em seguida levado aos estúdios para a filmagem. Os membros de uma comissão de apreciação do roteiro atuam em certa medida como co-autores do roteiro. Durante a fase de análise do roteiro – que geralmente ocorre em reuniões periódicas com a equipe –, o roteirista reescreve o texto indefinidas vezes para ir se adaptando às exigências da comissão de produção. Portanto, por trás do roteiro final, existe todo um espectro de textos, como camadas de palimpsesto. O fenômeno da repetida reescrita dos textos de roteiro pode ser explicado por aquilo que a crítica genética chama um processo de “auto-reescrita genética”¹¹ – chamando a atenção para o paradoxo segundo o qual o texto, mesmo submetido a incessantes variações, permaneceria a mesma obra: “O que está em jogo é a variação dos estados, a confrontação de uma obra com todas as possibilidades que a compõem, tanto com relação ao que vem antes quanto ao que vem depois, é a mobilidade complexa e a estabilidade precária das formas.”¹².

Paralelamente ao processo de invenção intelectual do artista – no nosso caso, o roteirista – a abordagem genética também permite tecer considerações sobre as intenções não apenas estéticas mas também político-ideológicas que motivarão estas múltiplas reescritas e também sobre sua destinação mercadológica. Em vez de considerar apenas a forma final de um texto, a abordagem genética permite inferir quais critérios guiaram o processo que culminou no texto final. Conforme afirma o teórico literário Gérard Genette:

9 TARKOVSKY, Andrei Arsenevich. *Collected Screenplays*. Faber and Faber Screenplays, 2003.

10 MURRAY, Simone. *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, New York, 2012, p. 13.

11 ADAM, Jean-Michel. *Souvent textes varié. Génétique, intertextualité, édition et traduction*. Garnier, 2018.

12 NEEFS, ‘La critique génétique: histoire d’une théorie’, 1988, p. 16-21. Citado em ALMUTH & GRÉSILLON, ‘Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética’. *Estudos Avançados*, 11(5), 1991.

o estudo genético confronta o que [o texto] é com o que foi, ao que teria podido ser, ao que quase foi, contribuindo assim para relativizar, de acordo com o desejo de Valéry, a noção de conclusão, para confundir o demasiadamente famoso “fecho”, e a dessacralizar a própria noção de Texto.¹³

Paradoxalmente, embora o roteiro seja uma ferramenta fundamental do processo de criação cinematográfica, o roteirista às vezes não é reconhecido como o autor do filme – talvez porque a escrita não seja guiada apenas pela sua vontade autoral, mas sim pelas opiniões de todos os membros da comissão de análise do roteiro. Também se considera que sua contribuição como autor se restringe ao roteiro – como se este fosse algo dissociado do filme. O “esquecimento” do roteirista ocorre de forma categórica no cinema comercial – onde as atenções do público costumam estar concentradas no diretor ou nos atores. Também o cinema “autoral” lidou de forma ambígua com a figura do roteirista: Truffaut, um dos pais da “política de autores”, recusava a ideia de que o diretor precisasse ser o autor (ou o autor exclusivo) dos roteiros de seus filmes – preferindo dispor do trabalho de roteiristas anônimos – espelhando-se em cineastas admirados pelo grupo do *Cahiers*, como: Alfred Hitchcock, Howard Hawks e Jean Renoir.

Ainda que o autor de roteiros cinematográficos seja uma figura desdenhada e desconhecida do público, os estudos de adaptação ainda hoje têm certa tendência a considerar roteirista como sinônimo de adaptador, especialmente no que diz respeito à adaptação de obras literárias ao cinema; é esse o tom que encontramos em publicações recentes¹⁴.

Aspectos textuais do roteiro

O roteirista Marçal Aquino¹⁵ compara o roteiro a uma “receita de bolo”, um texto com data de validade pré-determinada: sua utilidade se perde (ou pelo menos se relativiza) uma vez concluído o filme. Sabemos que o roteiro cinematográfico pode ser considerado um texto em palimpsesto, disposto em múltiplas camadas. Mas sua natureza múltipla já antecede a

13 GENETTE, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987, p. 369-370.

14 Como *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, publicado em março de 2018 sob a direção de Alain Boillat e Gilles Philippe pela editora Impressions nouvelles.

15 No minidocumentário da série *Ofício da Palavra* (2017), dirigido por Rodolfo Magalhães.

forma de roteiro propriamente dita. Antes de que se inicie a escrita do roteiro, há uma série de etapas prévias de pré-planejamento que inclui a escrita de textos como o argumento cinematográfico e, às vezes, de um tratamento (em suas diferentes fases). Muitos roteiros ficam inacabados, outros tantos são recusados, outros simplesmente não são filmados, ou ainda, a filmagem não é concluída por uma ou outra razão. Há ainda o caso dos roteiros que são filmados mas cujos filmes não são lançados. Todo tipo de situação intermediária pode envolver o roteiro antes de que se chegue ao filme (que, por fim, tornaria o roteiro “obsoleto”).

Dentre as diversas etapas pré-produção, o argumento cinematográfico é entendido como o texto que dá início ao processo de escrita do roteiro (que, por sua vez, será o embrião para o financiamento do filme). Sua forma é mais livre, podendo ser literária ou coloquial. Trata-se de um texto curto que resume (de forma superficial) a linha narrativa do filme: a ação, a intriga e os protagonistas.

Já o tratamento é um aprofundamento do argumento: são descritas algumas situações e cenas do filme, e alguns episódios são resumidos. Do ponto de vista do estilo, a escrita continua sendo livre, podendo também assumir uma forma mais literária.

O pré-roteiro é definido por Antonio Costa como “a descrição das cenas com a indicação sumária do que acontece”¹⁶. Nele – ao contrário do caráter literário do argumento – a tendência é de que se adote um estilo homogêneo e neutro, e que se procure o máximo de clareza na explicação de cenas, na descrição de cenários, na caracterização de personagens – convergindo para um estilo mais neutro e técnico.

No roteiro, as anotações esquemáticas que haviam sido rascunhadas durante a etapa do pré-roteiro são finalmente desenvolvidas. Embora determinados roteiros tragam informações mais aprofundadas sobre a montagem e o enquadramento, o mais comum é que eles se limitem a trazer a divisão de sequências e planos, além dos diálogos. O próprio dicionário *Houaiss* define o roteiro como um resultado do aprofundamento de etapas anteriores: “texto que resulta do desenvolvimento do argumento de filme (...) dividido em planos, seqüências e cenas, com as rubricas técnicas, cenários e todos os diálogos”¹⁷. Portanto, trata-se de um texto que nasce como mais uma etapa dentro de um processo.

Em algumas produções, é utilizado ainda o que se chama de roteiro decupado: é diferente daquele enviado aos atores, já que traz algumas especificações em relação ao

16 COSTA, 2003, p. 170.

17 *Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa*, Versão 1.0.5 - Agosto de 2002.

enquadramento e à montagem (ainda que não de forma exaustiva). Como é um texto pensado para ser trabalhado no *set*, ele é chamado por termos bastante objetivos, como “shooting script” em inglês ou “guión técnico” em espanhol. Costa (que utiliza o termo “decupagem técnica” para se referir a este tipo de texto), define-o assim:

“decupagem técnica” cuja definição é dada, em medidas diferentes, pelo diretor e por seus colaboradores mais chegados, os que operam na fase conclusiva do projeto ou nas filmagens. Pode-se afirmar que a decupagem definitiva se realiza também por meio de um certo grau de improvisação no set e depois na montagem, quando ainda podem ser introduzidas variantes com base no material rodado¹⁸

No cinema dos grandes estúdios, a decupagem é uma coordenada técnica entre as outras do roteiro: portanto, deve ser seguida pelo diretor. Porém, há casos em que o diretor tem maior liberdade para reelaborar a decupagem prevista, de acordo com a improvisação do momento; há ainda casos em que, por necessidade, o diretor é levado a reconsiderar a decupagem sugerida no roteiro para contornar o surgimento de um imprevisto técnico.

O leitor-espectador que procura no texto cinematográfico o equivalente exato (inclusive na decupagem) do resultado fílmico pode ficar decepcionado ao ler o roteiro decupado (“a decupagem técnica”). Para satisfazer a exigência deste tipo de leitor, existe um tipo de texto ainda mais preciso, que é a decupagem feita *a posteriori*. Trata-se, no fundo, de um exercício de descrição visual ou *écfrase* (que geralmente inclui também a transcrição dos diálogos e indicações sobre o som). O pesquisador e professor Pablo Gonçalo, no estudo sobre roteiros cinematográficos que constitui sua tese de Doutorado, analisa o papel da *écfrase* nos textos cinematográficos, sugerindo a existência de uma poética da *écfrase*. Esta reflexão pode servir para pensar especificamente qual o papel das decupagens feitas *a posteriori* – também orientadas pela *écfrase* – dentro do panorama dos textos cinematográficos e no diálogo entre meios e linguagens artísticas, em especial dentro da adaptação intermediática:

É nesse aspecto de *Gesamtkunstwerke*, de fusão das artes, que o encontro entre *ekphrasis*, mídia e cinema parece traçar um caminho extremamente interessante. Se

18 COSTA, 2003, p. 172.

o terreno das mídias é sempre múltiplo e convergente, porque não pensar a ekphrasis também como uma forma de transmissão, diálogo e síntese entre as mídias? Com todo o seu rico debate estético e filosófico, a ekphrasis talvez configure um prenúncio das teorias da mídia e da intermedialidade. Quando nos debruçamos sobre o cinema é preciso enfatizar uma ekphrasis que está diretamente vinculada à passagem entre a cena dramática e a *mis-en-scène*, o som e a imagem na tela. É nessa toada que a dinâmica entre ekphrasis e cinema pode ser especialmente reveladora de um diálogo entre mídias e linguagens.¹⁹

Ao tratar da relação entre cinema e literatura, a teórica da adaptação Linda Hutcheon opõe os modos mostrar e contar. Mas, como gênero textual híbrido – intermediário entre literatura (contar) e cinema (mostrar) – o roteiro decupado e a decupagem *a posteriori* contam a história por meio de descrições visuais (écfrases). Costa lembra que a decupagem pode ser substituída ou complementada por outro tipo de ferramenta, estritamente visual, e cita os *storyboards*:

Ao contrário, há tipos de produção (por exemplo filmes publicitários) em que a decupagem técnica é substituída ou integrada por um storyboard, ou seja, uma visualização gráfica mais ou menos sumária, que fornece, numa espécie de história em quadrinhos, o esboço dos elementos que entram no enquadramento.²⁰

Esta ferramenta acessória ao roteiro permite a visualização (propriamente dita) das cenas antes da filmagem. Entretanto, embora ferramentas visuais como o *storyboard* tenham se tornado muito mais comuns com o passar do tempo, os roteiros cinematográficos continuam sendo considerados a peça essencial na engrenagem de produção de um filme; pode-se facilmente prescindir do *storyboard*, mas não há nenhuma grande produtora de cinema que possa abrir mão do roteiro cinematográfico.

Entre os anos 1960 e 1970, os textos cinematográficos ganham maior popularidade e, conseqüentemente, maior valor, passando a ter espaço nas editoras e livrarias. Porém, é claro, muitos dos textos que são publicados como se fossem “roteiros” são, na verdade, transcrições – decupagens feitas *a posteriori*. Certamente, grande parte deste fenômeno se justifica pela dificuldade de acesso aos filmes naquele período. Os próprios autores das transcrições

19 MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens*. Tese de Doutorado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015, p. 67.

20 COSTA, 2003, p. 172.

recorriam a ferramentas rudimentares, como a moviola, para ter acesso aos filmes a partir das películas e transcrevê-las.

É curioso um pensamento, comum na época, de que a decupagem não só substitui a visão do filme mas, de certa forma, supera seu entendimento por trazer descritas, de forma crua, as cenas que, se sujeitas à visão – durante a fruição estética catártica do espetáculo cinematográfico – poderiam ser influenciadas por interpretações excessivamente subjetivas. Esta opinião aparece na obra de Costa (publicada pela primeira vez em 1985):

A leitura de um roteiro decupado desse gênero, mais do que de um filme do qual se disponha de uma cópia que se possa controlar na moviola e com o aparelho de vídeo, é a forma mais agradável e segura para aprender tudo o que se precisa saber sobre a técnica de escrita analítica de um filme.²¹

Em comparação com a experiência de assistir ao filme, Costa considera que na leitura da decupagem (a transcrição feita *a posteriori*, que o autor chama de “roteiro decupado”) há um certo esfriamento das emoções, que ele considera positivo. Entusiasmo semelhante ao de Costa pode ser encontrado nas publicações da coleção *Avant-scène* da editora francesa *Seuil*, série enfocada não apenas em roteiros (de diretores como Luis Buñuel, Serguei Eisenstein, Jean-Luc Godard, Jean Renoir, François Truffaut e Orson Welles) mas também em textos de teatro e ópera. Porém – apesar de o próprio nome da coleção aludir a textos anteriores à encenação – cada texto cinematográfico publicado é, na verdade, uma “decupagem integral do filme”: uma transcrição feita *a posteriori*. Este tipo de publicação também procurava oferecer um complemento que, de certa forma, superasse a simples reprodução do filme, incluindo – além das indicações cênicas e dos diálogos – também os movimentos de câmera, os detalhes da direção, os créditos completos do filme e fotografias de cena, podendo trazer ainda cenas cortadas ou não-filmadas, críticas, e uma biofilmografia do diretor: “Assim se constitui uma ‘cinemateca’ escrita que, por si só, permite conhecer verdadeiramente as obras-primas da sétima arte”²², resume o diretor da coleção.

Ao publicar um de seus “roteiros decupados” (do filme *Cenas de um casamento*), Ingmar Bergman achou necessário descrever certas cenas e explicar os sentimentos e o perfil

21 COSTA, 2003, p. 174.

22 Tradução nossa. “Ainsi se constitue une ‘cinémathèque’ écrite qui, seule, permet de connaître vraiment les chefs-d’oeuvre du 7e art”. GRUAULT, Jean. *François Truffaut, Jules et Jim*. Seuil, 1971.

psicológico de cada personagem em miniprefácios escritos para cada cena, especialmente para aquela publicação. Consciente de uma possível redundância, o cineasta se desculpa (num prefácio inicial) com os leitores que pudessem se sentir ofendidos com aquela explicação²³.

Bergman sabia que, em princípio, as indicações técnicas das didascálias (ou rubricas) já deveriam trazer todas as informações necessárias ao leitor – a “compreensão de todos os aspectos psicológicos”²⁴, para retomar a expressão utilizada por Costa. Se por um lado parece irônico que a leitura do roteiro usado na filmagem não possa dar conta inteiramente da complexidade psicológica dos personagens, por outro lado, parece lógico que um texto que prima pela objetividade e clareza possa ter dificuldade em esclarecer pontos menos técnicos e mais abstratos do fazer cinematográfico. Este lado menos “técnico” da produção cinematográfica envolve em especial a direção de atores: podemos supor que o trabalho de Bergman no *set* de filmagem consistisse precisamente em explicar aos atores o sentido psicológico por trás de cada frase e gesto, e em descrever a evolução psicológica dos personagens ao longo do filme – de forma parecida com a que tentou conduzir o leitor de seus roteiros decupados por meio de miniprefácios explicativos complementares a cada cena.

Por meio destes exemplos, pudemos constatar a natureza múltipla dos textos cinematográficos, guiada por aspectos textuais um tanto peculiares.

Roteiros adaptados da literatura

Nas adaptações intermidiáticas de obras literárias para o cinema, sabemos que – além do roteirista e dos atores – vários outros profissionais podem ser entendidos em determinado nível como co-adaptadores: atores, figurinistas, cinegrafistas, diretores de arte e de fotografia, iluminadores, eletricitas, em suma, todos que colaboram com o filme podem ser em algum grau considerados co-autores, afinal, o cinema é por definição uma arte que se realiza de forma coletiva. A esse respeito, Hutcheon faz algumas perguntas: a primeira,

23 BERGMAN, Ingmar. *Scenes from a marriage*. Pantheon Books, 1974, p. V.

24 COSTA, 2003, p. 166.

quem é o adaptador, especialmente num modo mostrar de trabalho colaborativo e criativo como o cinema; a segunda é descobrir por que alguém aceitaria adaptar uma obra, principalmente sabendo que seus esforços serão muito provavelmente desdenhados e recebidos como secundários ou inferiores ao texto adaptado ou à versão concebida pelo próprio público.²⁵

Sabemos que, no caso das obras literárias adaptadas para o cinema, o roteirista é considerado o adaptador. Enquanto nos roteiros “originais” (não-adaptados) é natural que os atores se guiem sistematicamente pelo roteiro, já no caso dos roteiros adaptados, pode acontecer que os atores se interessem também em ler a obra adaptada – principalmente no caso de obras canônicas e consagradas – muitas das quais já fazem parte do repertório cultural dos atores antes da filmagem. Ao recordar este problema, Hutcheon faz um questionamento: “embora devam claramente seguir o roteiro, alguns atores admitem buscar inspiração e experiência no texto adaptado (...) Mas isso faz deles adaptadores conscientes?”²⁶. O diretor Luiz Fernando Carvalho relata que durante a filmagem de *Lavoura Arcaica*, em vez de uma cópia do roteiro, cada ator recebeu um exemplar do romance de Raduan Nassar²⁷, tornando-se assim – efetivamente e de forma inquestionável – um co-adaptador do livro. Poderia se argumentar que no livro há uma pulsação poética que justifica esse tipo de decisão do diretor, já que sua intenção não era apenas transpor para a tela a história narrada no livro de Raduan Nassar, mas sim traduzir a potência poética latente de sua escrita numa espécie de escrita poética audiovisual (apoiada na potência dramática dos atores). De qualquer forma, até no caso de *Lavoura Arcaica*, também existia um roteiro, que – ainda que não tenha sido distribuído aos atores – foi apresentado aos produtores; se não funcionou como ferramenta técnica para a produção do filme, serviu pelo menos como ferramenta financeira, com o objetivo de convencer os financiadores. Curiosamente, apesar de não ter sido lido pelos atores, este roteiro cinematográfico chegou a valer a Luiz Fernando Carvalho um prêmio de melhor roteiro²⁸. O fato é que o exemplo de *Lavoura Arcaica* é uma gota no oceano. Na esmagadora maioria dos casos, “o que os atores de fato adaptam, pois, é o roteiro”²⁹, como lembra o teórico do cinema Robert Stam.

25 HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Editora UFSC, Santa Catarina, 2011, p. 16.

26 HUTCHEON, 2011, p. 120.

27 Relato feito pelo próprio diretor durante mesa-redonda sobre o filme *Lavoura Arcaica* no Festival de Cinema de Brasília de 2002.

28 No Festival de Lleida, Espanha, em abril de 2002.

29 STAM, Robert. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2005, p. 22. Citado em HUTCHEON, 2011, p. 121.

Quando se fala em filmes baseados em obras literárias, geralmente quem é considerado o adaptador é o roteirista: ainda que ele não desfrute dos louros do filme, ele se encarrega de ter contato direto com a obra literária e extrair dela os elementos que julga importantes para compor um outro tipo de texto (cujo valor está ligado à sua eficiência em comunicar objetivamente como deverá orientar-se a feitura do filme). Mas existe também um tipo de roteiro (muito menos comum) que se alça ao plano literário, sem pretender funcionar como ferramenta para o *set* de filmagem: no chamado “roteiro literário”, são aprofundados os personagens e as intrigas, justamente no sentido de ampliar o caráter tão restrito do roteiro tradicional. Assim, por exemplo, a leitura do roteiro literário de *Andrei Rublióv* de Andrei Tarkóvski³⁰ traz um contraste em relação à escrita técnica do roteiro cinematográfico (este, elaborado em parceria com Andrei Konchalóvski). O roteiro literário, além de ter mais capítulos, tem a estrutura de um romance, contando a mesma história do roteiro cinematográfico e do filme, mas com uma construção que se identifica como literária – ao contrário do roteiro técnico, que geralmente só traz a ordem das sequências e os diálogos.

O roteiro como fóssil: arquivo e memória

Quando um filme é concluído e lançado, ele deixa atrás de si um amontoado de material cuja utilidade morre enquanto o filme nasce. O roteiro é uma peça fundamental dentro desse amontoado, no entanto, a preocupação com a preservação dos textos de roteiros cinematográficos é relativamente recente.

Se pensarmos numa comparação com a herança greco-romana, é inegável que o entendimento que temos hoje da cultura clássica foi prejudicado pelas enormes perdas na preservação da obra de filósofos e dramaturgos. É inegável o quanto o nosso entendimento deles é parcial. Este exemplo nos mostra que aquilo que chega até as gerações futuras de uma determinada produção cultural é sempre fragmentário.

De forma comparável às perdas da herança clássica, a cultura ocidental sofreu também duramente com o desaparecimento não apenas desse material pré-fílmico, mas dos filmes

30 TARKÓVSKI, Andrei. *Andrei Rublióv: Roteiro Literário*. Martins Fontes, 2008

propriamente ditos. Um estudo recente da *Library of Congress*³¹ americana indica que 75% dos filmes do cinema mudo se perderam definitivamente. Calcula-se³² que o Brasil perdeu 40% do Cinema que produziu até 1940. Temos casos como o do pesquisador e cineasta Jurandir Noronha³³ que literalmente retirou do lixo grande quantidade de material fílmico. Certa vez, vasculhando o acervo do produtor Paulo Benedetti, descobriu o negativos do filme do *Tesouro Perdido* de Humberto Mauro, até então considerado desaparecido.

A historiadora Arlette Farge, em *O sabor do arquivo*, observa que o documento de arquivo carrega marcas do tempo. A autora alude aos manuscritos ou datiloscritos amarelados e enfatiza a relação que nasce do contato com arquivos, descrevendo as sensações do contato com este tipo de material, como o toque dos dedos ao contato do papel suave ou áspero³⁴. No mundo do cinema, a relação com o material de arquivo também é mediada por este tipo de característica, que marca a passagem do tempo: podemos pensar nos roteiros amarelados e nas películas danificadas ou incompletas. Da mesma forma que a textura antiga de um papel ou os riscos num disco de vinil, o deterioramento e a incompletude do material cinematográfico – desde películas, até roteiros e fotografias – carregam uma marca temporal à qual o pesquisador é confrontado. É claro que, em comparação com os textos, as distâncias temporais não são as mesmas: o cinema é recente, enquanto a cultura escrita vem de tempos imemoriais. Mas o pesquisador que busca o acesso ao passado encontra nestas marcas do tempo um distanciamento, que Farge sugere que o historiador incorpore.

A pesquisadora de história do cinema Caroline Frick, no estudo *Saving Cinema*³⁵ observa que boa parte da política de preservação atual “costuma defender a preservação de filmes com um zelo quase messiânico”³⁶. Ela explica como acadêmicos e arquivistas partiram de considerações sobre a importância de preservação da produção audiovisual pressupondo a relevância do cinema como herança cultural³⁷ (porém, Frick não aborda especificamente a questão da preservação dos roteiros). A partir de uma análise semântica, Frick destaca a presença da palavra “herança” como um pilar do discurso da política de preservação no pós-guerra. Para a autora, é irônico que um produto cultural como o cinema comercial

31 PIERCE, David. *The Survival of American Silent Feature Films: 1912–1929*. Council on Library and Information Resources and The Library of Congress. Setembro de 2013.

32 Estimativa feita pelo pesquisador Hernani Heffner e divulgada no material didático do Curso *Cinema e Memória*, realizado no Centro Cultural do Banco do Brasil em Brasília, DF, entre 23 e 27 de abril de 2018.

33 MATTOS, Carlos Alberto. ‘Panorama do Cinema Brasileiro’. *Revista Críticos*, 2 de agosto de 2002.

34 FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Edusp, São Paulo, 2017, p. 16.

35 FRICK, Caroline. *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. Oxford University Press, 2011.

36 Tradução nossa. “often advocates for film preservation with almost messianic zeal”. FRICK, 2011, p. 9.

37 FRICK, 2011, p. 9.

hollywoodiano tenha sido alçado ao *status* de herança cultural. Na contramão da lógica patrimonialista, Frick contesta a ideia de herança cultural, apontando que ela geralmente funcionou para reificar e reforçar o discurso de autoridade e poder das nações poderosas. O processo arquivístico e a preservação da herança cultural (vista quase como um patrimônio material) são legitimados – em maior ou menor nível – pelo discurso de poder da nação que se apresenta como herdeira daquele patrimônio cultural³⁸. Frick contrapõe ao argumento dogmático de herança cultural à ideia de “acesso enquanto preservação” (“access as preservation”), inspirada na experiência latino-americana de preservação do patrimônio cinematográfico na qual – em vez de se reduzirem a fosseis inertes – os filmes preservados passam a funcionar como ferramentas ativas de engajamento cultural e social. O estudo de Frick é uma contraposição cética aos pressupostos de defesa da preservação do cinema como herança cultural. Sua provocação traz à tona problemas como a perda generalizada de dados e a decadência das películas audiovisuais.

As sobras de material fílmico – que vão desde pedaços de película que não foram usados até textos cinematográficos que perderam a utilidade – são materiais inertes. Entretanto, nada impede que ganhem vida. Diferentes tipos de obras audiovisuais podem nascer desse tipo de material: desde o documentário que tenta contar a história do filme que não foi concluído até o diretor que tenta remontar, tempos depois, o material filmado por ele próprio. Este tipo de filme é categorizado por diferentes termos em inglês: “leftover cinema”, “recycled cinema”, “failed cinema”.

Há casos curiosos em que o uso de sobras não tem por objetivo reconstituir uma obra fílmica específica, mas simplesmente dissecar aquilo que não pode ter outra classificação a não ser a de sobra: em geral, cenas excluídas, ou variantes da mesma cena. É o caso de *The unknown Chaplin*, filme de 1983 feito com restos de filmagens de Chaplin, que não entraram em nenhum de seus filmes. O documentário procura recompor o método de trabalho e as técnicas de filmagem do ator-diretor. A sucessão de inúmeros *takes* filmados mostram a forma exaustiva como Chaplin desenvolvia as cenas ao longo da filmagem. Todo este trabalho foi feito a partir de sobras, num processo que o historiador e documentarista Kevin Brownlow chamou de “arqueologia do cinema”.

Há exemplos mais ortodoxos de documentários que procuram contar – de forma mais ou menos linear – a história por trás de filmes não-concluídos. Em exemplos como *Duna de*

38 FRICK, 2011, p. 13.

Jodorowsky (2013) e *O Inferno de Henri-Georges Clouzot* (2009), a inclusão do nome do diretor no paratexto do título funciona ao mesmo tempo como homenagem e como crédito na co-criação da obra – uma espécie de co-autoria *a posteriori*. Documentários como estes partem fundamentalmente da vontade de mostrar as imagens filmadas – que, se não fosse pelo documentário, nunca seriam projetadas, simplesmente por não pertencerem a nenhuma obra em circulação comercial. A ênfase acaba ficando quase que totalmente na visualidade, embora este tipo de documentários também utilize como recurso a leitura dos roteiros de filmagem para recompor o projeto de filme.

Há ainda casos em que a homenagem é levada um passo adiante, e em que um diretor se dispõe a finalizar o filme de um cineasta conhecido. A carreira de Orson Welles deixou interessantes obras inacabadas como o projeto grandioso de *É tudo verdade* filmado no Brasil, ou ainda o seu *Don Quixote*. O material bruto do *Quixote*, nunca editado por Welles, foi montado pelo diretor Jesús Franco alguns anos após a morte do diretor, unindo-o a gravações sonoras feitas por Welles com a narração da obra literária. O resultado foi um filme que – embora tenha o mérito de divulgar o material de Welles – adota uma estratégia formal distante daquilo que se esperaria de Welles, até em sua faceta documentarista. Ainda que tenha seguido os textos cinematográficos de Welles referentes ao projeto do *Quixote*, o resultado foi inteiramente diferente do que, podemos supor, seria o filme dirigido por Welles – pelo menos, a partir do que podemos supor, é claro. O professor e pesquisador Adalberto Müller chama este tipo de trabalho que parte de filmes inacabados de “phantom adaptation”, retomando um termo utilizado pelo estudioso de cinema e literatura James Naremore³⁹.

Um fim diferente teve outro projeto inacabado de Welles, *The other side of the wind*. Lançado em 2018, o filme foi concluído por antigos colaboradores de Welles, entre eles o diretor Peter Bogdanovich, que havia atuado no filme. Bogdanovich e a equipe de produção partiram das mais de 96 horas de material bruto filmado por Welles e procuraram recompor o estilo de montagem extremamente ágil desejado por Welles.

Há ainda os casos em que o próprio diretor, não chegando a concluir o filme, consegue no entanto ao menos o privilégio de documentar seu próprio fracasso – a partir, principalmente, de imagens, mas também de textos cinematográficos sobre o projeto não-concluído. É o caso de filmes como *Anotações para uma Oréstia africana*, de 1970, em que Pier Paolo Pasolini parte de material filmado por ele próprio anos antes para recompor um

39 MÜLLER, Adalberto. ‘Orson Welles, Author of Don Quixote, Reconsidered’ in *Cinema Journal*, Volume 56, Number 1, University of Texas Press, outono de 2016, pp. 43-62.

projeto de filme que não foi adiante, levantando de forma crítica problemas de concepção do filme que impediram o seu avanço. Há ainda casos como o de *Cabra marcado pra morrer*, em que o diretor Eduardo Coutinho, impedido de finalizar seu filme de ficção por motivos de perseguição política, retoma décadas depois o projeto, não para concluí-lo, mas para documentar a história e os motivos daquele fracasso, tentando fazer do próprio ato de narrar uma forma de superar e responder à violência histórica que impediu a feitura do filme. Há ainda os casos em que o que surpreende é justamente que certos filmes possam ter sido feitos e concluídos. É o caso de *Hearts of Darkness: A Filmmaker's Apocalypse*, documentário de 1991 que parece querer dar conta de como foi possível realizar o épico *Apocalypse Now*. O documentário utiliza tanto o material de criação original – como textos cinematográficos e restos de películas – quanto entrevistas feitas posteriormente.

Sabemos que a descoberta de sobras de material fílmico se apresentam como um convite à montagem, à tentativa de dar vida nova àquele material. O mesmo vale para o roteiro não-filmado: sua leitura abre espaço para as infinitas possibilidades audiovisuais por trás daquelas palavras. A passagem do tempo cria uma barreira com relação ao material de arquivo, conforme observa Arlete Farge – embora, é claro, a cultura escrita e a audiovisual lidem com parâmetros temporais diferentes. Em todo caso, no contato com as sobras – sejam filmagens não-editadas ou texto cinematográficos não-filmados – permanece não somente uma barreira temporal, mas também um abismo de possibilidades entre as sobras e as diferentes hipóteses de filme que cada um é capaz de imaginar a partir delas. A opção criativa do diretor que trabalha em cima de material de sobras fílmicas pode ser de não reconhecer essa distância, o que gera evidentes problemas, como no caso do *Don Quixote* de Welles-Franco. Por outro lado, Coutinho e Pasolini escancaram a barreira entre o filme de ficção que não foi feito e o documentário que estão realizando como forma de responder àquele fracasso.

O que dizer especificamente sobre os roteiros cinematográficos não-filmados? A sobra fílmica não-visual, por se vincular a uma tradição cultural audiovisual, está marcada por uma situação de fronteira a que as sobras de película não pertencem, afinal, representam uma realidade concreta do passado, enquanto o roteiro não-filmado se resume a indicações técnicas que, em princípio, poderiam ser executadas a qualquer tempo. Quando o diretor Tom Tykwer aceitou dirigir um roteiro de Krzysztof Kieslowski, aceitou abrir mão do estilo ágil e moderno que o tinha tornado conhecido com seu filme anterior, *Corra, Lola, Corra*. Sem pretender se

aproximar do estilo de Kieslowski, o filme de Tykwer adota outro estilo – diferente tanto de Kieslowski quanto de seu próprio estilo anterior.

Especialista nas relações entre literatura e cinema, o professor Jean-Louis Jeannelle, num estudo⁴⁰ sobre as adaptações para o cinema da obra de André Malraux, refere-se aos filmes que não chegam a ser realizados e que ficam restritos a projetos escritos. Jeannelle defende uma reconsideração da noção de fracasso no cinema em prol de uma “poética das obras não realizadas” (“poétique des œuvres inadvenues”⁴¹) – aqui poderíamos recordar a estética de inacabamento que existe em obras modernas como *Un coup de dés* de Mallarmé ou o *Grande Vidro* de Marcel Duchamp (que o autor considerou “permanentemente inacabada”)⁴². Jeannelle propõe um novo campo de estudo: o dos “filmes sem imagens” (“films sans images”, expressão retomada do poeta Blaise Cendrars), cuja origem se situaria na “literatura para a tela” (“littérature pour l’écran”⁴³) dos vanguardistas do século vinte. Jeannelle também enumera algumas diferenças e oposições entre os textos dramáticos em geral e o campo literário dos roteiros cinematográficos (em especial, aqueles adaptados de obras literárias de ficção). Esta discussão mostra a complexa “literariedade” que há por trás dos textos de roteiros não-filmados, especialmente aqueles adaptados de obras literárias.

Roteiro é literatura?

Pensar o roteiro cinematográfico dentro da ótica do literário é uma atividade paradoxal. Por ser uma manifestação da palavra escrita, o roteiro se beneficia (ainda que indiretamente e de forma limitada) daquilo que Stam aponta como a logofilia do mundo ocidental⁴⁴. Por outro lado, o roteiro obviamente se vincula ao território da visualidade, por ser um texto contendo indicações correspondentes aos elementos audiovisuais do filme. Concebido “apenas” como uma ferramenta na produção do cinema, o roteiro é

40 JEANNELLE, Jean-Louis, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Seuil, Série Poétique, 2015.

41 JEANNELLE, 2015, p. 19.

42 PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. Elos, 2004, p. 54.

43 JEANNELLE, 2015, p. 93.

44 STAM, Robert. ‘Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade’. In *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, 2006, p. 21.

inevitavelmente afetado pela ideia preconceituosa de hierarquização que rebaixa o cinema em relação à literatura.

As rubricas – ou didascálias – são um recurso escrito da dramaturgia muito usado tanto nos textos de peças de teatro quanto nos textos cinematográficos. São indicações cênicas que instruem a equipe sobre os cenários, a postura e o tom de voz a ser adotado pelos atores. Se o cerne do teatro está nos diálogos, as didascálias são aquilo que se situa entre eles. Uma tradução literal da etimologia da palavra didascália seria “ensinamento, instrução, treino”. Seu propósito didático pressupõe que a ênfase deve estar na clareza. Assim sendo, na linguagem neutra das didascálias, não há espaço para opiniões ou para sutilezas e ambiguidades – o que importa é comunicar da forma mais direta possível qual é o objetivo de cada cena.

O uso de poucas rubricas, naturalmente, dá maior liberdade ao diretor para conceber a encenação, e inversamente, o uso constante de didascálias longas é um indício do desejo do autor de ter maior controle sobre a encenação. Uma peça de teatro com muitas didascálias costuma ser comparada a um roteiro cinematográfico⁴⁵ – o que leva a crer que o texto cinematográfico limita a liberdade do diretor mais radicalmente do que o texto dramático.

Quando se fala em obras literárias adaptadas para o cinema, não é incomum que os próprios roteiristas – ofuscados pela importância da obra que adaptam – enxerguem o próprio trabalho como algo intermediário, sem grande importância para além do processo de adaptação. A ideia de uma escalada descendente de qualidade fica evidente nestas palavras do roteirista John Norton: “meu roteiro valia bem menos do que o livro, e o mesmo seria verdadeiro para o filme”⁴⁶.

Geralmente escolhido por seus talentos com a palavra escrita, o escritor que se converte em roteirista se vê de repente reduzido a uma escrita asséptica, despida do estilo característico da escrita literária). Em *O Desprezo* de Godard, o personagem de Paul Javal – escritor frustrado rebaixado a roteirista – é encarregado de adaptar a *Odisseia*, mas vende sua Penélope ao produtor americano. Quando o produtor insatisfeito com o resultado das filmagens questiona o diretor (interpretado por Fritz Lang) por não ter sido fiel ao roteiro, o cineasta responde: “É claro que não. O roteiro é escrito, o filme é uma imagem. Tanto que se chama *motion-picture* (imagem-em-movimento).”⁴⁷.

45 DECOTE, Georges & VIEGNES, Michel. *Le théâtre. Problématiques essentielles*. Série Profil: Histoire Littéraire. Hatier, p. 37.

46 Citado em HUTCHEON, 2011, p. 21 (com adaptações).

47 Citado em STAM, Robert. *O espetáculo interrompido – Literatura e cinema de desmistificação*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981, p. 32.

Considerado o primeiro roteiro cinematográfico publicado em meio impresso, *Doctor and the devils* (1953) de Dylan Thomas só seria levado às telas décadas depois. Parece importante que a iniciativa de publicar um gênero de escrita “bastardo” como o roteiro tenha partido justamente de um autor transgressor como Thomas. O simples ato de alçar o texto de roteiro ao nível do literário e do artístico já é em si algo transgressor. Podemos recordar aqui a teoria da arte de Arthur Danto segundo a qual classificar algo como arte depende de sua vinculação com o mundo da arte (“artworld”), o que se dá, também, graças às teorias da arte e ao conhecimento da história da arte⁴⁸.

O professor Ted Nannicelli se pergunta se os roteiros podem ser considerados obras de arte num artigo intitulado *Why Can't Screenplays Be Artworks?*. Esta discussão será desenvolvida por Nannicelli mais tarde no capítulo de *A Philosophy of the screenplay* intitulado *Objections and Ontology: Is the Screenplay an Autonomous Work of Art?*. Nannicelli responde à argumentação do filósofo da arte Noël Carroll segundo a qual o roteiro cinematográfico não seria uma obra de arte por causa de seu *status* ontológico: sua natureza o impediria de ser considerado uma obra de arte ou uma obra literária – posição a que Nannicelli vai se contrapor. Ele reconhece que, nos estudos de cinema e de adaptação, o roteiro é frequentemente considerado um objeto essencialmente incompleto e intermediário, em vez de uma obra de arte independente do filme ao qual está associado. Da mesma forma que a peça teatral está destinada à performance, o texto escrito é entendido como uma obra literária autônoma. Nannicelli lembra ainda a noção de indicação e performance na música: a partitura *dirige* a performance, mas não *é* a performance.

Há ainda o argumento que Carroll chama de “transcription argument”, e que se refere especificamente ao fato de que muitos dos “roteiros cinematográficos” publicados no meio editorial na verdade são – como sabemos – meras decupagens: transcrições do filme, feitas *a posteriori*. As transcrições estão vinculadas ao filme de outra maneira, mais radical que o roteiro – o que as desqualificaria como obra de arte independente, segundo Carroll:

Os roteiros cinematográficos que chegam até nós em forma de publicações não são roteiros usados durante o processo de produção – os quais são frequentemente

48 “To see something as art requires something the eye cannot decry-an atmosphere of artistic theory, a knowledge of the history of art: an artworld. (...) It is the role of artistic theories, these days as always, to make the artworld, and art, possible.”. DANTO, Arthur. ‘The artworld’. in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 15 de outubro de 1964, p. 571-584.

alterados enquanto o filme é feito – mas são mais da natureza de transcrições ou registros das palavras que finalmente terminaram sendo ditas no produto final.⁴⁹

Nannicelli cede a este ponto da argumentação de Carroll; no entanto, para ele, isto não desautoriza os roteiros de filmagem a serem vistos como obras de arte. Simplesmente, esta argumentação evidencia diferenças fundamentais entre o roteiro – o projeto anterior ao filme – e a transcrição – o registro do filme já feito. Sabemos que as decupagens funcionaram como um acesso indireto aos filmes, numa época em que eles ainda não circulavam facilmente em formatos audiovisuais domésticos.

Nannicelli argumenta que a vinculação do texto de roteiro cinematográfico a um filme se dá mais em razão de como se organizam as práticas de fazer cinema do que propriamente pela natureza do roteiro. Pode-se imaginar um contexto em que um mesmo roteiro poderia ser filmado por diferentes equipes – da mesma forma que uma peça de teatro está destinada a ser reencenada inúmeras vezes. Nannicelli cita como exemplos o *remake* de *Psicose* feito por Gus van Sant em 1998, que utilizou uma versão ligeiramente modificada do roteiro utilizado em 1960 por Hitchcock (escrito por Joseph Stefano). O autor menciona ainda a versão de 1952 do filme *The Prisoner of Zenda*, filmada a partir do mesmo roteiro usado na versão de 1937. Se recordarmos a comparação do roteiro com uma receita de bolo, nada impede que a mesma receita seja executada novamente – a cada vez com um resultado semelhante porém diferente. Embora, obviamente, esse tipo de prática não seja a regra na indústria cinematográfica, esses exemplos permitem concluir que o *status* artístico de um roteiro cinematográfico é fruto de sua existência como objeto verbal – e isso independe da performance. Sem aprofundar esse ponto, Nannicelli reconhece que há condições que podem ser determinantes para que certos roteiros cinematográficos sejam lidos como obras literárias.

Esta apreciação, é claro, será o resultado imediato das condições de leitura do roteiro cinematográfico. Sabemos que há uma diferença fundamental entre dois tipos de leitor de roteiro cinematográfico: um é o profissional da equipe de produção que lê o roteiro antes da filmagem; outro é o leitor-espectador que, por curiosidade, decide ler o “roteiro” de um filme que já assistiu (como sabemos, na prática, quase sempre se trata de uma decupagem, por isso o uso de aspas). No primeiro caso, o roteiro é uma encadernação improvisada produzida pelo

49 Tradução nossa. “The movie scripts that come to us in published form are not the scripts used during the production process – which were quite frequently being altered as the movie was being made – but are more of the nature of transcriptions or records of the words that finally wound up being said in the finished product.”. CARROLL, Noël. *Philosophy of Motion Pictures*, p. 68. Citado em NANNICELLI, 2012, p. 116.

próprio estúdio para circulação interna; no segundo, é uma brochura editada por uma empresa editorial interessada nesse filão do mercado de publicações. O primeiro tipo de texto é lido com olhar técnico durante a correria da pré-filmagem, depois é relido no próprio set; enquanto o segundo tipo de texto é desfrutado numa situação lúdica e despreocupada. Entretanto, seria possível afirmar que há um tipo de leitura mais literária que outra? Como resume Nannicelli: “Eu não leio *Mãe Coragem* da mesma forma que [a atriz] Fiona Shaw enquanto ela se prepara para interpretar a personagem-título, mas dificilmente isso mostra que nós dois não estamos lendo o roteiro como literatura”⁵⁰. O autor lembra ainda que “Um erro comum de ambos seria presumir que nossas leituras de apreciações da literatura são práticas monolíticas e uniformes.”⁵¹.

Ainda dentro da aproximação entre roteiro e literatura, há um paralelo que consiste na associação entre escrita e cinema. O crítico Alexandre Astruc tentou transpor para o cinema a metáfora da escrita com o conceito de câmera-caneta: a ideia era aproximar de forma radical o trabalho do cineasta do ofício de escritor. Dentro desta lógica, a figura do roteirista é abolida, e o diretor fica encarregado de escrever seus próprios filmes (ou filmar seus próprios roteiros)⁵². É curioso notar que a fusão do trabalho do roteirista e do diretor remete aos primórdios do cinema, época em que os cineastas acumulavam funções. Com o nascimento das produtoras, em busca de rentabilidade, será aplicada a divisão social do trabalho típica do modo de produção capitalista.

A discussão sobre o caráter literário do roteiro cinematográfico coloca em evidência sua posição paradoxal: embora seja entendido como o meio-termo entre a literatura e o cinema, ele articula palavras sob um critério diferente. Sabemos que o que o roteiro de fato articula são imagens e sons, e que as palavras são apenas um meio de comunicar ao leitor aquela informação visual por meio da éfrase, e a informação auditiva por meio da descrição sonora. A diferença é radical: enquanto a literatura lida com sutilezas e ambiguidades, podendo assumir os mais diferentes estilos, o roteiro cinematográfico é um tipo de texto “sem estilo”, cuja intenção é meramente explicar, da forma mais clara possível, como a história deve ser contada visualmente. Para retomar a expressão do roteirista Syd Field, o roteiro é

50 Tradução nossa. “I do not read *Mother Courage* in the same way as does Fiona Shaw when she prepares to play the title role, but this hardly shows that we are not both reading the script qua literature”. NANNICELLI, 2012, p. 191.

51 Tradução nossa. “One mistake common to both is the presumption that our reading and appreciation of literature are monolithic, uniform practices”. NANNICELLI, 2012, p. 191.

52 ASTRUC, Alexandre. ‘Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo’ in *Écrits (1942–1984)*, Éditions de l’Archipel, 1992, p. 327.

“uma história contada com imagens”⁵³. O escritor de literatura, embora lide com material semelhante (a narrativa), tem uma abordagem totalmente diferente. Esta ideia está exemplificada nesta frase do escritor William Burroughs sobre o filme *Tubarão* de Spielberg: “se você pegar o roteiro e reduzir, chegará a um romance bem tolo e curto”⁵⁴.

Sobre a forma como o roteiro cinematográfico se inscreve na tradição artística e, especialmente, da cultura escrita, o professor Pablo Gonçalo explica que

Os hábitos da dramaturgia seriam herdados para o rádio e também se aglutinaria uma transição proto-intermediática única entre a literatura, o teatro e a pintura. Dessa forma, desvendar e elaborar a história das práticas de roteirização seria também uma maneira de melhor compreender as mudanças dos padrões de escrita, leitura e produção das imagens que surgiram do século XX em diante.⁵⁵

A respeito desses padrões de escrita, podemos refletir sobre o que afirma o filósofo William Flusser sobre os roteiros:

Quem escreve roteiros rendeu-se de corpo e alma à cultura das imagens. E ela é, do ponto de vista da cultura escrita, o demônio. Os roteiristas servem a esse demônio literalmente, (...). Eles arrancam as letras do navio da literatura, que está afundando, para sacrificá-las ao diabo das imagens⁵⁶

Flusser compara o padrão de escrita do roteiro com a escrita da linguagem de programação de computadores:

Um roteiro é algo híbrido: uma metade ainda é um texto de um drama a ser encenado e, como tal, descendente de Sófocles; a outra metade já é programação de aparelhos e, como tal, antepassado dos programas calculados automaticamente por inteligência artificial. (...) O desafio do roteirista é manter o equilíbrio entre uma escrita, que é iconoclasta, e uma escrita destinada às imagens. No entanto, o roteirista é um traidor, pois sucumbe à magia da imagem. (...) Por isso, os roteiros

53 FIELD, 2007, p. 20.

54 Citado em HUTCHEON, 2011, p. 67.

55 MARTINS, 2015, p. 71.

56 FLUSSER, Vilém, *A escrita - Há futuro para a escrita?*. Editora Annablume, São Paulo, 2010, p. 152.

são um duplo engano: eles simulam ser textos, quando de fato são programas de imagens.⁵⁷

Próximo da noção flusseriana de “programas de imagens”, o roteirista e adaptador Jean Claude Carrière define de forma categórica o roteiro como um texto antiliterário, refém da visualidade. O roteiro luta contra o estilo literário pretendendo substituí-lo pela neutralidade absoluta:

A literatura é talvez o maior perigo que ameaça o roteiro: é preciso que desconfiemos das palavras muito bonitas que são utilizadas, das frases muito bem construídas: elas não têm equivalência na tela; elas se referem a um outro registro, o do estilo escrito e não à linguagem visual. Somos tentados sempre a colocar no papel ‘que reina em uma peça uma atmosfera lúgubre’ ou que ‘os personagens têm um ar de contentamento’. O que isso quer dizer? É preciso que um roteirista seja extremamente honesto com o filme que vai nascer de suas palavras. Ele não pode escrever algo que não vai acontecer, que não tem relação com o que o espectador irá ver.⁵⁸

A socióloga francesa Sabine Chalvon-Demersay, em seu livro *Mille scénarios*, reforça a ideia de que o roteiro é um texto despido de estilo:

Ler roteiros requer alguma experiência. Tais histórias podem ser bastante desconcertantes para um leitor que está acostumado a encontrar um efeito estilístico, uma metáfora, uma construção de frase incomum, a fazer uma descoberta sortuda num mundo de literatura. Autores de roteiros não podem se permitir tais tipos de efeitos (...) seu objetivo não é abrir a mente do leitor para o reino das livres associações; pelo contrário, eles tentam ao máximo se proteger deste reino procurando limitar o número de interpretações possíveis de suas obras. Quanto a mim, foi só quando estive vivendo com estes textos, lendo-os, que eles começaram a ganhar vida e preencher-se de personagens vivos. Foi apenas aí que eu comecei a entendê-los.⁵⁹

57 FLUSSER, 2010, p. 150.

58 Transcrição parcial de um seminário ministrado por Jean-Claude Carrière no Ateliers des Arts em março de 1983. Traduzido por Ignácio Dotto Neto (com correções e adaptações). Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/reflexoesdeumroteirista.htm>

59 Tradução nossa (a partir do inglês). “Reading a screenplay requires some experience. Such stories can be rather baffling for a reader who is used to finding a stylistic effect, a metaphor, an unusual turn of phrase, to making a lucky discovery in a world of literature. Authors of screenplays cannot indulge in these types of effects. (...) their aim is not to open their reader's mind to the evocative realm of free associations; on the contrary, they attempt as best they can to harness that realm so as to limit the number of possible interpretations of their works. As for myself, it was while I was living with the texts, reading them, that they began to come to life and were filled with living characters. And it was only then that I began to understand

Há portanto um caráter profundamente paradoxal nos roteiros. Eles são objetos intermediários que permitem refletir sobre os domínios que tangenciam, como a literatura.

Cara de Bronze

Propomos agora uma breve digressão com o intuito de pensar a relação dos roteiros com a escrita literária.

Na narrativa *Cara de Bronze*⁶⁰, o escritor João Guimarães Rosa colocou o problema dos limites entre os gêneros textuais. Geralmente classificada (como os demais textos de *Corpo de Baile*) como uma novela ou um conto, *Cara de Bronze* é um texto experimental cuja escrita híbrida compõe um mosaico polifônico, uma colagem na qual os gêneros se sobrepõem: a narrativa e a descrição ficcional, a peça de teatro (com descrições de cenários em didascálias, acompanhadas de diálogos teatrais) se entremeiam com a poesia na fala de um cantor, misturando-se a outras formas da poesia popular, como cantigas e ladainhas, que por sua vez contrastam com citações eruditas. No espaço das notas de rodapé, surgem narrativas em paralelo. Enquanto são contadas várias pequenas histórias, vão aparecendo os mais diversos tipos de jogos de inovação estilística. A ênfase parece estar mais no estilo do que no enredo. Inicialmente narrada em terceira pessoa, a um dado momento surge, em meio às vozes dos personagens, uma voz em primeira pessoa, que parece ser a do autor ou do narrador: ela estabelece um diálogo com o leitor, pedindo paciência e indicando que, nesta história, o que menos importa é chegar ao fim:

Não. Há aqui uma pausa. Eu sei que esta narração é muito, muito ruim para se contar e se ouvir, dificultosa; difícil: como burro no arenoso. Alguns dela vão não gostar, quereriam chegar depressa a um final. Mas — também a gente vive sempre somente é espreitando e querendo que chegue o termo da morte? (...) Esta história se segue é olhando mais longe. Mais longe do que o fim⁶¹

them". CHALVON DEMERSAY, Sabine. *A Thousand Screenplays*. The University of Chicago Press, 1999, p. 7. Tradução do original em francês CHALVON-DEMERSAY, Sabine. *Mille scénarios: Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.

60 ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006, pp. 559-627.

61 ROSA, 2006, p. 580.

Ora, em meio a esses diversos gêneros textuais, Guimarães Rosa utiliza a forma do roteiro cinematográfico. Isto fica evidente pelo uso do subtítulo “ROTEIRO” e pelo uso da estrutura textual típica dos roteiros, composta por rubricas com indicações a respeito da filmagem (locação interior ou exterior) e até do enquadramento. Dividido em planos, o trecho de roteiro cinematográfico dentro de *Cara de Bronze* traz também indicações relativas ao som e à música: “Som: Música-de-fundo – viola. Lenta”⁶². A um dado momento, o texto é dividido em duas colunas, a esquerda sendo dedicada à imagem e a direita ao som. Aparece também uma “ficha técnica” em branco, como que esperando para ser preenchida, contendo dados como: “Quadros de filmagem:”, “Quadros de montagem:”, “Metragem:”, “Minutagem:”⁶³.

Mas será que podemos considerar *Cara de Bronze* um roteiro cinematográfico?⁶⁴ Embora outras narrativas de *Corpo de Baile* tenham sido transpostas para o cinema, não há registro de adaptação de *Cara de Bronze* para a tela⁶⁵. Caso uma equipe cinematográfica decidisse fazê-lo, certamente teria que passar por diversas etapas no processo de adaptação. O próprio narrador sugere isto ao tratar o seu texto como um roteiro incompleto, para cuja finalização faltaria o preenchimento dos espaços deixados em branco. O “roteiro” não está pronto: antes, o gênero “roteiro cinematográfico” é utilizado de passagem, de forma auto-irônica, já que fica evidente a impossibilidade de filmagem efetiva; o roteiro é apenas um dentre os muitos gêneros de que o “narrador” se apropria.

Ao invés da escrita objetiva dos roteiros cinematográficos, temos a presença da voz de um autor que se auto-ironiza. Longe de ser um narrador onisciente, ele compartilha da dúvida dos personagens dos vaqueiros, e se questiona sobre a própria sequência narrativa do texto: sintomático desta dúvida é o uso da palavra “Não” no início do parágrafo auto-irônico há pouco citado. O uso da colagem como procedimento estilístico estrutura o plano formal de *Cara de Bronze*; o autor parece querer tornar evidentes os recursos de estilo, “deixando à mostra os restos para que se reconheça o processo de criação artística”⁶⁶ – conforme explica a pesquisadora Ana Gabriela Dickstein Roiffe.

Num texto como *Cara de Bronze*, que revive o processo de criação da escrita, é curioso questionar se o próprio processo de escrita do texto foi intuitivo – ou, ao contrário,

62 ROSA, 2006, p. 587.

63 ROSA, 2006, p. 582.

64 ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. ‘Roteiro e Literatura: Da Invisibilidade aos Novos Cruzamentos’ in *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 6, n.11, p. 27-43, janeiro-junho de 2015.

65 Não há nenhuma adaptação de *Cara de Bronze* no levantamento feito por Enio Luiz de Carvalho Biaggi em sua dissertação de Mestrado defendida em 2007 pela UFMG, intitulada *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: uma análise intersemiótica de ‘Cara-de-Bronze’ e ‘Famigerado’*.

66 ROIFFE, 2015, p. 15.

extremamente racionalizado. O narrador de Rosa se apropria da linguagem do roteiro cinematográfico – um texto marcadamente racional, frequentemente debatido em grupo, emendado e reescrito à exaustão. Porém, em carta a um de seus tradutores, o próprio Guimarães Rosa explica o processo de escrita de *Cara de Bronze* como intuitivo e irracional:

Quero afirmar a Você que, quando escrevi, não foi partindo de pressupostos intelectualizantes, nem cumprindo nenhum planejamento cerebrino ‘cerebral’ deliberado. Ao contrário, tudo, ou quase tudo, foi efervescência de caos, trabalho quase “mediúmnico” e elaboração subconsciente.⁶⁷

Endossando ou não a versão dada pelo autor, a reflexão presente em *Cara de Bronze* é fértil para pensar os limites do roteiro cinematográfico como gênero textual independente e como possível forma estética literária – algo próximo da (já citada) proposta vanguardista da “literatura para a tela” (“littérature pour l’écran”⁶⁸).

A palavra francesa para roteiro cinematográfico (“*scénario*”) remete imediatamente à ideia de encenação. Porém, é claro que cena e os cenários não são exclusividade do cinema. Já no teatro existe uma discussão sobre os limites da possibilidade de encenação de determinados textos. No drama estático de Maeterlinck ou no *Marinheiro* de Fernando Pessoa, assistimos a personagens imóveis e passivos, e não há ação propriamente dita acontecendo em cena. Já os saltos temporais e geográficos do *Ubu-Roi* de Alfred Jarry colocam obviamente um impasse para a encenação – uma das muitas provocações de Jarry em relação aos limites do texto dramático e das possibilidades de encenação. Já Aristóteles não considerava que os efeitos da tragédia dependessem necessariamente da encenação do texto por atores: “Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos”⁶⁹.

Muitos dramaturgos, embora não procurem “boicotar” e impossibilitar a encenação, ao contrário, buscam reivindicar – por meio da escrita – um maior controle sobre ela. Quando Jean Genet, sobrecarrega as didascálias em *Os Biombos*⁷⁰, ele parece querer reivindicar, por

67 ROSA, João Guimarães. Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Nova Fronteira, Rio de Janeiro e Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003, p. 89.

68 JEANNELLE, 2015, p. 93.

69 Parágrafo 39 da *Poética* de Aristóteles. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção *Os Pensadores*, Nova Cultural, São Paulo, 1992.

70 GENET, Jean. *Os Biombos*. Cotovia, 2011.

um lado, a autoridade para definir o maior número possível de detalhes sobre a encenação; por outro lado, a existência de didascálias longas e densas chama a atenção para a importância independente da leitura do texto dramático – o que não desautoriza em nada sua possibilidade de encenação.

Cara de Bronze pode ser lido como um destes textos em que a aparente destinação à encenação é irônica – ou pelo menos, pressupõe um tipo de trabalho de adaptação transcriativa, mais complexo que o dos textos de ficção convencionais. O teatro de Bertolt Brecht, Luigi Pirandello ou, mais recentemente, de Dario Fo são diferentes exemplos de como a linguagem teatral também pode trabalhar a auto-ironia e inserir a voz do criador em paralelo às vozes dos personagens, chamando a atenção para o meio.

1.2 – Espetáculo e ideologia

Os textos de roteiros cinematográficos são a principal ferramenta que permite a organização da produção de um filme. O roteiro é o ponto de partida para o nascimento do espetáculo cinematográfico. Mas que tipo de experiência é esta do espetáculo? A fruição artística do espectador cinematográfico é comparável em alguma medida à experiência do leitor? Que dizer então sobre a leitura de textos cênicos como os roteiros cinematográficos?

A etimologia da palavra espetáculo está relacionada ao ato de observar atentamente ou contemplar: o verbo latino *spectare*, segundo o *Houaiss*, significa “olhar repetidas vezes, contemplar, observar atentamente, ter os olhos fixos em”⁷¹. Na antiguidade romana, o termo *spectaculum* era usado para designar não apenas representações teatrais, mas também apresentações de circo e até mesmo combates de gladiadores⁷².

Costuma-se situar o nascimento da indústria cultural a partir do advento da livre comercialização de obras de arte e de ingressos para espetáculos variados. Todos estes espetáculos, é claro, antecedem a invenção do cinema. O cinema herda desses espetáculos o seu público e o seu mercado. Ao originar-se de formas artísticas ou espetaculares anteriores, o cinema absorve também aspectos da organização comercial dessas formas de espetáculo pré-

71 *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Versão 1.0.5. Instituto Antônio Houaiss. Agosto de 2002.

72 Verbetes *spectaculum* de *A Latin Dictionary* de Charlton T. Lewis e Charles Short, disponível no site *Perseus*: <https://www.perseus.tufts.edu/hopper/>. Consultado em 2019.

industriais. O teórico e historiador do cinema Jacques Aumont lembra que o cinema surge como um entretenimento de feira, já num contexto de agrupamento de massas⁷³.

A invenção do cinema coincide historicamente com o aparecimento das vanguardas do século XX, que questionavam o gosto burguês e as formas estéticas canônicas da arte dos salões. Portanto o espírito da invenção do cinema se deixa contaminar desde o início por essa atmosfera de questionamento dos modelos artísticos vigentes.

Como se sabe, os irmãos Lumière depositaram pouca ou nenhuma confiança no futuro do cinema. Em 1895, quando o ilusionista George Méliès se propôs a comprar o seu cinematógrafo, eles recusaram. Hoje Méliès é considerado um dos pais da linguagem cinematográfica: o epitáfio gravado em sua lápide o consagra como o “criador do espetáculo cinematográfico”⁷⁴. Ao levar para a película mundos fantásticos e composições irreais, o mágico Méliès ajudou a libertar o cinema da simples representação da realidade, do caráter meramente documental ou científico – limite além do qual os irmãos Lumière tinham sido incapazes de enxergar.

Costuma-se atribuir a Griffith o estabelecimento dos rudimentos da linguagem cinematográfica. Assim, no plano formal, o espetáculo cinematográfico se estrutura para atender a demandas comerciais e, para tanto, utiliza como estratégia o apelo às emoções do espectador.

A ilusão do espetáculo (cinematográfico) entendida como alienação ou mistificação: Marx e a Escola de Frankfurt

Desde a sua fundação, a Escola de Frankfurt procurou tratar de forma crítica os problemas da indústria cultural: longe de pretender conferir a ela algum tipo de legitimação cultural, a intenção de Theodor Adorno, Max Horkheimer e outros foi antes elucidar o contexto em que surgem os produtos culturais, e quais são as relações sociais que eles intermediam.

A Escola de Frankfurt entende os bens culturais dentro da lógica – descrita por Marx no primeiro tomo do *Capital* – do fetichismo da mercadoria, ou seja, da dissociação entre a

73 AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Papirus, Campinas, 2002.

74 No cemitério Père Lachaise em Paris.

relação de valor de uma mercadoria e as relações materiais que dão origem a ela. Marx observa que, dentro do modo capitalista de produção, os materiais são avaliados não pelo propósito a que servem pela utilidade que têm, mas sim pela lógica de acumulação de lucro da sociedade capitalista. Dentro desta lógica, produtos virtualmente idênticos podem ter valores bastante diferentes simplesmente por pertencerem a uma marca mais prestigiosa – ou seja, o valor do produto é abstrato e não está associado às suas características intrínsecas⁷⁵. O fetichismo da mercadoria seria uma manifestação da reificação (coisificação ou objetificação são outras possíveis traduções do termo empregado por Marx⁷⁶), que é a forma de alienação na qual a existência das coisas enquanto mercadorias – e também a relação de valor entre os produtos do trabalho que as define como mercadorias – não depende de suas propriedades físicas nem das relações materiais de que se originam.

O conceito de alienação descreve não apenas a situação do trabalhador, mas subentende que esta concepção teórica determina todas as relações dentro da sociedade capitalista, dominada pela produção de bens de consumo. Neste sistema, o indivíduo está alienado do processo de produção, não apenas como trabalhador, mas também como consumidor. Assim, as relações sociais e humanas entre os indivíduos passam a assumir a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas. A alienação do trabalhador de seu trabalho se manifesta na linha de montagem da produção em série capitalista, dentro da qual o operário é separado do que produz. A Escola de Frankfurt investigou como o problema do fetichismo atinge um tipo específico de mercadorias – os bens culturais – e como as indústrias sócio-culturais se inserem na estrutura alienante do sistema de produção capitalista.

Sociedade do Espetáculo

A obra *A sociedade do Espetáculo* do situacionista Guy Debord foi publicada em 1967, no contexto que antecede as agitações estudantis do Maio de 1968 francês. O livro é considerado o manifesto teórico do Situacionismo. Os situacionistas entendem o espetáculo como um fenômeno amplo que constituiria uma extensão do fenômeno da reificação. Ao

75 MARX, Karl. 'The Fetishism of Commodities and the Secret thereof' in *Das Kapital*. Volume I, Seção 4, 1867.

76 O conceito aparece nos *Manuscritos Econômicos e Filosóficos* de 1844 de Marx.

expandir e aprofundar a abordagem da Escola de Frankfurt⁷⁷, os situacionistas sugerem que as mercadorias culturais precisam ser vistas também como manifestações da reificação, afinal, elas também estariam sujeitas à fetichização que encobre as relações sociais e humanas e as substitui por uma relação entre coisas. Em diálogo implícito com a Escola de Frankfurt, o livro de Debord atualiza o fenômeno da cultura de massa organizando-o ao redor da noção de espetáculo. Embora não se preocupe em retrazar a genealogia⁷⁸ do termo espetáculo, Debord situa o nascimento da sociedade do espetáculo no final dos anos vinte⁷⁹ e o seu estabelecimento no período do pós-guerra.

O conceito de sociedade do espetáculo diz respeito a uma sociedade cujo modo de produção é fundado na reprodução de mercadorias. Por mais numerosas que sejam essas mercadorias, elas são todas parecidas, ainda que ofereçam insistentemente a promessa de variedade. Debord denuncia a vida falsa, de pura exterioridade, imposta pela sociedade capitalista⁸⁰, na qual contemplamos em vez de ver. Ao opor estes dois termos, Debord reforça o caráter passivo do que chama de contemplação, típica da sociedade de consumo. Esta postura passiva diante das obras de arte – reduzidas a mercadorias culturais – refletiria, para Debord, a atitude contemplativa também diante da sociedade e de suas mudanças, consequência da radical dominação das mercadorias sobre as vidas individuais e as relações humanas.

Debord e os situacionistas vão se interessar não apenas pelo cinema, mas também especialmente pelos meios de comunicação de massa, que Debord denuncia como “a manifestação superficial mais impactante”⁸¹ do espetáculo.

Mais recentemente, e em diálogo direto com Debord, o pensador Jacques Rancière⁸² retorna ao problema do espetáculo, em especial a ideia de que a sociedade do espetáculo instaura um mundo de exterioridade, um espetáculo puramente contemplativo, em que o espectador não consegue enxergar a verdade por trás da aparência exterior do mundo e de si

77 DAHMS, Harry. ‘No Social Science Without Critical Theory’ in *Current Perspectives in Social Theory*, Volume 25, p. 159.

78 CRARY, Jonathan. ‘Spectacle, Attention, Counter-Memory’ in *October: The Second Decade, 1986-1996*. Editado por Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois, Benjamin H. D. Buchloh, Annette Michelson, Hal Foster, Denis Hollier, Silvia Kolbowski. Antes de Debord, o problema do espetáculo aparece na obra *Critique de la vie quotidienne* de Henri Lefebvre.

79 Em *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*.

80 Ao contrário de Adorno e da Escola de Frankfurt, Debord não se refere apenas à sociedade capitalista, como deixará claro em *Comentários sobre a Sociedade do Espetáculo*.

81 Tese 24 de *A Sociedade do Espetáculo*. DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Folio, 1996.

82 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Martins Fontes, São Paulo, 2012.

próprio⁸³. Movido a emancipar o espectador e o espetáculo, Rancière irá se preocupar com o ator e sua performance mas, em especial, com o espectador de teatro, enfatizando sua incapacidade de agir:

As numerosas críticas às quais o teatro deu ensejo ao longo de toda a sua história podem ser reduzidas a uma fórmula essencial. Eu lhe daria o nome de paradoxo do espectador, paradoxo mais fundamental talvez que o célebre paradoxo do ator. Esse paradoxo é simples de formular: não há teatro sem espectador (mesmo que um espectador único e oculto) (...) Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel em seu lugar, passivo. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.⁸⁴

Os pensamentos da Escola de Frankfurt, de Debord e de Rancière estabelecem uma linhagem de reflexões sobre o problema do espetáculo na era da cultura de massas, em que os objetos culturais são entendidos como índices da passividade e da alienação que atinge a sociedade capitalista moderna.

Gutiérrez Alea e a *Dialética do Espectador*

Sem fazer referência direta a Debord, o cineasta, crítico e teórico cubano Tomas Gutiérrez Alea – o “Titón” – é autor de um interessante estudo sobre o problema do espetáculo, uma coletânea de artigos intitulada *Dialética do Espectador* e publicada em 1978. Diferentemente de Debord, o enfoque de Alea está exclusivamente no problema do espetáculo cinematográfico; o autor não toma a palavra espetáculo em sentido necessariamente pejorativo. Entretanto, sua terminologia se aproxima de Debord quando associa a ideia de contemplação passiva diante da obra de arte a uma postura passiva diante da sociedade (especialmente, de suas transformações políticas). Alea traça um interessante paralelo entre

83 Tese 2 de *A Sociedade do Espectáculo*.

84 RANCIÈRE, 2012, p. 8.

esses dois tipos de contemplação. Numa argumentação (que remete à de Debord) que denuncia uma sociedade de aparência, Alea descreve duas categorias de espectador:

Assim, quando falamos do espectador “contemplativo” referimo-nos àquele que não supera o nível passivo-contemplativo; enquanto o espectador “ativo” seria aquele que, tomando como ponto de partida o momento de contemplação viva, gera um processo de compreensão crítica da realidade (que inclui, claro, o espetáculo), e, conseqüentemente, uma ação prática transformadora.⁸⁵

Reivindicando a ideia de coerência entre o fundo e a forma do filme, Alea não procura demonizar o espetáculo da indústria cinematográfica mas, ao contrário, coloca o aspecto espetacular em posição privilegiada, como um elemento estrutural a ser levado em conta no trabalho de cineasta. A tese de Alea é que o elemento formal espetacular deve estar em perfeita harmonia com o fundo ideológico dos filmes. Esse objetivo ideológico, dentro da argumentação do cineasta cubano, seria a compreensão crítica da realidade por parte do espectador. Entretanto, isto não significa em momento algum um menosprezo do caráter prazeroso do cinema: “quando o cinema descuida de sua função como espetáculo e apela exclusivamente para a razão (para o esforço intelectual do espectador) reduz notavelmente sua eficiência, pois está esquecendo um aspecto essencial do mesmo: o desfrute”⁸⁶.

Catarse

Muitos teóricos têm descrito o espetáculo cinematográfico como um momento de catarse⁸⁷. Também para Gutiérrez Alea, o espetáculo se organiza como um momento de catarse, comparável ao lugar ocupado pelo teatro no mundo antigo, “aquela catarse precipitada por atos que provocam medo ou compaixão”⁸⁸. Respondendo a Adorno e à Escola de Frankfurt, Alea reconhece no espetáculo

85 ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. Summus Editorial, São Paulo, 1984, p. 48 (com correções).

86 ALEA, 1984, p. 39.

87 ZAVALA, Lauro. ‘Expectativas, experiencia y seducción; sociología, psicoanálisis y narrativa’ in *Elementos del discurso cinematográfico*, UNAM, Xochimilco, 2005.

88 ALEA, 1984, p. 17.

sua capacidade de, mediante estímulos cada vez mais feéricos, produzir uma espécie de purgação, semelhante ao efeito que Aristóteles atribuíra à tragédia grega. Em que pesem, aliás, todas as diferenças de todas as ordens entre o drama ático e o último lançamento de Hollywood. Adorno vê uma continuidade entre um e outro fenômeno⁸⁹

Ao lembrar a catarse associada (por Aristóteles na *Poética*) à identificação com os personagens da tragédia, Alea reserva um lugar privilegiado à função social do espetáculo. Entretanto, o autor não descarta a existência de certa dose de alienação inerente ao espetáculo. Ao aventar a ideia de que “catarse equivale a depuração, descarga, tal como identificação nos conduz à idéia de alienação, de entrega”⁹⁰, Alea reconhece que o espetáculo “funciona geralmente como uma válvula de escape diante dos problemas e tensões que uma realidade conflitiva gera”⁹¹. Nesta situação, o espectador busca uma experiência catártica do espetáculo que o leva ao êxtase⁹², para utilizar a expressão de Eisenstein – termo que remete à experiência mística e religiosa.

É possível afirmar que este caráter de êxtase e seu componente entorpecente são parte integrante não apenas dos bens culturais dentro da indústria cultural, mas das próprias obras de arte. Podemos recordar o que diz Sigmund Freud em *O mal-estar na Civilização: o homem, ao contemplar uma obra de arte (música, literatura, cinema, teatro, shows, exposições, mas também parques e mares), experimenta uma sensação de “suave narcose”*⁹³.

Espectador e Leitor – Estética Da Recepção

Autores como Alea ou Rancière enfatizam a importância do espectador dentro do contexto do espetáculo, e a necessidade de arrancá-lo da passividade. Hutcheon argumenta que o contexto de apreciação de uma obra influencia na experiência do espectador, em especial na interpretação político-ideológica da obra: a autora lembra que, dependendo da obra, há casos em que as “razões para interpretá-la como alegoria política estiveram

89 ALEA, 1984, p. 112.

90 ALEA, 1984, p. 57.

91 ALEA, 1984, p. 38.

92 Tradução nossa. “sends the spectator into ecstasy”. Citado em WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972, p. 41.

93 FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. L&M Pocket, 2010, p. 71.

profundamente ligadas às histórias individuais dos adaptadores, bem como ao momento político em que escreviam”⁹⁴.

Hutcheon e Murray associam o surgimento nas teorias cinematográficas e nas teorias de adaptação do problema do espectador à influência da teoria literária, em especial da Estética da Recepção⁹⁵. Da mesma forma que o espetáculo está orientado pelo evidente paradoxo de que “não existe espetáculo sem espectador”⁹⁶ (conforme lembra Rancière), poderíamos considerar que o espectador de cinema sai de sua passividade na medida em que atua como parceiro na construção de sentido do filme de forma análoga à maneira “como os leitores preenchem as lacunas narrativas que compõem qualquer texto literário”⁹⁷, para utilizar os termos do teórico da Estética da Recepção, Wolfgang Iser, para quem “Somos nós que damos vida ao texto”⁹⁸. Iser considera que o significado de um texto não está incorporado no próprio texto, mas é antes algo que nasce no ato de leitura, e se situa dentro da complexa interação entre leitor e texto⁹⁹. Na sua visão, todo texto literário convida o leitor a alguma participação, a partir daquilo que chama de indeterminação das lacunas: a participação do leitor se dá justamente na margem do indeterminado, procurando preencher as lacunas. Neste ato, o leitor responde ativamente ao conteúdo do texto. Obviamente, ele age de acordo com sua idiossincrasia, seu conhecimento e sua experiência. De passagem, poderíamos recordar aqui também Umberto Eco em *Lector in fabula*¹⁰⁰. A noção de leitor-modelo poderia ser transposta para uma ideia de espectador-modelo – capaz não apenas de compreender o enredo, mas de agir criticamente em relação a ele, estabelecendo um jogo ativo de apreciação artística, que fugiria do consumo passivo. O paralelismo entre o leitor e o espectador pode servir também para pensar o problema da adaptação. Conforme lembra Hutcheon, “a possível resposta do público-alvo a uma história será sempre uma preocupação do(s) adaptador(es)”¹⁰¹. No entanto, não se trata aqui de discutir se determinada interpretação da obra é a interpretação desejada pelo autor, tampouco medir dentro de uma escala de compreensão o quanto a obra foi entendida. Embora, de fato, livros e filmes trabalhem com níveis (ou camadas) de interpretação diferentes, isto não significa que os leitores e espectadores entendam mais ou

94 HUTCHEON, 2011, p. 150.

95 MURRAY, 2012, p. 4.

96 RANCIÈRE, 2012, p. 8.

97 HUTCHEON, 2011, p. 116.

98 ISER, Wolfgang. ‘A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção’ in *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias* da PUCRS. Série Traduções. Porto Alegre, v. 3, no 2, março de 1999, p. 5.

99 ISER, 1999, p. 5. (com adaptações).

100 ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Série Estudos, Editora Perspectiva, 2012.

101 HUTCHEON, 2011, p. 158.

menos os livros e filmes. Cada um entende a seu jeito. Assim, cada interpretação é crítica à sua maneira; é fruto da idiossincrasia de quem interpreta. Questionar-se sobre o nível de compreensão que um leitor-espectador (inserido na Indústria da Adaptação) tem de uma adaptação de um livro para o cinema frequentemente equivale a questionar a qual nível de alienação ele está submetido. Como coloca Hutcheon:

Ao adaptar para o cinema, será que o adaptador deveria acreditar na teoria de que o espectador será um “percebedor absoluto”, autoconsciente e todo-poderoso (...), ou na visão bem diferente de que o espectador estará sempre em conluio, desejando um “transporte mágico” e, portanto, resistindo “ao reconhecimento do artifício em favor da imersão na ilusão” (...)?¹⁰²

1.3 – Público, povo, massa

Falar sobre o espectador de cinema é discutir sobre o público da cultura de massa. Propomos aqui uma reflexão sobre a relação do cinema com as massas.

Dos textos constitucionais republicanos aos mais diversos manifestos e discursos políticos, termos como “massa” ou “povo” costumam ser utilizados tão amplamente, servindo a tão diversas manipulações de sentido dependendo do contexto e da ideologia a que servem, que podemos ter a impressão de que essas palavras perderam o sentido.

Pierre Bourdieu, Jacques Rancière, além de Gayatri Spivak, Alain Badiou e Didi-Huberman são alguns dos pensadores que – preocupados principalmente com a forma como os governantes instrumentalizam tais termos – se dedicaram a uma reflexão em torno das diferentes conotações da palavra “povo”, bem como de termos derivados, como “popular” ou “populismo” e que mediarão esta parte da nossa reflexão. Naturalmente, uma reflexão sobre a definição de povo implica tomada de posição.

A teórica Gayatri Spivak trabalha dentro dos estudos subalternos¹⁰³ seguindo a formulação do teórico marxista italiano Antonio Gramsci sobre as classes subalternas como uma categoria alijada do poder. Spivak utiliza o termo “povo” como sinônimo de “classes

102 HUTCHEON, 2011, p. 183.

103 SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010, p. 12.

subalternas”¹⁰⁴. Por sua vez, entende o subalterno (a partir de Gramsci) como equivalente do proletariado, ou seja, “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação política e legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”¹⁰⁵.

Sabemos que a visão de mundo do intelectual é influenciada e enviesada por sua identidade, isto é, pelo contexto social que o define em termos de etnia, classe, gênero, sexualidade – aquilo que hoje se chamaria de “positionality”. Nesta linha de pensamento, Spivak critica a postura do “intelectual do Primeiro Mundo que se mascara como um não representante ausente que deixa os oprimidos falarem por si mesmos”¹⁰⁶. Ela expõe “a posição do intelectual pós-colonial” dentro da qual “nenhum ato de resistência pode ocorrer em nome do subalterno sem que esse ato esteja imbricado no discurso hegemônico”. A estudiosa Sandra Almeida explica como Spivak critica

o intelectual que julga poder falar pelo outro e, por meio dele, construir um discurso de resistência. Agir dessa forma, Spivak argumenta, é reproduzir as estruturas de poder e opressão, mantendo o subalterno silenciado, sem lhe oferecer uma posição, um espaço de onde possa falar e, principalmente, no qual possa ser ouvido. Spivak alerta, portanto, para o perigo de se constituir o outro e o subalterno apenas como objetos de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro¹⁰⁷

Já o sociólogo Pierre Bourdieu inicia sua análise semântica pelo imenso campo de significados da palavra “povo” – que o autor entende como uma realidade polivalente que pode ser vista por diferentes prismas: tanto pela filologia e pela linguística, quanto pela história, pela sociologia, pela ciência política, ou ainda pela filosofia. Ao resgatar o campo de significados em torno de diferentes acepções do adjetivo “popular”, Bourdieu encontra associações ao “comum”, ao “ordinário” e ao “vulgar”, além de registrar a vinculação a expressões sociais “classe” ou “meio”. O autor conclui que estas concepções, presentes na linguagem, continuam a estruturar o mundo social “segundos as categorias do alto e do baixo, do fino e do grosseiro, do distinto e do vulgar (...) em suma, da cultura e da natureza”¹⁰⁸.

104 SPIVAK, 2010, p. 74.

105 SPIVAK, 2010, p. 13-14.

106 SPIVAK, 2010, p. 102.

107 ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. ‘Apresentando Spivak’. In SPIVAK, 2010, p. 14.

108 Tradução nossa. “selon les catégories du haut et du bas, du fin et du grossier, du distingué et du vulgaire (...) bref, de la culture et de la nature”. BADIOU, Alain, BOURDIEU, Pierre, BUTLER, Judith, DIDI-

Também disposto a desmascarar preconceitos por meio da análise semântica, Rancière rejeita radicalmente o termo “populismo”, que considera uma farsa criada pelo Estado e pelas elites dominantes no intuito de insinuar que o povo é uma força perigosa – e que dar a ele demasiada voz seria abrir a porta ao terror ou ao totalitarismo. Ora, essa ideia serve apenas para reafirmar a falácia de que o povo deve entregar sua confiança a um leviatã – governantes e especialistas – sem nunca contestar suas intenções nem sua legitimidade. Para Rancière,

o populismo se beneficia dos amálgamas que ele permite entre forças políticas que vão da extrema-direita à esquerda radical. Ele não designa uma ideologia, nem ao menos um estilo político coerente. Ele serve simplesmente para designar a imagem de um certo povo¹⁰⁹

O autor afirma de forma categórica que “o povo não existe”, pois as massas ficam encurraladas entre a força da maioria e a sua ignorância (real ou somente atribuída):

O que existe são figuras diversas, quicá antagônicas do povo, figuras construídas privilegiando certos modos de reunião, certos traços distintivos, certas capacidades e incapacidades (...) A noção de populismo constrói um povo caracterizado pela junção duvidosa de uma capacidade – a potência bruta da maioria – e de uma incapacidade – a ignorância atribuída a esta mesma maioria¹¹⁰

Como vemos, as reflexões de Bourdieu e Rancière vão no sentido de desvincular o “povo” de termos como alienação e ignorância. O filósofo Alain Badiou escreve vinte e quatro notas curtas sobre a palavra “povo” partindo de uma análise semântica de notícias da imprensa – por meio da qual reconhece que a palavra já não pode ser considerada um

HUBERMAN, KHIARI, Sadri. *Qu'est-ce qu'un peuple?*. La Fabrique, 2013, p. 30. Por praticidade, a obra será referida doravante como FABRIQUE.

109 Tradução nossa. “(...) tire son profit des amalgames qu’il permet entre des forces politiques qui vont de l’extrême-droite à la gauche radicale. Il ne désigne pas une idéologie ni même un style politique cohérent. Il sert simplement à dessiner l’image d’un certain peuple” in FABRIQUE, 2013, p. 137.

110 Tradução nossa. “Ce qui existe ce sont des figures diverses, voire antagoniques du peuple, des figures construites en privilégiant certains modes de rassemblement, certains traits distinctifs, certaines capacités ou incapacités (...) La notion de populisme construit un peuple caractérisé par l’alliage redoutable d’une capacité – la puissance brute du grand nombre – et d’une incapacité – l’ignorance attribuée à ce même grand nombre”. BOURDIEU, Pierre. “Nous, le peuple’: réflexions sur la liberté de réunion” in FABRIQUE, 2013, p. 139.

“substantivo progressista”¹¹¹, em razão da neutralidade abstrata com que vem sendo amplamente utilizada.

O autor lamenta que o povo seja visto apenas como uma categoria do estado, uma voz audível somente no período das eleições, a serviço dos eleitos. Para Badiou, ao contrário, o povo se afirma no processo de luta por direitos.

Apoiando-se em autores como Hannah Arendt e Walter Benjamin, o filósofo Georges Didi-Huberman procura pensar o povo *no plural*: ao analisar o histórico das representações de povos, Didi-Huberman considera que suas representações são fluidas, indefiníveis – justamente porque a noção de povo é, a rigor, contrária à ideia de uma generalidade ou uma totalidade capaz de defini-la sem cair em reducionismo.

Assim como a de Badiou, a argumentação de Didi-Huberman considera que o povo se manifesta na luta de resistência. Para Didi-Huberman, o povo seria a região onde se concebe o sensível, esta realidade heterogênea por onde transitam as mais diversas figuras de resistência à uniformização social: um povo é portanto, por natureza, algo difícil de medir e de neutralizar. O autor explica, citando Hegel, que isto se deve à “forma inorgânica como um povo comunica o que quer e o que pensa”¹¹², o que possibilita o aparecimento de heterotopias – segundo o conceito do filósofo Michel Foucault, ou seja, manifestações irregulares, ou até incompatíveis, das liberdades humanas, justapostas – “uma espécie de contestação ao mesmo tempo mítica e real do espaço onde vivemos”¹¹³.

Como vemos, os autores enfatizam a capacidade do “povo” de agir de forma crítica, o que nos leva a pensar que um modelo de arte de massas não precisa ser alienante. Por outro lado, o caráter heterogêneo da composição do “povo” confere ao problema da comunicação com as massas uma complexidade que repele qualquer tentativa de uniformização.

Povo e público

111 BADIOU, Alain. ‘Vous avez dit ‘populaire’?’ in FABRIQUE, 2013, p. 9.

112 Tradução nossa. “façon inorganique dont un peuple fait savoir ce qu’il veut et qu’il pense”. DIDI-HUBERMAN, Georges. ‘Rendre sensible’ in FABRIQUE, 2013, p. 90.

113 Tradução nossa. “une espèce de contestation à la fois mythique et réelle de l’espace où nous vivons”. DIDI-HUBERMAN in FABRIQUE, 2013, p. 72.

Enquanto a noção de povo geralmente está associada à identidade de um território ou nação, o termo público dentro da indústria cultural geralmente se refere a uma massa que paga para ter acesso a determinado bem cultural. Mas será que podemos considerar que a cultura de massa é popular? Podemos chamar de “povo” a massa que compõe o público de cinema? O historiador marxista Arnold Hauser, considera que “O cinema é a primeira tentativa, desde o início da nossa civilização individualista moderna, para produzir arte para o público em massa”¹¹⁴. Já Adorno, de maneira mais pessimista, afirma que o cinema “Rapidamente se fez popular, não no sentido de ser a expressão do povo, dos setores mais oprimidos e mais explorados por um sistema de produção alienante, mas porque conseguiu atrair um público indiferenciado, majoritário, ávido de ilusões.”¹¹⁵. Podemos recordar aqui a argumentação de Didi-Huberman sobre a fluidez do termo povo, e sua tendência a fugir de generalizações. Povo, massa e público são conceitos próximos, mas que se recusam a ser assimilados entre si tanto quanto recusam qualquer classificação reducionista. Se Didi-Huberman sugere que se fale em “povos” no plural, o conceito de “público” também tem que ser entendido de forma plural, já que, por definição, é heterogêneo e foge a reduções: numa mesma plateia, podem estar misturados públicos diferentes.

Como o cinema é um entretenimento de massa, quando falamos em seus espectadores, geralmente estamos nos referindo a um público composto de diferentes estratos da sociedade. Poderíamos resumir assim a situação: o gigantesco aparato da indústria do cinema se estabelece, não graças à elite minoritária que financia sua produção, mas sim pelo lucro gerado pelo gigantesco público que é, em sua maioria, formado por indivíduos que ocupam a base da pirâmide social – que Marx chamaria de classe operária e Adorno de “classe majoritária”. Sua força de trabalho é utilizada na produção de mercadorias por membros da classe ociosa¹¹⁶ detentora dos meios de produção – uma classe cujo gosto artístico afirma preferir a arte “elevada”, mas que acaba sendo também consumidora desses mesmos produtos culturais, imitações *kitsch* das obras de arte erudita. As elites rejeitam, por um lado, o folclore e a arte popular – em que não encontram o mesmo nível de complexidade da arte erudita – e por outro lado, fingem não consumir o “vulgar” entretenimento *kitsch* da indústria cultural, que afirmam menosprezar, considerando-o o moderno pão e circo, o novo ópio das massas: a

114 HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*, Tomo II, Editora Mestre Jou, São Paulo, 1972, p. 1140.

115 Citado em DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, Editora UFMG. 2007, p. 26.

116 VELEN, Thorstein. ‘Teoria da classe ociosa’ in *Veblen*, Série Os Pensadores, Editora Abril, 1985.

dose de alienação necessária para anestesiar o proletariado inculto. Já dizia uma máxima latina: “O mundo deseja ser enganado; portanto ele o é”¹¹⁷.

A forma como o Estado burguês utiliza as instituições culturais para conservar e exercer o poder foi descrita pela teoria da hegemonia cultural de Gramsci.

Foi por entender a arte como algo intrinsecamente burguês que os vanguardistas – em especial, dadaístas e surrealistas – pregaram a sua destruição¹¹⁸: seu ataque não era à cultura popular e nem exatamente à nascente indústria cultural, mas sim especificamente à arte erudita – a arte adaptada ao gosto burguês, que se acumulava nos museus, salões e bibliotecas. Nas palavras do artista Marcel Duchamp:

Arte fundida à vida é a arte socializada, não arte social nem socialista e ainda menos atividade dedicada à produção de belos objetos ou simplesmente decorativos. Arte fundida à vida quer dizer poema de Mallarmé ou romance de Joyce: a arte mais difícil. Uma arte que obriga o espectador e o leitor a converter-se em um artista e em um poeta¹¹⁹

E no que diz respeito especificamente ao cinema? Na União Soviética, o diretor Dziga Vertov rejeitou o cinema de ficção por considerar a ficção uma expressão burguesa, preferindo o documentário, que considerava uma real expressão popular. Um defensor do espetáculo cinematográfico e do filme de ficção, Gutiérrez Alea, por sua vez, considera que “O cinema pode aproximar o espectador da realidade sem deixar de assumir sua condição de irrealidade, ficção, realidade-outra, sempre que estenda uma ponte em direção a ela, para que o espectador retorne, carregado de experiência e estímulo”.¹²⁰

“Educar as massas”: viés didático e infantilização das massas

Dar ao cinema a nobre tarefa de “educar as massas” foi uma tentativa de promovê-lo de mera indústria do entretenimento de massa ao mundo da cultura letrada e da arte erudita.

117 “Mundus vult decipi, ergo decipiatur”, frase atribuída a Petrônio.

118 KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1976, p. 88.

119 PAZ, 2004, p. 57.

120 ALEA, 1984, p. 44.

Assim, o cinema didático assumiu as mais diversas formas, desde às mais canônicas até as revolucionárias (em termos de ruptura estética e política). Por outro lado, o didatismo foi utilizado para fazer a propaganda das mais diversas ideologias.

Um dos objetivos didáticos de um filme pode ser provocar os espectadores a suscitar o debate público sobre determinado tema, fornecendo elementos informativos e argumentativos para a discussão. Para tanto, uma estratégia pode ser fazer com que os personagens encenem o debate diante dos espectadores: quando Brecht inseriu em *Kuhle Wampe* uma discussão didática sobre economia e política contemporâneas, provavelmente sua ideia era que o debate continuasse entre o público após o fim da sessão.

Mas é claro que quando se pensa em filme didático, esta atividade não se limita ao nível informativo, tampouco ao acesso ao conhecimento escolar ou livresco. Há casos de filmes didáticos com propostas políticas bastante radicais: é o caso do chinês *Tunnel War*¹²¹, de 1965, que pode ser interpretado como um filme histórico mostrando a resistência contra os japoneses na Segunda Guerra, mas que também pode ser lido como filme didático – verdadeiro manual de guerrilha, que apresenta de forma explicativa elementos táticos (à parte, de forma lúdica, já que os ensinamentos estão entranhados na narrativa fílmica). Um aspecto curioso deste tipo de filme didático é que nada impede que os ensinamentos audiovisuais voltados a um determinado público de repente passem a servir à ideologia oposta, para ensinar o lado inimigo. Esse é o caso de *American Guerrilla in the Philipines*: a despeito de a história ser contada do ponto de vista americano, o filme é citado nos diários de Che Guevara como um valioso ensinamento sobre a estratégia de guerrilha¹²², no movimento armado que, precisamente, buscava se contrapor ao imperialismo americano.

No que se restringe ao aspecto estilístico, de forma geral, o cinema político didático (de diferentes vieses ideológicos) historicamente não esteve preocupado com grandes rupturas formais. Dziga Vertov, Jean-Luc Godard e Michelangelo Antonioni são exceções: raros casos em que o radicalismo político coincide com a ruptura estética no campo da linguagem, da verossimilhança, da linearidade. Enquanto isso, movimentos cinematográficos particularmente engajados politicamente, como o Neorrealismo, recorreram principalmente à narrativa fílmica convencional – embora houvesse ruptura noutros pontos, como na escolha de atores não-profissionais, nas tomadas fora de estúdio e nas produções de baixo orçamento.

121 FURHAMMER, Leif & ISAKSSON, Folke. *Film and Politics*. Praeger Publishers, Londres, 1971, p. 243.

122 NOGUEIRA, Calac & PAIXÃO, João Gabriel (org). *Fritz Lang: o horror está no horizonte*, Raio Verde Filmes, Rio de Janeiro, 2014, p. 144.

Recusar ao povo – em especial, ao espectador de cinema – o acesso à linguagem artística não-tradicional, isto é, experimental e vanguardista, pode ser uma armadilha para o artista e o intelectual. Numa postura paternalista que pretende delimitar o espectro de conhecimento e apreciação estética acessível ao público das classes trabalhadoras, o artista às vezes reproduz uma ideia infantilizadora do povo, como se ele precisasse ser tutelado e privado – e, para seu próprio bem, privado de estética vanguardista ou de ruptura formal. Para tornar clara sua mensagem ou informação – para formar, ensinar, conscientizar – o cinema ideológico frequentemente recai na banalidade estética e na infantilização do espectador. Até o caráter agradável da experiência cinematográfica (a fruição catártica que Alea chama de “desfrute”) foi certas vezes sacrificado em nome da clareza da mensagem ideológica, recaindo num didatismo infantilizador. A questão da forma é crucial na arte didática desde tempos imemoriais. Já no poema latino *De rerum natura*, Lucrécio explicava por que havia, em nome do desfrute estético, escolhido escrever em versos uma obra didática:

Assim também eu quis expor-te esta minha doutrina
por meio da suaviloquente poesia das Piérides
e como que tocá-la com o doce mel das Musas¹²³

Esta conhecida passagem pode ser tomada aqui como analogia em relação ao espetáculo cinematográfico: da mesma forma que, em Lucrécio, “a poesia servirá como mel que doura o amargo de um fármaco às crianças, tornando palatáveis sabores acres”¹²⁴, também o desfrute do entretenimento, quando instrumentalizado de forma eficiente, “instrui e deleita”¹²⁵. Podemos recordar ainda o exemplo de La Fontaine, que considera que “é preciso instruir e agradar”.

Consciente dos problemas do didatismo excessivo no cinema, Alea aponta mistificações do cinema engajado a respeito da cultura popular, bem como da função social do cinema, chamando a atenção para suas inúmeras possibilidades formais:

123 LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas*. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa, Relógio d’Água, 2015.

124 SIMÕES. Vivian C. L. Resenha de LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas* (Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira). in *Codex - Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, p. 224-229.

125 SIMÕES, Vivian, 2017, p. 224-229.

Uma interpretação superficial da tese de que a função do cinema – e da arte em geral – na nossa sociedade é a de proporcionar uma ‘fruição estética’ e ao mesmo tempo contribuir para ‘elevar o nível cultural do povo’ levou reiteradamente à promoção de fórmulas aditivas nas quais o conteúdo ‘social’ (...) deve ser introduzido sob uma forma atrativa, isto é, deve ser ornado, temperado de tal maneira que seja agradável ao paladar do consumidor. Algo parecido a proporcionar uma espécie de alimento ideológico de fácil digestão, o que evidentemente não passa de uma solução simplista que considera a forma e o conteúdo como dois ingredientes separados que podem ser misturados numa proporção correta de acordo com uma receita ideal que considera o espectador como um elemento passivo. Isto não pode conduzir a outra coisa que não seja a burocratização da atividade artística e nada tem a ver com uma concepção dialética do processo de integração orgânica forma-conteúdo, no qual ambos os aspectos encontram-se indissolúvelmente unidos¹²⁶

Embora se refira principalmente ao contexto sócio-político do autor, a argumentação de Alea acentua o quanto é problemático que, no cinema, o caráter didático seja essencialmente oposto ao prazer do espectador. Se o cinema é um eficiente meio de transmissão de ideias, isto decorre exatamente de seu caráter lúdico – que o didatismo excessivo mata.

A atitude do aluno diante do cinema educativo é radicalmente diferente da do espectador diante do cinema-espetáculo. Aquela exige um esforço consciente e dirigido para a aquisição de um conhecimento específico. O espectador, em compensação, se aproxima do espetáculo para preencher seu tempo livre, isto é, para descansar, se divertir, se entreter, desfrutar...¹²⁷

Preocupado em romper com uma ideia infantilizadora do público e do povo, Alea ironiza os burocratas “que conhecem a alma do povo e falam dele como se fosse uma criança muito promissora da qual se pode esperar muito, mas que tem de ser conhecida, etc.”¹²⁸. É curioso observar como a infantilização do povo é uma atitude das elites dirigentes – tanto em regimes de esquerda quanto de direita – cujos interesses são expressos pela indústria cultural de massas. Já Adorno lembra “o comentário cinicamente realista de produtores cinematográficos norte-americanos, segundo o qual eles deveriam sempre levar em consideração o nível mental de uma criança de onze anos, mesmo quando suas produções não fossem voltadas para o público infante-juvenil”¹²⁹.

126 ALEA, 1984, p. 15.

127 ALEA, 1984, p. 36.

128 ALEA, 1984, p. 15.

129 Citado em DUARTE, 2007, p. 120.

As questões tratadas até aqui – referentes ao texto de roteiro cinematográfico e à aproximação do público – trouxeram um panorama de problemas aos quais retornaremos ao longo deste trabalho.

CAPÍTULO 2: VEIGA, O REALISMO MÁGICO E O CINEMA

2.1 – Apresentação do autor e da obra e discussão sobre gênero

Até aqui, estivemos enfocados principalmente em exemplos – críticos, teóricos e artísticos – das décadas de 1950 e 1960, procurando construir um pano de fundo sobre alguns temas – como adaptação, arte engajada e espetáculo – que se relacionam diretamente com nosso *corpus*. A partir de agora, começaremos a abordar diretamente o objeto de nossa pesquisa: a adaptação de *A hora dos ruminantes* para o cinema. Porém, antes de tratar do roteiro cinematográfico de 1967 e dos adaptadores, começaremos falando sobre a obra adaptada: o livro de José J. Veiga publicado em 1966. Ainda procurando aliar o critério cronológico ao temático, a ideia aqui é introduzir alguns aspectos temáticos da obra literária de Veiga (mas levantando alguns problemas que, logo adiante, servirão para estabelecer um diálogo com o roteiro cinematográfico dos adaptadores Jean-Claude Bernardet e Sergio Person). Terminaremos este capítulo com uma discussão sobre o problema do gênero literário da obra de Veiga – a novidade que seu surgimento representa – e como a partir daí se pode pensar a possibilidade de sua adaptação para o cinema: a ideia é fazer um exercício de abstração, imaginando – de forma genérica, antes da iniciativa de Bernardet e Person – como seria possível levar a obra de Veiga ao cinema. Como sabemos, a importância do problema do gênero é central dentro do pensamento cinematográfico de Sergio Person.

Esta etapa da nossa pesquisa contou com a consulta de um rico material, quase inteiramente inédito: trata-se do espólio do autor de *A hora dos ruminantes*, montado no Espaço Literário José J. Veiga do SESC do centro de Goiânia, Goiás. O espaço procura recriar o ambiente de trabalho do autor, com seu mobiliário, seus quadros nas paredes, além de alguns outros objetos pessoais (como lupas, cachimbos e caixas de tabaco, prêmios literários) além dos livros que compunham sua biblioteca pessoal. Porém, o maior valor está nos papéis pessoais do espólio do escritor, onde são encontradas anotações de cunho pessoal ou profissional, esboços de contos e outros escritos, literários ou não. Há ainda a correspondência passiva do autor, e também parte da ativa. Por fim, há o que pode ser considerada a hemeroteca doméstica do escritor, com inúmeras publicações, especialmente em jornais da

época, recolhendo críticas a respeito de sua obra, além de outros temas. Em diversos momentos do presente capítulo, vamos nos referir a dados colhidos no acervo quase todo inédito e apenas parcialmente catalogado¹³⁰ do espólio de José J. Veiga.

Além desta pesquisa documental, a presente etapa da pesquisa contou ainda com um depoimento de Gabriel Veiga, sobrinho de Clérída e José J. Veiga, que relatou alguns dados biográficos inéditos sobre o escritor¹³¹.

Conhecendo José J. Veiga

Nascido em 1915 numa fazenda no município de Corumbá de Goiás, José Jacintho Veiga foi alfabetizado pela mãe; seu pai era pedreiro¹³². Passou a infância no interior e a adolescência na capital do estado. Aos vinte anos, ouve de um amigo, o judeu polonês Oscar Breitbarst: “Você está fazendo bobagem aqui. Vá para São Paulo, Rio”¹³³. Com dinheiro recebido do amigo, Veiga emigra para o Rio de Janeiro onde trabalha como jornalista e funcionário público, ao mesmo tempo em que se forma advogado.

Aos trinta anos, participa de um concurso da BBC¹³⁴ e é selecionado para ir para Londres, onde passa quatro anos trabalhando como comentarista e tradutor, em plena guerra: “o navio em que embarcou era um cargueiro armado que já havia sido torpedeado pelo menos uma vez. O clima de apreensão fez com que lhe fosse confiada a função de municionador de metralhadora antiaérea. Disse Veiga: – Black-out o tempo todo, mal deixamos a barra”¹³⁵.

Nesta época, frequenta intensamente teatros e cinemas¹³⁶ londrinos, surpreso “com o fato de, em plena guerra, os serviços na cidade estarem funcionando normalmente”¹³⁷. Seu interesse pelo cinema não é apenas lazer, mas serve de material para os programas da BBC

130 Organizado pela bibliotecária Auxiliadora de Araújo Moura, do SESC de Goiânia.

131 Depoimento concedido em 11 de fevereiro de 2015.

132 COSTA E SILVA, Alvaro. ‘Livros de José J. Veiga ganham reedição’ in *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31 de janeiro de 2015.

133 CURADO, Ramir, *José J. Veiga. O fantástico realismo de um goiano*. Editora Moderna, Anapólis, 2017, p. 21.

134 ‘O amigo J. Veiga’ in SAUTCHUK, Jaime. *O caso eu conto. Sobre Bernardo Élis e o Brasil Central*. Editora Geração Editorial, 2018, p. 151.

135 CURADO, 2017, p. 29.

136 CAMPEDELLI, Samira Youssef (org). *José J. Veiga. Literatura Comentada*, Abril Cultural, São Paulo, 1982.

137 CURADO, 2017, p. 29.

que apresenta: “em 1945 assumia o programa *O cinema na Grã-Bretanha* transmitido aos sábados, às 19h.30min. (...) Na primavera de 1946, Veiga ficou encarregado de programas gravados de dia e levados ao ar à noite: sábado: *O cinema na Grã-Bretanha* (...)”¹³⁸.

Em 1950, de volta ao Rio de Janeiro, Veiga conhece a artista plástica Clérída Geada, com quem se casa. Neste período, continua atuando como jornalista, enquanto passa a trabalhar regularmente em sua obra literária. A princípio adota uma escrita regionalista: sua primeira coletânea de contos, *Três histórias do Planalto*, não chega a ser publicada. Os originais são destruídos pelo próprio autor arrependido, que vai abandonando o regionalismo e forjando um novo estilo, em que vai procurar reconstituir o seu espanto infantil perante o desconhecido, misto de terror e fascinação¹³⁹.

É também neste período que se torna amigo íntimo do escritor João Guimarães Rosa, graças a uma casualidade – o interesse de ambos por gatos. Rosa chega ao Rio um ano depois de Veiga, também vindo da Europa, depois de um período de intensa atividade diplomática. No ano de sua chegada, Rosa dedica a José Veiga e Clérída um exemplar de *Sagarana*, – livro que havia sido publicado em 1946, e muito bem recebido pela crítica¹⁴⁰. Mas é provável que este exemplar não tenha sido ofertado por Rosa, conforme explica Veiga: “Foi em Londres que conheci Guimarães Rosa, em livro, não em pessoa. Um companheiro de trabalho que veio ao Brasil em férias e a quem pedi que me levasse as novidades... levou-me a *Sagarana*. Fazia quase dois anos que eu não lia português. Li *Sagarana* várias vezes”.¹⁴¹

O despertar da maturidade literária de Veiga tem a influência marcante de Guimarães Rosa, que sugere ao amigo abandonar o nome literário J. J. Veiga, rebatizando-o com a identidade do escritor José J. Veiga que adotaria o resto da vida¹⁴². A publicação de seu primeiro livro se dá graças à sugestão de Rosa – conforme o próprio Veiga relata neste trecho de uma entrevista publicada na imprensa da época (encontrada em nossa pesquisa em seu espólio). Aqui Veiga responde à pergunta “Como conseguiu assim, com sua timidez, um editor?”:

138 LEAL FILHO, Laurindo. *Vozes de Londres. Memórias brasileiras da BBC*. Edusp, São Paulo, 2008, p. 40.

139 AMANCIO, Moacir, ‘Biografia’. In CAMPEDELLI, 1982, p. 5-6.

140 Mais precisamente, em primeiro de novembro de 1951, conforme revelou nossa pesquisa no espólio de Veiga.

141 ‘Entrevista com José J. Veiga’ in *Os melhores livros hoje*, Rio de Janeiro, maio de 1978, p. 11-13.

142 CURADO, 2017, p. 36 e SAUTCHUK, 2018, p. 150.

A publicação do livro não foi difícil porque uma série de coincidências trabalhou a favor dele: o poeta Antônio Carlos de Paula Ramos (que eu não conhecia) ia fundar uma editora dedicada principalmente ao lançamento de autores novos; Guimarães Rosa, uma das pessoas consultadas por Paula Ramos sobre o primeiro lançamento de sua futura Editora Nítida, conhecia parte do meu livro inédito; sugerido a ele como uma das possibilidades, os consultores da editora o aprovaram.¹⁴³

Assim, em 1959, acontece enfim a estreia literária de Veiga – relativamente tarde, aos 44 anos de idade – com o livro de contos *Os cavalinhos de platiplanto*. Imediatamente, a literatura de Veiga se apresenta como uma grande novidade para leitores e críticos, que reconhecem certo pano de fundo regionalista aliado a um poderoso elemento fantástico (a crítica também utiliza termos como mágico ou maravilhoso). O uso da primeira pessoa em todos os contos reforça a subjetividade psicologizante – aquilo que o crítico Jean Pouillon chama de “visão com”¹⁴⁴. Essa visão subjetiva está marcada por certa percepção extraordinária do cotidiano – o que Antônio Cândido vai chamar de “tranquilidade catastrófica”¹⁴⁵. A tensão entre fantástico e real já se anuncia na epígrafe escolhida por Veiga: “Hablo de cosas que existen”, verso de Pablo Neruda.

A crítica também vai observar nos contos a recorrência do ponto de vista infantil, o que o próprio autor reconhece¹⁴⁶. Veiga incluiu referências biográficas diretas, por exemplo, no conto *A ilha dos gatos pingados*, em que deu aos personagens os nomes dos primos e amigos com quem cresceu em Corumbá¹⁴⁷. Ainda sobre a importância das memórias da infância em sua literatura, Veiga afirma:

Quando fazia frio, as crianças ouviam, ao pé do fogo na cozinha, as pessoas mais velhas contando histórias de assombração, coisas inexplicáveis que aconteciam. A gente ia dormir preocupado com aquilo. E sonhava, tinha pesadelos incríveis em função daquelas histórias que ouvia. Embora muito alegre durante o dia, com sol e

143 ENEIDA, ‘Os Cavalinhos de Platiplanto. Um belo livro de contos - conversa com o autor José J. Veiga. Amigo de Guimarães Rosa, fã de Monteiro Lobato, Goiano de Corumbá. Reportagem literária de ENEIDA especial para o Diário de Notícias’ in *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, 13 de dezembro de 1959.

144 POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Cultrix e EDUSP, São Paulo, 1974. Este elemento também está bastante presente em *Corpo de Baile*.

145 CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Ática, São Paulo, 1987, p. 211.

146 “Embora eu não estivesse fazendo autobiografia quando escrevia *Os Cavalinhos*, muito de minha experiência de infância entrou naqueles contos. Acho que foi o início do processo de despedida da minha infância, processo que ainda não terminou”. SOUZA, Agostinho Potenciano, *Um Olhar Crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Editora Unicamp, 1990, Anexo.

147 CURADO, 2017, p. 6.

tudo, a vida da gente, de noite, quando nem luz elétrica havia, era uma coisa assustadora mesmo.¹⁴⁸

É possível que este aspecto da literatura de Veiga também tenha relação com a literatura de Guimarães Rosa, que retrataria uma visão de mundo infantil em contos como *As margens da alegria* e *Os cimos* (ambos de *Primeiras estórias*, livro de 1962) ou na novela *Campo Geral*, cuja escrita Veiga pôde observar de perto: “Eu acompanhei a composição do *Corpo de Baile* inteirinha. Ele lia pra gente. As nossas mulheres choraram muito com a história do menino que teve gangrena no pé e ia morrer”¹⁴⁹.

Assim que *Cavalinhos de Platiplanto* é publicado, a crítica faz as primeiras comparações, associando Veiga a Guimarães Rosa e também a Kafka:

sente-se uma leve influência de Guimarães Rosa. Mas quem não a sente, hoje, até mesmo sem o ter lido, de tal maneira êle impregnou nosso ambiente literário? (...) Uma linha acentuadamente kafkiana transparece em muitos contos, sendo admirável a maneira por que, armado da simples linguagem comum, o autor invade os planos do absurdo¹⁵⁰

Há ainda a influência de Monteiro Lobato, em homenagem a quem Veiga vai abolir a acentuação de sua escrita – algo que vai incomodar parte da crítica da época: “Pena a extravagância que é a falta de acentuação gráfica, capricho do autor”¹⁵¹.

Embora suas literaturas não tenham tanto em comum, Rosa e Veiga compartilham o fato de aliarem a certa atmosfera regionalista características de estilo e temática bastante distantes da tradição regionalista “pura”: no caso de Rosa, uma transfiguração completa da prosa na exploração dos grandes temas metafísicos; já na obra de Veiga, como sabemos, o regionalismo se une a certo pano de fundo que poderíamos chamar de fantástico. Entretanto, o problema regionalista já deixa uma pulga atrás da orelha de parte da crítica da época:

148 WEINTRAUB, F. COHN, S e PROENÇA, R. ‘A última entrevista de J. J. Veiga’, 1999. Consultado em 2019 no endereço: <http://www.portalentretextos.com.br/noticias/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga,2061.html>

149 WEINTRAUB, F. COHN, S e PROENÇA, R., 1999.

150 MIRANDA, Macedo. ‘Do prelo para a estante’ in *Shopping News do Rio*, n. 258, 30 de agosto de 1959.

151 CAVALCANTI, Valdemar. ‘Sugestões de leitora’ in *O Jornal*, ‘O Jornal Literário’, 9 de agosto de 1959.

Não sabemos de onde é o sr. José J. Veiga nem pudemos descobrir qual a paisagem dos seus contos. Será talvez do interior de Minas ou de São Paulo, o que afirmamos por surpreender hábitos, expressões verbais e figuras que dificilmente seriam de regiões mais características como o Norte, o Nordeste, o Sul ou o extremo Oeste.¹⁵²

Embora não se reivindicue como regionalista, Veiga reconhece que sua literatura tem Goiás como inspiração:

Algumas pessoas me têm perguntado isso mesmo: onde se passam as histórias de meu livro, uma vez que não há nêle referência a nomes de lugares conhecidos. Ora, ninguém consegue se libertar da paisagem de sua infância, e a minha está tôda no livro. Nem os cinco anos que passei na Europa já na idade adulta, e que foram importantíssimos para a minha educação intelectual, raspam de mim a casca de goiano do Corumbá, do Meia-Ponte e do Rio Vermelho.¹⁵³

O autor reafirma o mesmo ponto de vista em depoimento a um jornal de sua cidade natal:

As pessoas aqui hão de reconhecer, porque toda a paisagem, principalmente a do meu primeiro livro de contos *Cavalinhos de Platiplanto*, ele foi geograficamente localizado em Corumbá, e tudo o que se passa, o ambiente é corumbaense. Lá estão o largo, a igreja, as ruas, o rio, a cadeia (fui informado de que não existe mais), imagens que me acompanham sempre por onde vou¹⁵⁴

Ainda que não expressamente, Veiga localiza em Corumbá os contos de seu livro de estreia, ou antes, na Corumbá de sua infância – reminiscência da memória que adquire caráter fantástico para o goiano afastado há décadas de sua cidade natal.

Precisamente por essa mistura das descrições interioranas – associadas ao regionalismo – com o elemento fantástico, desde seu primeiro livro, Veiga é associado por parte da crítica ao realismo mágico latino-americano: “Sua arte poder-se-ia definir como a do

152 MIRANDA, 1959.

153 ENEIDA, 1959.

154 CURADO, 2017, p. 9.

‘realismo mágico’, quero dizer, a do conto fantástico em que todos os elementos são os da vida cotidiana, em que há mistério sem haver”¹⁵⁵.

O chamado realismo mágico – que não é exatamente um movimento literário – havia surgido uma década antes na América Latina, com obras como *El reino de este mundo* do cubano Alejo Carpentier e *Hombres de Maíz* do guatemalteco Miguel Ángel Asturias (ambas de 1949). Veiga nega ter tido influência dos autores latino-americanos:

Confirmo certa influência de Kafka, cuja descoberta acarretou um abalo em minhas concepções. Os outros podem ter influenciado. Afinal, tudo influencia, até o Código Civil, até uma conversa de armazém. Quanto aos hispano-americanos não acho que seriam uma má influência, apenas não os conheci a tempo de ser influenciado por eles em meus primeiros livros.¹⁵⁶

Além de ser uma novidade para a crítica, o estilo de Veiga era uma descoberta também para o próprio autor: é o elemento fantástico que permite a Veiga superar a etapa regionalista inicial do manuscrito destruído *Três história do Planalto* e sair enfim do amadorismo com seu livro de estreia, *Os Cavalinhos de Platilanto*:

O meu primeiro livro foi escrito em resposta a um desafio que fiz a mim mesmo. Desde adolescente eu escrevia por passatempo, sem compromisso maior com a literatura. O que saía bom, saía bom por acaso, sem grande aplicação minha; o que saía defeituoso não me incomodava, ninguém ia ler; eu era apenas um escritor amador secreto. Um dia, já aos 42 anos de idade, cansado desses exercícios no vazio, e sentindo a vida pulsar à minha volta com todos os seus atrativos, pensei: há maneiras mais amenas de se passar o tempo do que esta de escrever, rasgar e jogar fora; isto não tem sentido; ou escrevo a sério, ou vou viver a vida que me chama. Então propus a mim mesmo escrever a sério um livro que eu pudesse mostrar (...) Com esse mandado, escrevi um livro de contos diferente de tudo o que eu vinha fazendo. Devo dizer que eu era também um leitor avido, e estava razoavelmente a par do que se escrevia no Brasil e em alguns outros países. Para meu espanto e minha satisfação, esse livrinho ganhou o prêmio mais importante do país para contos na ocasião, o Prêmio Fábio Prado.¹⁵⁷

155 MARTINS, Wilson. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo* de 16 de janeiro de 1960.

156 SOUZA, 1990.

157 VEIGA, José J. *Notícia da Região Invisível*. Palestra lida no I Seminário de Literatura Goiana, promovido pela Universidade Federal de Goiás, em 3 de setembro de 1985. Publicado pela primeira vez em SANTANA, Rogério. *Princípios de José J. Veiga*. Revista UFG, vol. 11 (7), 2009.

Além de premiado, *Os Cavalinhos de Platiplanto* foi bem vendido e teve uma ótima recepção da crítica, para surpresa do autor:

Eu havia me preparado para receber bordoadas da crítica, e até reunido argumentos para me justificar a mim mesmo: era o meu primeiro livro, uma experiência: eu não era escritor. Mas o que recebi foi uma chuva de elogios que me deixou estatelado. (...) Uma enchente de artigos elogiosos elevou o meu livro às alturas. E como toda enchente, me trouxe problemas. Eu tinha querido apenas provar a mim mesmo que eu era capaz de escrever um livro que pudesse ser mostrado e que eu também poderia ler se o encontrasse escrito por outro, um livro que trouxesse algumas novidades que o distinguissem dos que então se escreviam.¹⁵⁸

Apesar do sucesso do livro, isto não basta para manter em funcionamento a “Editora Nítida, falida antes mesmo do volume ser entregue a tôdas as livrarias, ou, pelo menos, metade delas”¹⁵⁹. Intelectuais e críticos passam a pressionar editores para que a obra seja reeditada, conforme atesta uma nota sem data (intitulada *A hora do melhor*¹⁶⁰) em que o escritor Carlos Heitor Cony insiste para que *Cavalinhos de Platiplanto* fosse editada (pela mesma editora que havia publicado os primeiros romances de Cony): “Se o Ênio Silveira não reeditar o livro até o fim do ano, eu não publico mais nada pela Civilização Brasileira”, referindo-se à importante editora, dirigida pelo importante intelectual Silveira. A mesma nota de Cony afirma ainda que “J. J. Veiga é o melhor ficcionista do Brasil, na atualidade”.

A hora dos ruminantes de Veiga: apresentação

Pouquíssimos escritores estreados podem dizer que encontraram uma crítica unanimemente favorável. Mas esta situação privilegiada de Veiga é também um fardo, ao qual se soma a situação do contista que se vê pressionado a alçar voo numa narrativa de maior fôlego e complexidade:

158 VEIGA, 1985 in SANTANA, Rogério. Princípios de José J. Veiga. Revista UFG, vol. 11 (7), 2009.

159 LOUZEIRO, José, ‘O realismo mágico de José J. Veiga’ in *O Globo*, 23 de outubro de 1969, p. 3.

160 Encontrada no espólio de Veiga, certamente recortada de alguma coluna literária.

A aceitação unânime e inesperada desse meu primeiro livro me trouxe um problema, que o Premio Fabio Prado, paradoxalmente, agravou. Ali estava eu, um escritor reconhecido, elogiado, premiado. Agora era assumir essa condição, com as responsabilidades que a acompanham, e ir em frente. Era só eu trabalhar com seriedade, que não haveria nenhum problema. (...) [porém,] tudo o que eu escrevia depois me parecia inferior, indigno do sucesso do primeiro livro. Fiquei fazendo e refazendo, massacrando o texto e me massacrando. Hoje não acho que tenha perdido sete anos armando o salto do primeiro para o segundo livro. Foram sete anos de sofrimento, mas também de aprendizado. Passei esse tempo todo com as luzes externas apagadas, mas lutando, e sofrendo a classificação de autor de um livro só. Mas eu estava crescendo interiormente e amadurecendo.¹⁶¹

Em meio às notícias sobre a nascente ditadura militar, iniciada com o golpe de estado de primeiro de abril, a imprensa vai acompanhando a gênese da nova obra de Veiga, como atesta esta entrevista ao *Correio da Manhã* de 18 de julho de 1964, em que Veiga afirma:

Meu novo livro ainda está sem título. Era grosso, mas já perdeu metade das páginas desde que ficou pronto há dois anos. Se não soltá-lo agora, receio acabar ficando sem livro nenhum. Com ele não quero provar nada, não defendo nada, não inauguro nada. O que quis foi fazer uma narrativa simples, dessas que acontecem – ou podem acontecer – numa cidade pequena¹⁶²

Nos últimos meses de 1966, Veiga publica enfim *A hora dos ruminantes* pela editora Civilização Brasileira. Por sua extensão (em torno das cem páginas), o livro seria considerado uma novela. O texto da contracapa da primeira edição apresenta assim a narrativa:

A hora dos ruminantes é a estória de uma cidade pequena, de gente simples e desprevenida, que, certo dia, amanhece sob a ameaça da opressão e da violência. Poderão os homens estranhos, sistemáticos, de poucas palavras, exigentes e inflexíveis, dominar pelo terror o pequeno lugarejo? Ou os habitantes da cidadezinha – uns acomodados, outros altivos, êstes rebeldes, aquêles indiferentes – levarão os usurpadores à desagregação e à derrota?¹⁶³

A obra apresenta uma cidade imaginária situada no interior do Brasil, a pacata Manarairema, que recebe a surpreendente visita de homens estranhos, cujas intenções são

161 VEIGA, 1985 in SANTANA, Rogério. Princípios de José J. Veiga. Revista UFG, vol. 11 (7), 2009.

162 LOUZEIRO, José. 'Entrevista com José J. Veiga' in *Correio da Manhã*, 18 de julho de 1964.

163 VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966.

desconhecidas. Trajando misteriosos uniformes, os homens se instalam na margem oposta do rio, tomando o cuidado de se esconder por detrás de uma imenso “tapume de panos”¹⁶⁴ estendido diante de seu acampamento – o que atíça ainda mais a curiosidade dos moradores. Com o tempo, os homens estranhos se mostram autoritários exigindo serviços da população.

Embora não tenha propriamente protagonistas, a narrativa se enfoca na opressão sofrida por alguns habitantes: o vendeiro Amâncio, que se sujeita voluntariamente ao poder dos homens; o carroceiro Geminiano e o carpinteiro Florêncio, ambos obrigados a realizar seus serviços, sem conhecer os reais objetivos dos homens estranhos; o ferreiro Apolinário, desde o princípio receoso e desconfiado com os homens, envolvido numa confusão com os homens estranhos para defender seu filho Mandovi; e, por fim, o jovem Pedrinho que sofre torturas físicas dos homens estranhos, auxiliados por sua própria namorada, Nazaré. Há aqui uma simbologia não apenas na escolha dos nomes¹⁶⁵, mas também na profissão de cada personagem: o vendeiro se aproxima dos homens estranhos na intenção de vender e lucrar, e o carpinteiro e o ferreiro resistem aos homens estranhos com uma obstinação que remete à resistência do tipo de material que trabalham.

Sucedem-se eventos bizarros, beirando o sobrenatural, especialmente, duas invasões de animais: primeiro os cães, e depois os bois. Em ambos casos, os animais surgem sem explicação, em enorme número, ocupando todos os espaços públicos da cidade. O efeito fantástico destas aparições instaura no livro uma realidade paralela, cuja caráter distópico contrasta com o ambiente idílico anterior à chegada dos homens estranhos. Após permanecerem por algum tempo, os animais desaparecem, sem que fique claro o motivo dessas invasões animais. A narrativa de Veiga termina com a partida, também inexplicada, dos homens estranhos.

É interessante observar que, ao escrever *A hora dos ruminantes*, Veiga adapta a si próprio, já que a estrutura da novela é retirada de um conto (publicado em *Os Cavalinhos de Platiplanto*), intitulado *A usina atrás do morro*. Nele, no entanto, não há invasões de animais. O conto narra a chegada a uma cidade do interior de estranhos mineralogistas para o estabelecimento de uma usina, o que inicialmente desperta a curiosidade dos moradores. Uma vez instalada a usina, neste lugar misterioso e fora das fronteiras da cidade, “atrás do morro”, alguns cidadãos tornam-se seus funcionários e passam a agir de forma opressora com os

164 VEIGA, 1966, p. 13.

165 É importante lembrar que Rosa também escolhia nomes a partir de um forte simbolismo. MACHADO, Ana Maria, *O Recado do nome*, Companhia das Letras, 2013.

outros moradores, impondo regras e ameaçando-os com bizarras motocicletas – até que uma delas mata o pai do narrador, levando-o a abandonar a cidade.

Em *A hora dos ruminantes*, os mineralogistas são substituídos pelos misteriosos homens estranhos. O narrador infantil em primeira pessoa dá lugar a um narrador onisciente em terceira pessoa – algo inédito até então na literatura de Veiga. O conhecimento do narrador em primeira pessoa de *A usina atrás do morro* é parcial, o que está totalmente de acordo com sua sensação de incompreensão diante dos fatos narrados. Porém, é curioso notar como o narrador “onisciente” de *A hora dos ruminantes* também enfatiza constantemente o quanto os fatos narrados lhe parecem estranhos. Podemos supor que, neste processo de adaptação de seu próprio conto, tenha sido um desafio para Veiga manter a impressão subjetiva de espanto (característica de sua literatura) utilizando um narrador onisciente não-personagem.

Nas duas narrativas, aparece o tema recorrente em Veiga do “mundos às avessas”¹⁶⁶, em que o Brasil rural (ou antes, o interior semiurbano) perde seu caráter pacífico diante de uma situação de estranhamento, geralmente vinculada a certa ideia de modernização opressora – que podemos associar à ocupação do Centro-Oeste que Veiga testemunhou na infância. Já no conto *A usina atrás do morro*, ficava evidente o discurso autoritário, tecnicista e cientificista dos forasteiros mineralogistas com seus extravagantes instrumentos de medição. Sua postura remete a um personagem como o agrimensor de *O Castelo* de Kafka, também ele encarregado de mensurar e calcular.

Podemos lembrar ainda o caso de *Os Sertões*, em que está cristalizado o choque do Brasil profundo com o autoritarismo das instituições. A atitude ambígua de Euclides da Cunha, como parte consciente da institucionalidade, resume o problema do intelectual que descobre com interesse a expressão do povo que, infelizmente, está encarregado de ajudar a oprimir. A interpretação de *A hora dos ruminantes* como representação alegórica da ocupação do interior do Brasil, em especial da região centro-oeste, pode ser associada também ao conceito de colonialismo interno, desenvolvido pelo sociólogo Pablo González Casanova¹⁶⁷, segundo o qual determinados povos ou minorias sofrem um processo de colonização pelo Estado-nação semelhante ao colonialismo e ao neocolonialismo que são praticados em escala internacional. A experiência da modernização – que se impunha em Goiás na construção de

166 SANTOS, Gabriela Azeredo. *As repetições nas narrativas de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, 2009.

167 GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, ‘Colonialismo interno (uma redefinição)’ in *A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2007.

cidades e estradas, na ocupação e urbanização de regiões – fazia parte da sensibilidade interiorana de Veiga, que seria depois confrontada com a industrial Londres.

Muitas narrativas de Veiga utilizam certo elemento fantástico sobrenatural, mas dentro de um contexto que chamaríamos de regionalista goiano com características próprias, distante da tradição do fantástico europeu. Na maioria das vezes, as histórias aliam o pano de fundo realista a certa dose de absurdo, mas o mistério não chega a ser explicado, nem de forma racional, nem sobrenatural. Este ar misterioso, é claro, cria uma ambiguidade que levanta dúvidas sobre a própria premissa realista da narrativa.

As invasões animais são alguns dos momentos mais poderosos de *A hora dos ruminantes*. Descrições desse tipo são encontradas em relatos mitológicos e também em contos tradicionais. Podemos pensar no *Flautista de Hamelin*, conto dos irmãos Grimm (aliás, o universo literário infantil está próximo do animal, desde a fábula). Poderíamos nos remeter a textos ainda mais antigos: no Antigo Testamento, as pragas do Egito narradas no livro de Êxodos envolvem invasões de grupos numerosos de animais: rãs, mosquitos, moscas e gafanhotos¹⁶⁸. A história bíblica faz parte do repertório cultural do interior goiano, de forte tradição católica.

Embora em histórias tradicionais ou mitológicas a explicação sobrenatural se afirme, existem interpretações modernas que pretendem atribuir uma explicação científica ao relato bíblico, como um desequilíbrio ecológico¹⁶⁹. Esta interpretação lembra alguns episódios históricos de catástrofes ecológicas envolvendo grandes invasões de animais: poderíamos citar a invasão de insetos resultado da campanha das quatro pragas de Mao Tsé-Tung na China da década de 1960, ou ainda os muitos casos de espécies exóticas invasoras como, por exemplo, os sapos na Austrália. Veiga certamente não desprezava o fato de que invasões animais acontecem no mundo real, conforme demonstram dois recortes de jornal encontrados por nossa pesquisa em seu espólio, relatando episódios reais de invasões de ratos ocorridos mundo afora¹⁷⁰. A data indica que estes recortes são posteriores à publicação de *A hora dos ruminantes*: curiosamente, trata-se de dois episódios diferentes de invasões de ratos em dois pontos totalmente diferentes do mundo (um ocorrido em Nápoles, na Itália, e outro em Queensland, na Austrália) na mesma data, 30 de novembro de 1967 – o que só aumenta o

168 Antigo Testamento. Livro do Êxodo, capítulos 7 a 11.

169 TREVISANATO, Siro Igino. *The Plagues of Egypt: Archaeology, History, and Science Look at the Bible*. Euphrates, 2018.

170 Dois jornais diferentes, não identificados.

caráter fantástico dos acontecimentos! Estes recortes de Veiga estão agrupados junto a outras notícias insólitas como esta: “Em lagoa capixaba fogo há dez dias”¹⁷¹.

Ora, supor uma explicação factual racional para as invasões animais de *A hora dos ruminantes* não seria difícil: um estouro de boiada? A abertura accidental dos portões de um canil? Também a chegada dos homens estranhos poderia se dever a um fato muito mais trivial – como era o caso dos mineralogistas em *A Usina atrás do morro*. No entanto, ao omitir qualquer explicação (racional ou sobrenatural), o livro abre espaço para todo tipo de especulações, tanto de tipo racional como mítica, sobrenatural ou fantástica. O próprio narrador especula “Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo?”¹⁷². *A hora dos ruminantes* se apoia em certo hermetismo, que talvez não esteja tão evidente em *A usina atrás do morro*. Essa indefinição mobiliza diretamente o leitor, que busca (em vão) uma interpretação – racional ou não – para os fatos narrados.

A presença dos cães e bois em *A hora dos ruminantes* também pode remeter à ideia de animalização e reificação. No episódio envolvendo o personagem do carroceiro Geminiano, a exploração desumana de sua força de trabalho aparece associada à tração animal do carro-de-boi. A opressão que os homens estranhos estabelecem sobre os habitantes de Manarairema, buscando regular e disciplinar seus corpos, remete ao que Foucault¹⁷³ chamou de Biopolítica, referindo-se à forma como o poder é exercido na modernidade: uma tecnologia de poder que se exerce em nome do normal e contra o patológico. Algo semelhante se observa nas diferentes interdições e formas de controle postas em prática pelos homens estranhos. Também os “funcionários” de *A usina atrás do morro* impõem sua autoridade imbuídos da linguagem cientificista, que é uma das formas de se exercer relações de poder, conforme apontou Foucault.

Já o filósofo Gilles Deleuze, em seu *Post-scriptum sobre a sociedades de controle*, partindo de Foucault e Félix Guattari, aponta certa forma de confinamento como característica das sociedades de controle – algo que podemos reconhecer tanto em *A hora dos ruminantes* quanto em *A usina atrás do morro*, conto em que o discurso progressista dos funcionários tecnocratas contrasta com sua barbárie e violência primitivas. Este contexto em que uma medida excepcional ganha um verniz legal e torna-se numa técnica de governo remete ainda

171 Publicação não identificada, de 13 de novembro de 1963.

172 VEIGA, 1966, p. 4.

173 FOUCAULT, Michel. ‘A governamentalidade’. In *Microfísica do poder*, Graal, Rio de Janeiro, p. 277-293.

àquilo que o filósofo Giorgio Agamben chama de estado de exceção: “a forma legal daquilo que não pode ter forma legal”¹⁷⁴.

As semelhanças entre o universo distópico de Veiga e o ambiente fascista foram resumidas pelo estudioso Gregório Foganholi Dantas, em sua dissertação sobre o insólito em Veiga. O estudo enumera alguns interditos característicos do totalitarismo que aparecem nas narrativas de Veiga, como *A hora dos ruminantes*:

1. vigilância constante, que leva as pessoas a uma desconfiança mútua;
2. impossibilidade de comunicação, não apenas entre os cidadãos e o poder instituído, como entre os próprios cidadãos;
3. impossibilidade de locomoção, já que todos os passos estão sendo vigiados;
4. perda da memória coletiva; história é deturpada em favor do sistema dominante;
5. paralisação do tempo, repetição constante dos mesmos movimentos, sem finalidade.¹⁷⁵

A opressão totalitária vai desumanizando os habitantes de Manarairrema. A ocupação dos animais impede a circulação dos moradores, privando-os do direito de ir e vir, impondo fronteiras e barreiras num mundo antes livre. A filósofa Hannah Arendt define o totalitarismo não exatamente como um regime político, mas como uma “dinâmica” de dissolução das estruturas sociais, que se origina de forma difusa¹⁷⁶. Já Foucault apontava “não somente o fascismo histórico de Hitler e de Mussolini – que tão bem souberam mobilizar e utilizar o desejo das massas –, mas o fascismo que está em nós todos, que martela nossos espíritos e nossas condutas cotidianas”¹⁷⁷. Ainda sobre o totalitarismo e o autoritarismo, Deleuze e Guattari irão afirmar:

O conceito de Estado totalitário só vale para uma escala macropolítica, para uma segmentaridade dura e para um modo especial de totalização e centralização. Mas o fascismo é inseparável de focos moleculares, que pululam e saltam de um ponto a outro, em interação, antes de ressoarem todos juntos no Estado nacional-socialista. Fascismo rural e fascismo de cidade ou de bairro (...) se Hitler conquistou o poder

174 AGAMBEN, Giorgio, *Estado de exceção*. Boitempo, São Paulo, 2004, p. 12.

175 DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

176 ARENDT, Hannah, *Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

177 FOUCAULT, Michel. ‘Anti-Édipo: uma introdução à vida não-fascista’ in ESCOBAR, C. H. *Dossier Deleuze*, Hólon Editorial, Rio de Janeiro, 1991, p. 82.

mais do que o Estado Maior Alemão, foi porque dispunha em primeiro lugar de microorganizações que lhe davam ‘um meio incomparável, insubstituível, de penetrar em todas as células da sociedade’¹⁷⁸

Poderíamos apontar em *A hora dos ruminantes* o nascimento de um microcosmo de fascismo interiorano – algo entre “fascismo rural e fascismo de cidade” de que falam Deleuze e Guattari. É interessante lembrar que Veiga viveu na Europa justamente na época da resistência ao nazifascismo.

A opressão em Veiga

O crítico literário Silviano Santiago assinala na literatura de Veiga a permanência do tema do conflito. Esta questão permitiria, segundo ele, pelo menos dois tipos de leitura: uma de caráter sociológico e outra de tipo psicanalítico. Santiago identifica em Veiga uma grande tendência universalista precisamente neste tema recorrente: Veiga tematizou aquilo que Santiago chama de “divergência na contiguidade”, isto é: “a arquitetura dramática dos contos de Veiga se arma a partir da vizinhança de grupos divergentes, sendo que um deles, o mais fraco, acaba por sofrer reprimendas terríveis como consequência da busca por autonomia e liberdade de ação”¹⁷⁹.

O problema do conflito em *A hora dos ruminantes* pode ser lido como alegoria de um pano de fundo histórico ou “sociológico” como diz Santiago. Neste tipo de leitura, podemos nos referir a diversas situações históricas: vimos o exemplo da ocupação do centro-oeste com a construção de Brasília e também a leitura alegórica associando *A hora dos ruminantes* à ascensão do fascismo – ambos os episódios históricos se relacionam diretamente com a vida do escritor. Nenhuma interpretação “explica” a obra, ou antes, uma interpretação alegórica não invalida a outra, e nem a possibilidade de uma leitura aberta. Basta lembrar como a literatura de Kafka – principal referência literária de Veiga – foi associada a diversos

178 DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, ‘1933: Micropolítica & Segmentaridade’ in *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3, Editora 34, 2012, p. 92.

179 ‘Sobre José J. Veiga, por Silviano Santiago’. Vídeo publicado no canal do Youtube da Companhia das Letras em 24 de fevereiro de 2015.

momentos históricos, em especial como um prenúncio do nazismo¹⁸⁰, mas é claro que uma obra importante como *O Processo* trata de temas como o autoritarismo de maneira ampla – talvez apontando para o problema da tendência humana ao autoritarismo de que falaram Arendt, Foucault, Deleuze e Guattari.

Já na época da publicação de *A hora dos ruminantes*, a crítica literária dos jornais atenta para as múltiplas possibilidades de interpretação como alegoria histórica, associando a obra a uma tradição de escritores que descrevem situações violentas e autoritárias e cujas obras foram frequentemente lidas como no plano alegórico. Uma resenha crítica da época da publicação de *A hora dos ruminantes* cita vários autores que até hoje continuam sendo associados a Veiga pela crítica:

A primeira impressão é que uma história desse tipo procura retratar o que Lukacs chamou de “consciência sitiada” que é uma das características do mundo de hoje. Kafka, Orwell, Milozs e Camus palmilharam êsses caminhos. Fôrças estranhas se apoderam do meio em que vivemos e truncam a nossa maneira doméstica de reagir diante das coisas e dos acontecimentos. (...) A invasão ou a ocupação da cidadezinha é uma coisa gratuita, que começa e acaba sem deixar marcas. Seria assim por exemplo, a invasão da tecnocracia, a invasão do Vietname, a ocupação de poder por alguma minoria organizada em algum país do mundo? Seria assim, o aparecimento de uma epidemia?¹⁸¹

A hora dos ruminantes lido como alegoria da ditadura militar

Embora Veiga não tenha endossado diretamente nenhuma dessas leituras de *A hora dos ruminantes* como alegoria histórica, ainda assim, o contexto da publicação do livro levou a uma interpretação alegórica, entendida como a representação da chegada dos militares ao poder com o golpe de estado de 1964 e a sua permanência. Talvez por isso, antes mesmo da publicação do livro, Veiga tenha insistido em afirmar que o livro “ficou pronto há dois anos”¹⁸², conforme vimos. Talvez intuindo as semelhanças entre ficção e realidade, Veiga tenha logo de saída procurado evitar que a interpretação da obra se reduzisse à alegoria política. O fato é que a imprensa da época reconhece o livro como uma alegoria daquele

180 ADORNO, Theodor. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Ática, São Paulo, 1998, p. 256.

181 *Jornal dos Sports*, Caderno de Cultura, Seção ‘Livros’, 7 de abril de 1967.

182 LOUZEIRO, José. ‘Entrevista com José J. Veiga’ in *Correio da Manhã*, 18 de julho de 1964.

momento histórico e político. Se por um lado esta leitura alegórica contribuiu para uma reação positiva da crítica, por outro, prejudicou a obra, limitando-a a uma interpretação datada.

Além do contexto histórico, certamente, contribuiu para a leitura política de *A hora dos ruminantes* o fato de o livro ter sido publicado pela Civilização Brasileira: sem ser propriamente uma editora de esquerda, publicava obras emblemáticas da esquerda e era dirigida por Ênio Silveira, intelectual filiado ao Partido Comunista Brasileiro. Além do teatro de Brecht e de obras críticas ao imperialismo, a editora publicou *Quem dará o golpe no Brasil?* do cientista político Wanderley Guilherme dos Santos, livro profético, escrito em 1963 para a coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*.

Assim que se instala, sentindo o incômodo, a ditadura militar planeja “liquidar a Editora Civilização Brasileira”¹⁸³ – conforme denuncia artigo publicado na própria revista da editora em 1965. Na mesma revista, Ênio Silveira comete a ousadia de publicar as suas *Epístolas ao Marechal* – cartas públicas endereçadas ao ditador Castelo Branco, em atitude ao mesmo tempo respeitosa e profundamente crítica¹⁸⁴.

A edição de *A hora dos ruminantes* compartilha a identidade visual da Civilização Brasileira, com projeto gráfico e capa de Marius Lauritzen Bern¹⁸⁵ (artista responsável por boa partes das capas daquele período) representando um ser disforme semelhante a um boi.

Nosso estudo empreende agora um esforço inédito: retrazar – a partir de críticas literárias da época, hoje esquecidas – a recepção crítica na época da publicação de *A hora dos ruminantes*, em especial no que diz respeito à sua interpretação como alegoria política. Esta parte da pesquisa teve como base a hemeroteca pessoal de Veiga e trouxe à luz inúmeras críticas escritas logo após a publicação da obra.

Imediatamente após a publicação de *A hora dos ruminantes*, Aguinaldo Silva escreve: “Em cada página encontramos uma alusão tão clara e atual que é impossível não situar no tempo e no espaço a fábula de Manarairrema”¹⁸⁶. Já Campomizzi Filho escreve:

183 ALVES, Hermano. ‘Semente de ódios’ in *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, 1965, p. 341-343. Citado em VIEIRA, Luiz Renato, 1996.

184 VIEIRA, Luiz Renato, ‘Ênio Silveira e a Civilização Brasileira: notas para uma sociologia do mercado editorial no Brasil’ in *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, v. 20, n. 2, p. 139-192, julho a dezembro de 1996.

185 NAUFEL, Carina da Rocha. *A capa convida: o design gráfico de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2012.

186 Jornal *Última Hora* de 11 de janeiro de 1967.

Romance que se lê num fôlego, fábula que se aplica a cada um de nós e à situação que acompanhamos, tem a força de um apólogo. Estamos vendo os homens por aí, importantes nos seus títulos e eminentes nas suas posições, mandando-nos as pragas dos seus ruminantes que querem tudo e que se apoderam de tudo.¹⁸⁷

Wilson Martins havia sido um dos primeiros críticos a escrever sobre José J. Veiga. De forma surpreendente, o crítico, que havia tecido elogios efusivos a *Os Cavalinhos de Platiplanto*, mostra-se decepcionado com *A hora dos ruminantes*, argumentando que o autor havia se rendido à mera literatura engajada em resposta ao contexto do golpe: “Ele passou sem perceber do plano da literatura para o plano da ideologia e descaracterizou, por isso mesmo, a natureza mágica da narrativa. (...) Ele cometeu o engano de confundir a verdade da literatura com a verdade da vida”¹⁸⁸.

Em meio a esse debate, respondendo a Martins e a outros, o crítico Assis Brasil, por sua vez, contra-argumenta que *A hora dos ruminantes*

não é alegoria de burrificação nacional coisa nenhuma. – Isto não passa de invencionice da turma da Civilização Brasileira (...) o romance de José Veiga foi escrito há mais de três anos – quando eu li o original – e não tem nada a ver com a situação política do país neste momento.¹⁸⁹

Naturalmente, o crítico ignora o fato de que o sentido da obra é construído também pelo ato de recepção, que se dá a partir da publicação. Noutra crítica, Assis Brasil insiste, e lamenta que “Uma publicidade estranha sôbre o livro – fruto ainda do amadorismo do editor – quis apresentá-lo como uma “fábula” da situação atual do Brasil, o que simplesmente é enganar o mais “festivo” dos leitores”¹⁹⁰ (o termo “festivo” faz referência à expressão “esquerda festiva”). Mas a argumentação de Assis Brasil não chega a convencer toda a crítica, que ainda considera que “é sempre cabível supor que José Veiga tenha, há três anos, ‘intuído’ o que seria a situação”¹⁹¹.

187 Na *Folha do Povo*, Ubá, 7 de janeiro de 1967.

188 MARTINS, Wilson. ‘Um realista mágico’ in *Pontos de vista (crítica literária)*, vol. 8. São Paulo, T. A. Queiroz, 1994, p. 97.

189 BORGES, Miguel. ‘Capa e contracapa’ in *Brasil de hoje. Tribuna*, Segundo Caderno, 25 de janeiro de 1967, pág. 3. A discussão envolve também uma polêmica com respeito ao suposto título inicial da obra, *Somente a semente*, entendido como um anúncio profética da chegada dos militares ao poder. LOUZEIRO, 1969, p. 3.

190 ASSIS BRASIL, *Caderno de Letras*, Crítica. Fevereiro e março de 1967.

191 BORGES, Miguel. Publicação desconhecida, 1967.

Há ainda aqueles que, mesmo reconhecendo no livro uma alegoria do momento político, e fazendo críticas favoráveis à obra, lamentam o excessivo “otimismo” do autor. Um crítico resume a questão reconhecendo na obra uma “fábula” do momento histórico, discordando, entretanto, do desfecho otimista: “Está claro: uma fábula moderna, com a sua moral, que não sei se se ajusta à realidade dos fatos.”¹⁹². O mesmo ponto de vista fica cristalizado na crítica de Lago Burnett intitulada “O otimista José J. Veiga”, que também discorda do final feliz de *A hora dos ruminantes*:

Trata-se, como se vê, de uma fábula otimista. Veiga acredita que a prepotência, o colonialismo, os regimes de força e estupidez destroem-se por si próprios, desaparecem pelo mesmo passe de mágica com que, em dado instante, uma vaca invade um jardim ou um cachorro transpõe os umbrais de uma igreja para fazer pipi no batistério.¹⁹³

Em entrevista concedida ao estudioso Agostinho Potenciano, perguntado sobre a importância do contexto político em sua obra, Veiga reitera a afirmação de Assis Brasil: não reconhece a influência direta do contexto na escrita do livro e reafirma que “*A hora dos ruminantes* estava pronto antes de 1964”¹⁹⁴.

O fato é que existem outras entrevistas em que Veiga entra em franca contradição ao reconhecer a influência do contexto histórico em *A hora dos ruminantes*: “*A hora dos ruminantes* é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil e que eu pensava não ia durar muito. Então, eu termino o livro com uma nota muito otimista: aquilo vai acabar logo, o pessoal vai embora, os ruminantes vão embora...”¹⁹⁵. Também naquela, que foi sua última entrevista, Veiga reforça a motivação política na escrita de *A hora dos ruminantes*, e discute como o final do livro foi interpretado como otimismo excessivo por parte do autor em relação à duração do regime militar:

192 Autor desconhecido. *O Jornal*. Jornal Literário. 23 de dezembro de 1966.

193 *Jornal do Brasil*. Caderno B, 15 de janeiro de 1967.

194 SOUZA, 1990, p. 164. Entretanto, Veiga afirma também ter começado a redigir a obra no dia da renúncia de Jânio Quadros – o que por si só já apontaria certa motivação política. Nossa pesquisa revelou ainda que Veiga dedicou a Carlos Lacerda um exemplar de *A hora dos ruminantes* no ano de publicação, em 1966 – ano em que Lacerda liderou a Frente Ampla (que buscava, em aliança com os opositores João Goulart e Juscelino Kubitschek, dar fim à ditadura iniciada com um golpe que o próprio Lacerda havia apoiado).

195 RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991, p. 69.

Eu não acreditava que aquela ditadura tivesse condições de durar muito. Achei que ela ia se dissolver. Demorou muito mais do que eu esperava. Em *A hora dos ruminantes*, eu pensava que ela ia ser curta. Por isso aquele final otimista. Os ruminantes foram embora, deixaram a sujeira aí, mas a gente limpa. O relógio da igreja, que estava parado há muito tempo, enguiçado, foi consertado, bateu horas, todo mundo se animou. Fui muito criticado por alguns, que me acharam muito otimista. (...) Mas no fim, pensando bem, a ditadura acabou como está em *A hora dos ruminantes*: saiu pela porta dos fundos, não foi? O Figueiredo nem entregou a faixa ao Sarney, saiu pelos fundos, desmilingüiu como os ruminantes. Até hoje ninguém sabe direito como foi. Simplesmente foram embora. Viram que não estavam agradando.¹⁹⁶

É interessante notar que a frase final desta citação, “Viram que não estavam agradando”, aparece textualmente no final de *A hora dos ruminantes*, o que reforça a ideia de alegoria política.

Alegoria

Como vimos, o próprio Veiga, embora hesite, acaba reconhecendo que “*A hora dos ruminantes* é uma alegoria daquilo que estava acontecendo politicamente no Brasil”¹⁹⁷. O sentido ambíguo e a duplicidade são precisamente aquilo que define a alegoria, que significa “dizer o outro”: como afirma o crítico Luiz Costa Lima, “para se manter, a alegoria precisa ser plural”¹⁹⁸. O professor Flávio Kothe aponta que a alegoria pressupõe um leitor crítico, que é levado a reagir à provocação colocada pela ambiguidade de sentido, e daí indagar também sobre seu conteúdo político. Assim, a alegoria cria

um duplo nível de leitura. Ao mesmo tempo que procura impor uma certa interpretação de si mesma, a alegoria, por sua natureza dupla e dúplice, provoca a busca da essência subjacente à aparência. A duplicidade da alegoria estimula a leitura, desvendando-a como imposição ideológica. Podemos falar assim da existência de uma leitura alegórica. Ela desvenda o texto como pacto precário entre forças contraditórias, descobrindo a natureza política do gesto semântico das obras.¹⁹⁹

196 WEINTRAUB, F. COHN, S. e PROENÇA, R., 1999.

197 RICCIARDI, 1991, p. 69.

198 LIMA, Luiz Costa, ‘O conto na modernidade brasileira’ in PROENÇA FILHO, Domingos (org.). *O livro do seminário*. LR Editores, São Paulo, 1983, p. 207.

199 KOTHE, Flávio. *A alegoria*. Ática, São Paulo, 1986, s/p.

Podemos supor que o hermetismo de *A hora dos ruminantes* levasse naturalmente o leitor a uma interpretação como alegoria política. Silviano Santiago atribui ao Regime Militar o surgimento de uma “escrita metafórica ou fantástica até então praticamente inédita entre nós”²⁰⁰. O crítico enquadrou Veiga entre autores de “prosa de intriga fantástica e estilo onírico em que o intrincado jogo de metáforas e símbolos transmitia uma crítica radical das estruturas de poder no Brasil”²⁰¹. Entretanto, Santiago lamenta que a leitura da obra de Veiga como alegoria do Regime Militar tenha servido para limitar a importância de sua obra, dificultando a “discussão de questões mais finas que (...) ultrapassam o calendário do combate à ditadura”²⁰². O próprio Santiago sugere a ideia de conflito como um viés mais amplo para abordar a obra de Veiga. O fato é que a leitura como alegoria política da obra de Veiga foi feita amplamente, por críticos importantes: é o caso de Benedito Nunes, que situa Veiga “na linha do alegórico para o fantástico que abastece as utopias e antiutopias, ao nível da fábula social ou política”²⁰³.

Gregório Dantas insiste que a “chave interpretativa”²⁰⁴ da alegoria política não foi tão enfatizada pelo autor (que sempre procurou dar uma dimensão maior à sua obra), mas sim pela crítica, que insistiu na assimilação de Veiga com outros autores do mesmo período em que a alegoria política era bastante clara. Embora se possa discutir até que ponto Veiga admitiu a “contaminação” do contexto político em *A hora dos ruminantes*, o fato é que esta influência é inegável em obras posteriores, pertencentes ao chamado “ciclo sombrio”:

É claro que *Sombras*, *Os pecados*, *Vasabarro*s foram contaminados pelo clima político contemporâneo deles, e a coincidência entre o clima interno destes livros e o clima externo facilitou a leitura política. Mas meu projeto de escrevê-los não era ficar na mera denúncia de um regime de opressão: se fosse, os livros ficariam datados quando o regime se exaurisse, como se exauriu (aliás, durou mais do que eu calculava). O meu projeto era mostrar situações mais profundas do que aquelas impostas por um governinho de uns generazinhos cujos nomes a nação depressa esquecerá²⁰⁵

200 SANTIAGO, Silviano. ‘Prosa literária atual no Brasil’ in *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.

201 SANTIAGO, 1988, p. 32.

202 SANTIAGO, Silviano. ‘Análise: Leitura engajada de José J. Veiga restringiu impacto da obra’ in *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31 de janeiro de 2015.

203 NUNES citado em DANTAS, 2002, p. 18.

204 DANTAS, 2002, p. 129.

205 SOUZA, 1990, Anexo. Aqui o autor se refere às suas obras: *Sombras de reis barbudos* (1972), *Os pecados da tribo* (1976) e *Aquele mundo de Vasabarro*s (1981).

O suposto otimismo de Veiga poderia explicar a força dos personagens infantis. A professora Regina Dalcastagnè interpreta a onipresença de crianças na obra de Veiga dentro do problema da alegoria política:

O universo ficcional de José J. Veiga é povoado de crianças. Quase sempre protagonistas, muitas vezes narradoras, elas dão à sua obra um caráter atemporal e universal, por mais enraizada que ela esteja no tempo e nos problemas do homem brasileiro. Peças de resistência dentro de um mundo opressivo, essas crianças são concebidas literariamente para representar o amanhã. Um amanhã, que travestido em meninos, vira sinônimo de esperança²⁰⁶.

Sobre o problema da alegoria histórica, Dalcastagnè discute o engajamento político dos escritores, defendendo o valor literário de obras como a de Veiga sem no entanto procurar desvinculá-las da crítica política e social e do processo histórico, ainda que apontem para fora dele. Segundo Dalcastagnè, são “Livros que falam ao leitor de hoje não só sobre a opressão daqueles anos, como também sobre a opressão de todos os tempos, sobre todos os homens”²⁰⁷. E continua:

Rotular esses romances de engajados, sem antes demarcar o sentido da palavra, seria jogá-los na vala comum, ao lado de obras panfletárias, destituídas de sentido artístico. Por outro lado, negar-lhes o “engajamento” seria menosprezar a profunda vinculação que possuem com o seu tempo. Esses romances são obras engajadas porque se pretendem, sim, denúncia social²⁰⁸.

A que gênero ou movimento literário pertencem Veiga e *A hora dos ruminantes*?

Jorge Luis Borges no ensaio *Kafka e seus precursores* procurou retrazar a linhagem literária do escritor tcheco recorrendo a registros remotos da Grécia e da China antigas. O ponto de partida da busca de Borges é seu próprio espanto diante da (aparente) singularidade da literatura de Kafka. A literatura de Veiga convida a um exercício similar, em que leitor e

206 DALCASTAGNÈ, Regina, *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*, EdUnB, 1996, p. 104.

207 DALCASTAGNÈ, 1996, p. 47.

208 DALCASTAGNÈ, 1996, p. 24-25.

crítico são tentados a desentranhar de sua prosa os inúmeros ecos de estilos, autores e obras a que ela remete. Isto, obviamente, não significa ceder a uma lógica falaciosa de tipo “post hoc ergo propter hoc” em que falar do que veio antes significaria necessariamente supor uma influência direta. Pelo contrário: existem casos de filiação indireta, por semelhança. Genette descreveu as relações de arquitextualidade entre obras e autores – que podem ou não ocorrer por influência direta²⁰⁹.

Sabemos que a obra de Veiga foi entendida frequentemente por leitores e crítica como uma espécie de síntese entre literatura regionalista e literatura fantástica. Essa visão, ainda que reducionista, permite depreender estas duas tendências claras que se encontram fundidas do estilo de Veiga, que chamaremos aqui de regionalismo e fantástico. A conjugação deste dois elementos pode parecer contraditória, já que o cotidiano das paisagens regionalistas parece se impor como o contrário do fantástico, algo que parece associado à cidade de interior: rotina, banalidade e tédio. Além disso, o viés realista da literatura de tipo documental repele qualquer acontecimento sobrenatural ou mágico.

Se pensamos especificamente em *A hora dos ruminantes*, o elemento fantástico não assume nenhuma forma propriamente sobrenatural, mas se instaura inicialmente pela chegada de “homens estranhos” a um ambiente interiorano. Os invasores animais são bichos comuns do cotidiano de uma cidade do interior: caninos e bovinos. Estas formas “estranhamente familiares” lembram a sensação descrita por Freud (em *Das Unheimlich*²¹⁰) de angústia e confusão causadas por aquilo que é, simultaneamente, conhecido e misterioso. Cabe ainda observar um detalhe da narrativa de Veiga: tratam-se de animais machos: cães e bois. A ideia de virilidade aparece aqui associada à força bruta do autoritarismo, reforçada pelos personagens masculinos dos homens estranhos.

Veiga e o regionalismo

É curioso recordar que a escrita de Veiga ganha força justamente ao separar-se do regionalismo “puro” e abandonar os meros “contos regionais, que não tinham maior

209 GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, 1982.

210 FREUD, Sigmund. ‘O inquietante’. In: *Obras completas*. Companhia das Letras, São Paulo, v.14, 2010, pp. 329-376.

conteúdo”²¹¹, nas palavras do próprio autor. Entretanto, mesmo depois que começa a publicar, Veiga mantém certo pressuposto regionalista, que transparece na vontade de “documentar” a fala e os hábitos interioranos. Em *A hora dos ruminantes*, como em outras obras, Corumbá funcionou como uma referência importante, conforme o autor deixa claro neste depoimento concedido a um jornal de sua cidade natal:

O segundo livro, *A hora dos ruminantes* é todo passado nesta cidade. Os corumbaenses reconhecerão nesse livro: o outro lado do rio, é a chácara que foi do Aurélio Curado; onde os estranhos acampam, é o terreno da chácara do citado cidadão; a ponte; ao final do livro, em frente à igreja, aquele larguinho da parte de baixo, onde fizeram a escada (do Pombal); tudo é cem por cento Corumbá, como podem ver os corumbaenses, pelo menos os da minha geração.²¹²

Dentro de Manaraima, há muitas referências precisas ao espaço, algumas das quais existem em Corumbá: “igreja de Santa Bárbara, Brumado, Rua da Palha, Beco do Rosário, Água Limpa, Rua da Pedra, Rua das Roqueiras, Beco da Pedreira Grande, Poço do Gado”²¹³. Este traço remete ao equilíbrio entre o real e o fantástico na obra de Veiga. O relógio da igreja, que volta a bater após a partida dos homens estranhos, remete diretamente ao relógio da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Penha de França, na praça central de Corumbá de Goiás. A estas referências do mundo real, juntam-se inúmeros topônimos ficcionais, fruto da imaginação do autor, a começar pelo próprio nome da cidade de Manaraima, e de outras que ficariam situadas na mesma região: Valdijúrnica, Quinta Cruz, Paiol do Meio, Salvosseja, Jasminópolis.

O fantástico no Brasil

O Brasil tem uma larga tradição de Regionalismo em que costumam ser incluídos alguns de nossos principais autores. Nem Machado de Assis escapou completamente à

211 AMANCIO in CAMPEDELLI, 1982, p. 5-6.

212 ‘Uma palavra com J. Veiga’ in *Notícias corumbaenses*, número 18, setembro de 1979, p. 2 (com adaptações).

213 TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. *Três visitas a Manaraima: forma e ideologia em A hora dos ruminantes, de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em 2013, p. 13.

etiqueta, envolvendo a crítica num debate que opunha o escritor regionalista ao universal – algo parecido com o que aconteceria mais tarde com a obra de Guimarães Rosa. O fato é que muitos autores eminentemente “brasileiros” – como é o caso, além de Machado e Rosa, também de Lima Barreto – recorreram ao elemento que chamaríamos de “fantástico” – algo que poderia parecer contrário a certa tendência regionalista de suas obras. Logo, podemos considerar que existe, antes de Veiga, uma larga tradição de literatura fantástica brasileira, que envolve a maioria dos autores canônicos. Há ainda o exemplo, historicamente próximo de Veiga, de um autêntico escritor fantástico integralmente dedicado ao gênero: Murilo Rubião, contista que havia estreado com *Ex-mágico* em 1947, procurando atualizar o fantástico europeu e integrá-lo à literatura brasileira. Apesar de mais novo que Veiga, a estreia de Rubião havia se dado décadas antes. Ainda assim, Rubião nutria por Veiga uma grande admiração, como demonstra uma dedicatória deixada por Rubião para Veiga (a que tivemos acesso em nossa pesquisa).

Ainda que o fantástico exista entre nós há bastante tempo, a questão é que, historicamente a chamada literatura fantástica é uma tradição da literatura europeia, vinculada a Hoffmann e Poe. A esse respeito, o próprio Veiga afirma:

o lado que nos coube habitar, visto da perspectiva européia, parece mesmo fantástico (...) E para eles esse nosso lado do mundo é uma surpresa porque eles já se esqueceram o que se passou por lá em outras épocas. Aqui temos leprosos e leprosários, lá eles só existem nas histórias do passado (...) Por isso eles nos olham e pensam que vivemos em um mundo fantástico²¹⁴

Ainda assim, certamente existe um diálogo possível entre a literatura de Veiga e esta tradição fantástica de matriz europeia. O próprio autor reconhece como influência marcante um escritor como Kafka, diretamente vinculado a essa tradição.

Tzvetan Todorov procurou, em sua conhecida *Introdução à literatura fantástica*, de 1968, atualizar a noção de fantástico a partir desta tradição europeia, procurando também responder a certas manifestações literárias que então surgiam, que podiam ser consideradas “fantásticas” em maior ou menor grau. Todorov resumiu assim a tensão entre real e fantástico:

214 Entrevista a José Castelo, *O Estado de São Paulo*, 4 de outubro de 1997.

Num mundo que é exatamente o nosso, aquele que conhecemos, sem diabos, sáfides e nem vampiros, produz-se um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós.²¹⁵

Esta descrição poderia em grande parte aplicar-se a Veiga, especialmente no que diz respeito à ambiguidade e ao mistério. Uma maneira muito comum de definir o fantástico é a partir do sobrenatural, e da sensação de espanto e êxtase diante dele. Costuma-se falar em “sense of wonder”, isto é, a sensação do maravilhoso²¹⁶. Entretanto, *A hora dos ruminantes*, ao contrário de muitas outras narrativas de Veiga, não é uma obra marcada pelo elemento sobrenatural. Ao contrário, o incômodo que esta obra instaura se dá justamente por não haver resposta nem no plano sobrenatural ou místico. Segundo o escritor e crítico David Roas, o racionalismo do século dezoito havia instaurado a supremacia da razão como forma de explicação do mundo, em detrimento das diferentes explicações que antes conviviam: “a ciência, a religião e a superstição”²¹⁷. Sem pretender substituir o misticismo pelo racionalismo, *A hora dos ruminantes* se apresenta claramente como uma narrativa aberta, que não responde ao mistério de forma mística nem de forma racional (como faz a novela de detetive): ao contrário, reforça o hermetismo, cria mais mistério em cima do mistério – numa espiral de dúvida que é coroada pelo final da narrativa, quando bois e homens estranhos vão embora sem explicação. O que sustenta o interesse do leitor neste tipo de narrativa é aquilo que o poeta Samuel Coleridge chamou de “suspensão da descrença”, que permite ao leitor superar o problema da implausibilidade de uma narrativa fantástica contanto que haja “interesse humano e aparência de verdade”²¹⁸.

Seja como for, o fato é que, em vez de razão e misticismo, a literatura de Veiga parece antes opor civilização a barbárie, aludindo, por meio de uma sutil alegoria, àquilo que poderíamos definir como “os mitos sombrios e as instituições atrozes”²¹⁹: as palavras que Borges utilizou para falar da literatura de Kafka adequam-se surpreendentemente ao mundo

215 TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975, p. 30-31.

216 CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003, p. 77.

217 ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madri, 2011, p. 16.

218 Tradução nossa. “human interest and a semblance of truth”. COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographica Literaria*, Capítulo 14, 1817.

219 BORGES, Jorge Luis. ‘Kafka e seus precursores’ in *Outras inquisições*, Globo, São Paulo, 2002, p. 148.

semiurbano de Veiga. Neste mundo em que as instituições engatinham, ainda governado e explicado pelo misticismo arcaico, o mistério dos homens estranhos e das invasões animais encurrala o entendimento do manarairenses, que confronta misticismo e racionalismo, sem extrair dali nenhuma explicação.

Gregório Dantas fez uma detalhada revisão crítica de definições de fantástico procurando confrontá-las à literatura de Veiga e à forma como ela foi lida pela crítica. E concluiu: “Dentro da fortuna crítica de José J. Veiga há, portanto, tantas definições quanto o próprio termo fantástico pode agüentar”²²⁰. É claro que nossa intenção aqui não é encerrar essa discussão, concluindo qual etiqueta funcionaria melhor para definir a prosa de Veiga. O termo “fantástico” é utilizado aqui por uma questão de praticidade, pois engloba uma gama de sentidos que se relacionam com Veiga, e também por ser um dos termos mais utilizados para tentar definir o estilo do escritor. Mas sempre que julgamos pertinente, recorreremos a outros termos para tratar do mesmo aspecto de sua obra.

Distopia

Há um termo que é utilizado com frequência quando se procura definir a literatura de Veiga e de outros autores das últimas décadas. A palavra “distopia” não representa propriamente um gênero ou subgênero narrativo. Seu uso se refere a descrições – reais ou ficcionais – de organizações sociais que representam “utopias negativas”²²¹. Estas utopias fracassadas geralmente se manifestam em sociedades autoritárias, de viés totalitarista, em que um órgão superior – o Estado ou outra instituição – controla todas as esferas da vida humana: “Distopias são frequentemente mostradas como estruturas sociais que entraram em colapso sob um fardo ambiental ou um regime político”²²², define uma enciclopédia de ficção científica. O verbete de outra obra de referência (esta, de ciência política) também define a distopia pelo viés político: “uma distopia, um sistema projetado para se adequar às piores realidades possíveis da realidade humana e da incompetência política e, apesar de suportável,

²²⁰ DANTAS, 2002, p. 19.

²²¹ CHAYT, Eliot Briklod. *Disaster, Dystopia, and Exploration: Science-Fiction Cinema –1959-1971*. Tese de Doutorado em Filosofia. University of Texas at Austin. Maio de 2014.

²²² Tradução nossa. “Dystopias are often portrayed as social structures that have collapsed under an environmental burden or political regime”. MANN, George. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Robinson, London, 2001, Verbetes “Dystopia”.

difícilmente desejável”²²³. Se pensarmos apenas nas distopias do mundo ficcional, há nelas necessariamente um pano de fundo político-social. Não surpreende que certas subcategorias literárias propostas pela crítica para explicar a distopia estejam associadas a regimes políticos específicos: “distopias antifascistas, distopias anticomunistas, distopias anticapitalistas, distopias ecologistas, antiracistas e anticoloniais”²²⁴.

Embora possam vir em forma de sátiras bem humoradas, frequentemente as narrativas distópicas são desesperadoras: subentende-se que sua intenção é funcionar como um aviso em relação ao futuro. Este é um traço importante das distopias: muito frequentemente, elas sugerem situações futuras. Sua intenção parece ser justamente contestar a ideia de progresso histórico e o avanço tecnológico e social. Na modernidade, a evolução tecnológica atinge um ritmo muito mais acelerado do que em outros momentos da história da humanidade, o que leva a supor quais seriam os efeitos de uma evolução a um ritmo cada vez mais veloz. Com muita frequência, o escritor de narrativas distópicas pratica exercícios de “futurologia”, na medida em que tenta prever como será o futuro: este pode tanto ser determinado pelo ritmo da evolução da sociedade atual quanto subentender uma ruptura na continuidade histórica. O fato é que a maioria das narrativas distópicas propõe algum tipo de diálogo com o presente, isto é, com o momento em que são escritas.

Aqui podemos lembrar de um gênero literário que trabalha muito o tema da distopia: a ficção científica. Embora frequentemente recorra a procedimentos fantásticos como a viagem no tempo e no espaço, a ficção científica geralmente evita apelar ao sobrenatural (preferindo a explicação científica e racional, como sugere o rótulo). Com frequência, sua ênfase está nos efeitos subentendidos da evolução científica – não por acaso, seus autores costumam se informar sobre o estado atual da ciência, para supor como será a evolução tecnológica e “prever o futuro”. George Orwell é autor daquele que talvez seja o mais conhecido romance distópico, *1984*, que descreve uma sociedade futurista vigiada por “teletelas” e sujeita à autoridade do “Grande Irmão”. O livro foi escrito em 1948 e o autor simplesmente inverteu os últimos algarismos, sugerindo uma óbvia associação com o presente. José J. Veiga possuía em sua biblioteca uma edição em inglês do livro (que foi publicado no Brasil em 1957 pela Companhia Editora Nacional).

223 Tradução nossa. “a dystopia, a system designed to fit with the worst possible realities of human nature and political incompetence, and thus practicable but hardly desirable”. Trecho do verbete ‘Utopianism’ em *The Routledge Dictionary of Politics*. Taylor & Francis, Londres, 2004.

224 Essa taxonomia é explorada em BRAGA, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, 2018.

Orwell, assim como Veiga, também trabalhou na BBC londrina durante a guerra, no setor de propaganda, entre 1941 e 1943. Foi um trabalho intenso, mas sem grande entusiasmo, e movido por pura necessidade financeira²²⁵. O autor deixa a BBC no final de 1943, e começa a trabalhar na obra *Animal Farm*, que seria publicada em 1945 – mesmo ano em que Veiga chega a Londres. Crítico ferrenho do imperialismo britânico, Orwell se sentia incomodado com a falta de independência da rádio, que era instrumentalizada pelo governo, dada a sua importância como veículo de comunicação durante a guerra. Tanto ela quanto a mídia impressa estavam submetidas à supervisão do Ministério da Informação britânico – que seria o modelo de Orwell para o Ministério da Verdade de 1984²²⁶. Se o ambiente distópico da Europa durante a segunda guerra mundial serviu de inspiração no caso de 1984, nada impede que tenha tido efeito também no caso de *A hora dos ruminantes*. O pós-guerra instaura outro período profundamente distópico: a guerra fria. Num estudo sobre o contexto cultural dos anos 1950, o pesquisador e professor Adam Knee, ao abordar o caráter distópico do cinema hollywoodiano daquela época, argumenta que aqueles filmes “exemplificam narrativamente a era do ‘containment culture’”²²⁷: a política de “contenção” dos Estados Unidos utilizava elementos de geopolítica para evitar a propagação do comunismo especialmente na América Latina, procurando evitar um “efeito dominó” de revoluções de esquerda no continente. Portanto, de forma ampla, a distopia pode ser entendida como um fenômeno narrativo que se consolida durante a guerra fria, como uma espécie de alegoria política.

Distopias latino-americanas

Falar em distopia para se referir à América Latina e ao Brasil pode parecer estranho, dada a proximidade do termo com a ficção científica – gênero que costuma ser entendido como algo avesso à realidade e à paisagem tropicais, conforme observa a professora Elizabeth Ginway, em ensaio que problematiza a existência de uma ficção científica brasileira: “O Brasil, um país frequentemente associado à floresta Amazônica, praias tropicais sem fim e as

225 FLEAY, C. & SANDERS, M.L. ‘Looking into the Abyss: George Orwell at the BBC’ in *Journal of Contemporary History*, SAGE, London, Newbury Park and New Delhi, Vol. 24, 1989, p. 503-518.

226 KERR, Douglas, ‘Orwell’s BBC broadcasts: colonial discourse and the rhetoric of propaganda’ in *Textual Practice*, 16(3), 2002, p. 473-490.

227 Tradução nossa. “narratively exemplify [the era’s] ‘containment culture’”. KNEE, Adam. *The American Science Fiction Film and Fifties Culture*. PhD Dissertation, New York University, 1997, p. 20.

festividades do carnaval, pode parecer um lugar improvável para a ficção científica emergir”²²⁸. O mesmo vale para o resto da América Latina; aliás, não é coincidência que o termo usado em espanhol para designar o gênero, “ciencia-ficción”, seja uma tradução literal do inglês, o que sugere que a ficção científica já chegou a nós latino-americanos como um gênero reconhecidamente “importado”.

Perdida em lugar indefinido do interior brasileiro, Manaraima é a perfeita antítese das metrópoles ultratecnológicas dos filmes de ficção científica. No entanto, o ambiente que se instala na cidade após a chegada dos homens estranhos, e especialmente após as invasões animais, é perfeitamente distópico – o que mostra que a distopia não precisa estar associada aos aparatos tecnológicos das narrativas de ficção científica. Tanto os homens estranhos de *A hora dos ruminantes* quanto os mineralogistas de *A usina atrás do morro* são símbolos da modernidade que entra em choque com um Brasil ainda arcaico.

Se as narrativas distópicas estão vinculadas ao momento histórico da política de contenção durante a guerra fria, talvez isso explique por que na América Latina este tipo de narrativa se desenvolveu tanto. As diversas ditaduras e regimes de exceção que dominaram o espaço latino-americano acostumaram seus ficcionistas a ambientes políticos distópicos no mundo real. Isso explicaria por que a literatura do subcontinente está povoada de obras alegóricas – entre as quais se insere especialmente o chamado realismo mágico. Este termo – atribuído a vários autores hispano-americanos, e também desde cedo vinculado a José J. Veiga – ainda que signifique pouco mais do que um rótulo comercial, diz respeito a autores que produziram suas obras no contexto distópico das ditaduras latino-americanas durante a guerra fria.

Cabe aqui uma breve observação sobre o problema da censura. O uso de alegorias pode estar diretamente associado à censura característica das ditaduras que dominaram durante décadas a América Latina. Porém, no caso de Veiga, embora apenas tenha começado a publicar depois do golpe militar, suas duas primeiras obras foram publicadas antes do Ato Institucional número cinco (AI-5). Logo, o uso da linguagem alegórica parece ter sido antes uma opção de estilo do que propriamente uma tentativa de burlar a censura, ou até, um caso de autocensura antecipada.

228 Tradução nossa. “Brazil, a country often associated with the Amazonian rain forest, endless tropical beaches, and the festivities of carnival, may seem an unlikely place for science fiction to emerge”. GINWAY, Elizabeth. *Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*, Bucknell University Press, 2004, p. 13.

O romance mais conhecido do chamado realismo mágico latino-americano, *Cem anos de solidão*, tem seus momentos distópicos: é o caso da epidemia de insônia ou ainda, e especialmente, o trecho que narra a chegada da Companhia Bananeira a Macondo. A companhia instaura um rigoroso controle social na cidade. Não por acaso, o episódio se inspira de fatos reais: a presença da multinacional United Fruit Company na Colômbia e sua perseguição ao movimento sindical. A empresa está por trás do fenômeno das “Repúblicas Bananeiras”, termo pejorativo que se refere a países latino-americanos dirigidos por oligarquias corruptas em ditaduras violentas cujo objetivo é reduzir a economia local à exploração primária das riquezas naturais por meio da agricultura e extração²²⁹.

Podemos observar que o tema da distopia é um ponto comum entre gêneros aparentemente díspares, como a ficção científica e o chamado realismo mágico. Enquanto a ficção científica no cinema hollywoodiano mostra uma radicalização futura do lado ruim da tecnologia, as obras do chamado realismo mágico latino-americano retratam o presente de sociedades consideradas “atrasadas” do ponto de vista tecnológico. Para a pesquisadora Maggie Ann Bowers, a distinção entre o realismo mágico e a ficção científica está na relação que cada um constrói com as diferentes temporalidades: a ficção científica se projeta como possibilidade futura de um novo mundo, que se reconhece como desdobramento do mundo atual (seja pela evolução natural, seja por uma ruptura). Já o realismo mágico, apesar de procurar transcender a perspectiva realista, apresenta um cenário realista indissociável da mundo real atual²³⁰.

Ainda que o caráter distópico da ficção científica americana possa ser lido como um pano de fundo alegórico da guerra fria, o fato de que estas narrativas estejam situadas num futuro remoto coloca a distopia como mera possibilidade distante. Por outro lado, ao situar a distopia num presente reconhecível, as narrativas do realismo mágico remetem a uma espécie de presente distópico, subdesenvolvido, inspirado pelo contexto histórico e político em que foram escritas. Logo, elas revestem-se de um conteúdo alegórico associado ao momento em que são publicadas, o que não é exatamente o caso na ficção científica do mesmo período – na qual Ginway observa uma tendência apolítica²³¹.

229 ‘Where did banana republics get their name?’ in *The Economist*, novembro de 2013. <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2013/11/economist-explains-16>

230 Tradução nossa. “The science fiction narrative’s distinct difference from magical realism is that it is set in a world different from any known reality and its realism resides in the fact that we can recognize it as a possibility for our future. Unlike magical realism, it does not have a realistic setting that is recognizable in relation to any past or present reality.”. BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004, p. 28.

231 GINWAY, 2004, p. 14.

Realismo mágico e boom

Mas afinal, o que é realismo mágico – ao qual Veiga foi associado com tanta frequência? O termo começa a aparecer no contexto latino-americano para caracterizar a ficção que vinha surgindo a partir dos anos quarenta e cinquenta, e é consolidado por críticos e escritores como o venezuelano Arturo Usler Pietri, e os mexicanos Angel Flores e Luis Leal.

No ano de 1949, o escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias publica *Hombres de maíz* e o cubano Alejo Carpentier, *El reino de este mundo*, ambos inspirados no passado mítico pré-colombiano. O prefácio da obra de Carpentier é uma espécie de manifesto daquela nova literatura, alimentada por um mundo mítico exuberante, o que ele próprio vai chamar de “real maravilloso”. Esta inspiração bebe não apenas do passado mítico indígena, mas também da influência mística africana e da superstição ibérica, procurando definir o latino-americano dentro do “mito das três raças”, mas apoiado no viés transcendental e místico. Para Carpentier, este *melting pot* compõe um mosaico cultural latino-americano, em que se sobrepõem, como vemos, desde a mitologia pré-colombiana e a cultura oral até o folclore, as crendices populares e as lendas.

Porém, com o tempo, o rótulo literário também passou a ser aplicado a autores cujos enredos se distanciavam dessa definição. Assim, alguns outros autores importantes deste período – como o argentino Jorge Luis Borges (que publica *Ficciones* em 1944) e o uruguaio Juan Carlos Onetti – serão associados *a posteriori* ao realismo mágico pela crítica. É o caso ainda do mexicano Juan Rulfo, que em 1955 publica seu único romance, *Pedro Páramo*. A obra de Rulfo tem um aspecto sobrenatural que foi bastante associado ao realismo mágico.

Embora o chamado realismo mágico reúna, superficialmente, determinadas características estéticas, ele nunca chegou a se organizar propriamente como um movimento literário. O realismo mágico está diretamente vinculado a um fenômeno eminentemente editorial que ficou conhecido como o *boom* latino-americano, ocorrido principalmente na década de sessenta. O termo onomatopaico pretende traduzir o impacto que representou a partir dos anos cinquenta o surgimento de alguns autores latino-americanos, em especial: o mexicano Carlos Fuentes, o argentino Julio Cortázar, o peruano Mario Vargas Llosa e o colombiano Gabriel García Márquez. Este último – que mais tarde receberá o prêmio Nobel de literatura – se tornaria o escritor mais emblemático do chamado realismo mágico graças a

Cem anos de solidão, romance publicado em 1967 – apenas alguns meses depois de *A hora dos ruminantes*.

Tomaremos aqui o termo realismo mágico sempre como parte do fenômeno do *boom*, já que seus mais importantes autores são publicados dentro daquele contexto. Alguns traços recorrentes entre os autores emblemáticos do *boom* são características que costumam ser associadas ao realismo mágico, por exemplo, a oposição entre rural e urbano, ou entre europeu e indígena. As eventuais características que essas obras possam ter em comum, é claro, estão relacionadas também ao contexto de produção, isto é, ao próprio modelo histórico latino-americano. Dada a importância do passado colonial na cultura latino-americana, o teórico Homi Bhabha vai considerar que “o ‘Realismo Mágico’ após o Boom Latino-Americano, se torna a linguagem literária do mundo pós-colonial emergente”²³². No contexto latino-americano, o momento histórico do realismo mágico se situa após o passado colonial e diante de um futuro que se anuncia pouco favorável, em que o fracasso das utopias independentistas se consuma na instauração da hegemonia estadunidense dentro do mundo polarizado do pós-guerra. O continente americano passa a sofrer a opressão imperialista mascarada pela falsa ideia de uma política de boa vizinhança. A presença do passado colonial passa a estabelecer relações de sentido com o contexto neocolonial.

A oposição entre a modernidade e o mundo pré-colonial é encontrada de forma cristalizada em um conto como *La noche boca arriba* de Julio Cortázar²³³, que alterna dois planos: um real, nos tempos atuais, e outro mítico e onírico, em que o protagonista se encontra subitamente na época pré-colombiana, entre guerras e sacrifícios humanos – o que depois se revela não passar de um pesadelo. O narrador utiliza um tom realista semelhante ao abordar as duas situações separadas no tempo por séculos. A oscilação e a sobreposição destes dois planos caracteriza a estética que costuma se associar ao realismo mágico, assimilando o passado pré-colombiano, simultaneamente: ao mito, à lenda, à superstição, ao místico, ao sobrenatural e ao sonho.

O escritor chileno Fernando Alegría foi um dos primeiros a teorizar sobre o realismo mágico como estilo estético, inspirando-se na obra de Asturias e partindo da definição de Carpentier do “real maravilhoso” (expressão que ele considera como sinônimo do “realismo mágico”, mesma concepção que adotamos aqui). Alegría conclui que o realismo mágico se

232 Tradução nossa. “‘Magical realism’ after the Latin American Boom, becomes the literary language of the emergent post-colonial world”. BHABHA, Homi. *Nation and Narration*, Routledge, Londres, 1990, p.7.

233 Do livro *Final de Juego*, publicado em 1956.

alimenta de uma constatação de fatos históricos que se tornam lendas na imaginação popular, funcionando como mitos no subconsciente coletivo.²³⁴ Já outro crítico latino-americano, Luis Leal, vai procurar definir o realismo mágico pela ausência de explicação (racional ou mística) para acontecimentos insólitos: “Se dá para explicar, então não é realismo mágico”²³⁵. Aqui recordamos, é claro, o hermetismo marcante em toda a obra de Veiga, traço apontado pelo crítico Wilson Martins já na época de publicação do livro *Os Cavalinhos de Platiplanto*: “o mistério que não chega a decifrar-se e que se dissolve, por assim dizer, afinal, com a mesma gratuidade com que apareceu”²³⁶. Este é um dos traços que vai identificar a estética de Veiga com a desses autores latino-americanos.

Críticas ao rótulo “realismo mágico”

O teórico Jean-Pierre Durix, estudioso do realismo mágico, lamenta a conotação eurocêntrica por detrás da classificação, ou seja,

esta hierarquia implícita que classifica obras europeias ou norte-americanas como ‘literatura’ e o resto como fontes de fantasia, magia ou escapismo, mas raramente como criações artísticas sofisticadas. A redução da literatura a seu suposto conteúdo antropológico pressupõe que o Ocidente tem o monopólio da ‘ficção pura’. A crítica literária diz respeito à ‘nossa’ cultura enquanto a ‘deles’ pode ser melhor abordada por outro viés. (...) Tal distinção entre ‘nós’ e ‘eles’ pressupõe uma hierarquia entre culturas para a qual o ponto de referência central é inevitavelmente o Ocidente.²³⁷

Como vemos, ainda que alguns críticos tenham procurado dar coerência ao realismo mágico como estética literária, outros intelectuais foram críticos ao termo, por considerá-lo

234 ALEGRÍA, Fernando, ‘Alejo Carpentier: realismo mágico’ in *Humanitas 1*, 1960, p. 355-356.

235 Tradução nossa. “If you can explain it, then it’s not magical realism”. GARCÍA, Mario T. *Luis Leal: An Auto/Biography*. University of Texas Press, Austin, 2000, p. 128.

236 MARTINS, 1960.

237 Tradução nossa. “this implicit hierarchy which classifies European or North American works as ‘literature’ and the rest as sources of fantasy, magic or escapism, but rarely as sophisticated artistic creations. The reduction of literature to its supposed anthropological content presupposes that the West has a monopoly on ‘pure fiction’. Literary criticism concerns ‘our’ culture whereas ‘theirs’ is best approached from another angle. (...) Such a distinction between ‘us’ and ‘them’ presupposes a hierarchy of cultures in which the central point of reference is inevitably the West”. DURIX, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. Macmillan, New York, 1998, p. 6.

subordinado à perspectiva do mundo desenvolvido, refém do olhar colonialista do exotismo – conforme vão denunciar os próprios escritores, por exemplo, García Márquez e Cortázar²³⁸.

O pesquisador e ensaísta Hernán Vidal lamenta a forma como o chamado *boom* foi promovido publicitariamente a partir de uma imagem distorcida da cultura latino-americana, forjada pelas sociedades hegemônicas e, segundo ele, reforçada por atitudes e declarações irresponsáveis de escritores. Na época em que intelectuais discutem o problema de dependência econômica e cultural da América Latina, Vidal vai considerar que a narrativa do *boom* ajuda a consolidar a situação de dependência da literatura latino-americana, acrescentando ainda um traço consumista que estigmatiza o seu conteúdo de crítica social. Em vez de se afirmar como a crítica humanista de uma corrente literária dentro da história da literatura mundial, o chamado realismo mágico acabaria, ainda segundo Vidal, sendo reduzido a uma literatura comercial cujo conteúdo social se resume à “crítica dirigida às sociedades burguesas pela ‘ala esquerda’ de um liberalismo de classe média”²³⁹.

O fato é que é pela porta de entrada da Espanha que a literatura latino-americana ganha o mercado europeu e o mundo economicamente desenvolvido e “civilizado” do hemisfério norte. Essa circulação permite que novos autores surjam, sendo lidos e discutidos em seus próprios países. Ainda que nasça a partir de um fenômeno editorial, o *boom* e os autores do chamado realismo mágico ajudaram a moldar uma certa identidade artística latino-americana. Entretanto, é claro, isto significava negar as diferenças nacionais e regionais: submeter-nos ao olhar diluidor do mundo “civilizado”. Historicamente, a identidade comum entre os países latino-americanos se afirma em oposição, primeiro, ao racionalismo do velho mundo, em especial em relação às ex-metrópoles ibéricas, e, posteriormente, à hegemonia econômica e cultural dos Estados Unidos. Ao mesmo tempo, a vinculação – e até certo ponto, a subordinação – direta dos autores latino-americanos aos mercados editoriais do mundo desenvolvido recolocava o problema fundamental da dependência cultural e econômica. Vem à tona, inevitavelmente, a ideia de que o tal realismo mágico, sem poder afirmar-se como uma vanguarda artística ou um gênero literário, servisse apenas como rótulo editorial, diluindo a complexidade de tantas literaturas nacionais e regionais sob a velha noção de exótico –

238 RAMA, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones, 1984, p. 46.

239 Tradução nossa. “la crítica dirigida a las sociedades burguesas por el ‘ala izquierda’ de un liberalismo de clase media”. VIDAL, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*. Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976, p. 12.

herdeira direta do olhar colonial (conforme explica, por exemplo, Victor Segalen em *Essai sur l'exotisme*²⁴⁰).

Más allá del boom

Ainda sobre o problema da dependência cultural latino-americana, é irônico recordar que foi em Washington que se realizou, em 1979, uma importante conferência que reuniu intelectuais latino-americanos para discutir o impacto do *boom* – fenômeno que, àquela altura, já estava inegavelmente encerrado. A maioria dos conferencistas entende o *boom* meramente como um grupo de escritores de uma determinada geração, que surge nos anos sessenta e setenta – mais especificamente, do período que vai de 1964 até 1972 – ano que (os conferencistas são unânimes em declarar) marca o fim do fenômeno²⁴¹.

A conferência dará origem a um volume reunindo as apresentações do encontro, publicado, em 1984, com o título *Más allá del boom* – organizado por um dos conferencistas, o escritor uruguaio Ángel Rama. Ele considera importante reforçar que a palavra *boom* também descreve “um processo de mercado”²⁴². Sabemos o quanto a literatura ainda nutre uma ideia romântica de purismo do gênio criador do artista, relegando ao editor um papel estritamente comercial, oposto ao fazer artístico (falácia que a estudiosa Simone Murray procura desfazer²⁴³). No contexto do *boom*, editores do mundo economicamente desenvolvido publicam autores de países subdesenvolvidos: como sabemos, com muita frequência, foram as editoras espanholas que publicaram os mais importantes autores hispano-americanos do período. A relação cultural com as antigas colônias, é claro, instaura uma situação delicada – em que volta à tona a polêmica sobre o olhar da metrópole, ávida pelo exótico.

Rama, porém, longe de pretender vilanizar os editores europeus, sai em sua defesa, chamando a atenção para a importância que tiveram. Em contato direto com editores latino-americanos – de países como México, Chile, Argentina e Uruguai – estas editoras, sobretudo

240 SEGALLEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Fata Morgana, 1978.

241 RAMA, 1984, p. 85. ‘Las fechas del boom’: “Como hemos apuntado, varios testimonios coinciden en señalar el año 1972 como el de la defunción del boom, aun que sin suficientes argumentos probatorios”.

242 RAMA, 1984, p. 294. “Rama usó el término con un quinto significado. Dijo que la palabra *boom* señala un proceso de mercado”.

243 MURRAY, 2012, p. 13.

espanholas, ajudavam a consolidar uma nova tendência narrativa. Rama procura diferenciá-las das editoras comuns, criando uma oposição entre editoras culturais e comerciais, defendendo

aqueles que com frequência vêm sendo levados ao banco dos réus: os editores. Os narradores do boom preferiram não falar deles ou reiteraram velhos clichês como o de que eles enriquecem enquanto os autores permanecem na pobreza apesar de serem os criadores: tanto García Márquez como José Donoso, apesar de suas posições muito diferentes no mercado, disseram-no. Tal imputação está longe de ter sido comprovada. As editoras que propiciaram o surgimento da nova narrativa foram em sua maioria casas oficiais ou pequenas empresas privadas, que defini como “culturais” para distingui-las das empresas estritamente comerciais.²⁴⁴

Dentre as editoras espanholas vinculadas ao *boom*, a mais bem-sucedida foi a catalã Seix Barral, cujo prêmio ajudou a revelar autores e obras importantes (por exemplo, *La ciudad y los perros*, romance de Vargas Llosa premiado em 1962).

Com o fim do *boom* editorial e com a decadência do chamado realismo mágico latino-americano, o termo passa a ser usado de forma genérica, hoje sendo aplicado a exemplos tão díspares como a literatura de José Saramago e Salman Rushdie ou ao cinema de Emir Kusturica e David Lynch²⁴⁵. O fato de o termo realismo mágico ter migrado para o cinema, a despeito da diferença de significado, não deixa de ser curioso, já que muitos autores do chamado realismo mágico latino-americano estiveram diretamente envolvidos com o cinema – o que permite supor que talvez já houvesse algo de cinematográfico na estética literária de García Márquez e Rulfo.

2.2 – Realismo mágico e contexto político

América latina e realismo mágico

244 Tradução nossa. “quienes con frecuencia han sido llevados al banquillo de los acusados: los editores. Los narradores del boom han preferido no hablar de ellos o han reiterado de paso viejas metidas sobre que son ellos quienes se enriquecen mientras los autores permanecen en la pobreza a pesar de ser los productores: tanto García Márquez, como José Donoso, a pesar de sus muy diferentes posiciones en el mercado, lo han dicho. Tal imputación está lejos de haberse comprobado. Los editores que propiciaron el surgimiento de la nueva narrativa fueron en su mayoría casas oficiales o pequeñas empresas privadas que he definido como “culturales” para distinguir las de las empresas estrictamente comerciales”. RAMA, 1984, p. 66.

245 HUTCHEON, 2011, p. 94.

Ainda que seja usado em outros contextos, o termo realismo mágico se impõe principalmente em relação à literatura latino-americana dos anos 1960. Mas o que este fenômeno editorial diz sobre nós? Se há de fato uma coerência estética por trás deste rótulo, o que haveria nele de tão latino-americano?

A professora Selma Calasans Rodrigues sugere que dentro do “realismo maravilhoso” existem duas tendências. A primeira, que incluiria Borges e Cortázar, está mais vinculada à Europa – mais especificamente, à literatura fantástica e a Kafka: nela são comuns aparições espectrais, círculos temporais e coincidências absurdas. Já a outra – que inclui García Márquez, Carpentier e Rulfo – estaria mais ligada à América, dialogando com mitos ameríndios e lendas do folclore local, e remetendo ao passado colonial²⁴⁶. Poderia-se argumentar contra essa divisão lembrando, por exemplo, do quanto García Márquez foi influenciado por Kafka. Além disso, dentro das duas tendências descritas por Calazans encontramos autores que dialogam com a tradição da literatura europeia, com as vanguardas e a prosa moderna – embora não se limitem a imitá-la.

O professor e pesquisador argentino Sandro Abate considera que “Apesar da importância do espaço americano, as obras do Realismo Mágico não recaem jamais no particularismo provinciano de cunho criollista”²⁴⁷. Isso significa que o chamado realismo mágico procura superar a mera ideia de “cor local”, dos movimentos literários de afirmação nacional da passagem do século XIX para o século XX, ao procurar incorporar no universo narrativo elementos identificados com uma visão de mundo latino-americana.

Em termos de linguagem, há uma valorização dos regionalismos²⁴⁸. Os autores hispano-americanos do chamado realismo mágico evidenciam uma linguagem complexa, mostrando a riqueza vocabular das Américas e sua diferença em relação à variante ibérica, evidenciando as influências indígena e africana. Rama observa um sentimento de autoconfiança entre os escritores que utilizam linguagem regional, marcando a chegada de uma época em que a norma linguística hegemônica não mais obriga o escritor a ser autoconsciente no uso de regionalismo nem tampouco apelar para glossários ao final do volume – que só evidenciaríamos o caráter pitoresco daqueles vocábulos.

246 RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. Ática, São Paulo, 1988.

247 Tradução nossa. “A pesar de la importancia del espacio americano, las obras del Realismo Mágico no incurren jamás en el particularismo comarcano de cuño criollista”. ABATE, Sandro. ‘A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas’. In *Anales de literatura hispanoamericana*, 26 (1), Universidad Nacional del Sur, 1997.

248 O termo regionalismo é complexo e foi analisado em detalhe em estudos como: GALVÃO, Walnice Nogueira, ‘Anotações à margem do regionalismo’. In *Literatura e Sociedade*, 5(5), 2000, pp. 44-55.

Como vimos, muitas vezes, o que se reconhece como efetivamente latino-americano no realismo mágico é a presença de um certo elemento que envolve, ao mesmo tempo, os mitos ameríndios, mas também o folclore e a cultura oral popular, alimentando-se de lendas, superstições e credences²⁴⁹. Ao se preocupar com superstições e com o sobrenatural, o realismo mágico rompe com a estética racionalista do romance de costumes e do romance realista, que haviam se preocupado em compor panoramas históricos e dramas individuais, com ênfase em descrições psicológicas. Nesta perspectiva de mundo, acontecimentos históricos podem se misturar a elementos plenamente absurdos.

O escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias, considerado um precursor do realismo mágico, ao procurar definir sua estética, recorre a referências tão díspares como a vanguarda europeia e os mitos ameríndios:

Meu realismo é mágico porque ele revela um pouco de sonho, tal como o concebem os surrealistas. Tal como o concebem também os maias em seus textos sagrados. Lendo estes últimos, me dei conta de que existe uma realidade palpável sobre a qual se insere outra realidade, criada pela imaginação, e que se envolve de tantos detalhes que chega a ser tão ‘real’ quanto a outra. Toda minha obra se desenvolve entre estas duas realidades.²⁵⁰

Asturias afirma que, na América Latina, a realidade é inseparável do fantástico: não há fronteira clara entre o real e o maravilhoso: segundo ele, transitamos numa mistura de magia e realidade.

Outro precursor do realismo mágico é o escritor cubano Alejo Carpentier. Ele esteve diretamente vinculado à vanguarda europeia, frequentando em Paris o grupo dos surrealistas de André Bréton. Entretanto, enquanto os surrealistas franceses cultuavam o poeta Lautréamont, o latino-americano Carpentier vai procurar se distanciar criticamente deles,

249 SHAW, Donald L. ‘The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez’ in HART, Stephen M. & OUYANG, Wen-chin. *A Companion to Magical Realism*. Tamesis Books, Woodbridge, 2005, p. 46.

250 Tradução nossa. “Mi realismo es mágico porque él revela un poco de sueño, tal como lo conciben los surrealistas. Tal como lo conciben también los mayas en sus textos sagrados. Leyendo estos últimos, yo me he dado cuenta [de] que existe una realidad palpable sobre la cual se injerta otra realidad, creada por la imaginación, y que se envuelve de tantos detalles que llega a ser tan ‘real’ como la otra. Toda mi obra se desenvuelve entre estas dos realidades”. ASTURIAS, Miguel Ángel, citado por COFFON, Claude in *Revista Alcor*, XXIII-XXIV, março e junho de 1963. *Hombres de maíz*, Colección Archivos, University of Pittsburgh, n° 21, 1992, pág. 283, nota 3.

recusando o que considera o maravilhoso atingido por meio de “truques de prestidigitação”²⁵¹, isto é, fórmulas estéticas pré-definidas, sem originalidade, remontando a estéticas artísticas ultrapassadas (como o romântico ou o gótico). Em 1949, Carpentier publica o romance *El reino de este mundo*, inspirado por uma visita feita às ruínas da cidadela La Ferrière, no Haiti, alguns anos antes. O escritor ficou muito impactado pelo contato com aquilo que considera o passado maravilhoso do continente americano (neste caso, nem se trata especificamente do que chamamos de América Latina, mas sim de uma ilha caribenha). Ao escrever o romance narrando a história daquele reino, Carpentier redefine os mitos da identidade americana e latino-americana. O prólogo do romance funciona como um manifesto, apresentando ideias estéticas que teriam impacto na América Latina. Carpentier argumentava que o continente americano possuía uma essência mágica inerente, e recorria ao termo *real maravilhoso* (que passaria a ser assimilado ao realismo mágico). Ele sugeria que os escritores incorporassem este elemento maravilhoso que, no continente americano, é parte da realidade: as justaposições e misturas improváveis são parte da própria história e demografia latino-americanas.

O crítico mexicano Ángel Flores considera, em artigo de 1955, que o realismo mágico seria a autêntica expressão que a América Latina sempre havia buscado²⁵². Esta perspectiva será atualizada pelo também mexicano Luis Leal em 1967 no artigo *El Realismo Mágico en la literatura hispanoamericana*, em que conclui que “o Realismo Mágico é, antes de mais nada, uma atitude diante da realidade”²⁵³. Leal está preocupado não apenas em definir o realismo mágico como uma estética literária própria, mas também, e especialmente, em diferenciá-lo do fantástico europeu, do romantismo, do surrealismo e de outras vanguardas, de Kafka. Sua intenção é caracterizá-lo como um fenômeno exclusivamente latino-americano.

O elemento mágico como alegoria política

251 Tradução nossa. “trucos de prestidigitación”. CARPENTIER, Alejo. “Prólogo”, *El reino de este mundo*, Alianza Editorial, Barcelona, 2007, p. 8.

252 FLORES, Ángel, ‘Magic Realism in Spanish American Fiction’ in *Hispania*, XXXVII, maio de 1955, p. 190.

253 Tradução nossa. “el Realismo Mágico es, más que nada, una actitud ante la realidad”. LEAL, Luis, ‘El realismo magico en la literatura hispanoamericana’, in *Cuadernos Americanos*, 1967, pp. 230-235.

Mas até que ponto o mundo descrito no dito realismo mágico latino-americano é, de fato, mágico? Sob qual ponto de vista? Certamente, o contexto político da América Latina explica em parte o conteúdo insólito de suas narrativas. Tomemos como exemplo uma narrativa latino-americana associada ao realismo mágico: *Redobles por rancas*, do peruano Manuel Scorza, publicada em 1970 no Peru (e, poucos anos depois, traduzida no Brasil e publicada pela editora Civilização Brasileira sob o título de *Bom dia para os defuntos*).

Scorza narra a luta dos camponeses indígenas nos Andes peruanos para recuperar as suas terras, roubadas – com apoio do próprio governo – pela empresa mineradora americana Cerro de Pasco Corporation. A estrutura narrativa remete imediatamente tanto a *A hora dos ruminantes* e *A usina atrás do morro* quanto à passagem da Companhia Bananeira por Macondo em *Cem anos de solidão*. O romance de Scorza apresenta um cenário distópico, no ambiente ultracontrolado instaurado pela empresa, em que ocorrem cenas perfeitamente fantásticas. Em dado momento da narrativa, a bola de futebol de um menino atinge sem querer um membro da empresa, e seu pai é obrigado a construir com pedras um muro enorme em volta da casa. Noutro, os rostos dos trabalhadores intoxicados pela mineração começam a mudar de cor: azul, verde, vermelho, amarelo. Há ainda uma passagem em que um funcionário da empresa oferece a alguns camponeses aguardente – envenenada – deixando todos mortos logo após entornar o copo. Por mais absurdas que pareçam estas passagens, são todas baseadas em fatos reais. Scorza – que também foi jornalista militante – fez uma pesquisa minuciosa sobre acontecimentos históricos e procurou relatar cada detalhe do sofrimento e da luta dos camponeses indígenas na região andina²⁵⁴.

O chamado realismo mágico relativiza a oposição entre realidade e fantasia fundindo ambas as dimensões. O exemplo de *Redobles por rancas* nos mostra que, no contexto latino-americano, o mágico não aparece num sentido agradável (como em contos de fadas em que desejos se realizam), nem tampouco assume as formas mórbidas tradicionais do gótico, romantismo ou fantástico europeu. Há nas formas monstruosas do realismo mágico um evidente significado político e social. Sabemos o quanto, como fenômeno histórico, o realismo mágico esteve diretamente ligado ao período da guerra fria – aquele ambiente polarizado em que, especialmente após a revolução cubana, passam a proliferar ditaduras militares latino-americanas aliadas do imperialismo estadunidense, que pretendia assim conter o avanço do comunismo. Embora a leitura como alegoria política possa ter servido para

254 RAMÍREZ, Adriana Churampi. *A race of sleepless people breaks into history. Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam e New York, Editions Rodopi, 2006.

empobrecer o sentido de algumas obras, o fato é que o realismo mágico foi frequentemente entendido por leitores e crítica como uma alegoria política do momento histórico que atravessava a América Latina.

Um dos poucos latino-americanos a receber o prêmio Nobel de literatura, García Márquez, em seu discurso de aceitação do prêmio, insiste que a literatura latino-americana foi contaminada não apenas pelo ambiente político, mas especialmente por certo caráter absurdo típico dos autoritarismos:

A independência do domínio espanhol não nos deixou a salvo da demência. O general Antonio López de Santa Anna, que foi três vezes ditador do México, fez enterrar com funerais magníficos a perna direita que havia perdido na chamada Guerra das Tortas. O general Gabriel García Moreno governou o Equador durante 16 anos como um monarca absoluto, e seu cadáver foi velado com seu uniforme de gala e sua couraça de condecorações sentado na cadeira presidencial. O general Maximiliano Hernández Martínez, o déspota teósofo de El Salvador que fez exterminar numa matança bárbara 30 mil camponeses, havia inventado um pêndulo para averiguar se os alimentos estavam envenenados, e fez cobrir com papel vermelho os postes de iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina. O monumento ao general Francisco Morazán, erigido na praça principal de Tegucigalpa, é na verdade uma estátua do Marechal Ney comprada em Paris num depósito de esculturas usadas.²⁵⁵

Por trás de certo caráter cômico aparente, estas descrições bizarras evidenciam o grau de violência que atingiram as ditaduras latino-americanas daquele período. Relatos de desmandos autoritários beirando o *nonsense* são antiquíssimos e não são exclusividade da história latino-americana – por exemplo, já na Roma Antiga, Calígula nomeou seu cavalo senador e cônsul. Mas no contexto da América Latina dos anos 1960, a influência do contexto político na literatura é marcante ao ponto de dar origem a um subgênero do realismo mágico,

255 Tradução nossa. “La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santa Anna, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general Gabriel García Moreno gobernó al Ecuador durante 16 años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados, e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. El monumento al general Francisco Morazán, erigido en la plaza mayor de Tegucigalpa, es en realidad una estatua del mariscal Ney comprada en Paris en un depósito de esculturas usadas.”. MÁRQUEZ, Gabriel García. ‘La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982’ in *Educere*, vol. 18, núm. 59. Universidad de los Andes. Mérida, janeiro-abril de 2014, pp. 167-170.

que ficaria conhecido como *romance de ditador* (“novela del dictador”), inaugurado por Asturias em 1946 com *El señor Presidente*.

Candido: *El papel del Brasil en la nueva narrativa*

É curioso observar que *boom* é uma onomatopeia grafada de acordo com a fonologia do inglês. Não por acaso, o período do *boom* coincide também com a chegada definitiva à América Latina dos meios de comunicação de massa (como televisão e revistas impressas) onde se expandem com enorme rapidez. Estes veículos vão permitir a instalação definitiva da influência cultural americana. Portanto, os intelectuais latino-americanos da época do *boom* estão plenamente inseridos na polêmica a respeito da indústria da cultura de massas, e reagem ao seu caráter de aculturação. Para além da ideia de modernização, a aculturação dos mercados artísticos e culturais locais vai gradualmente impondo às classes baixas uma americanização cultural que chega pela televisão, pelo rádio, pelo cinema, pelas revistas e jornais – um fenômeno ao qual reagem artistas e intelectuais.

Num estudo publicado em 1969, o semiólogo Umberto Eco descreveu duas atitudes diante da cultura de massas: uma de reprovação, por parte dos chamados “apocalípticos”, e outra contrária, a dos “integrados”, uma atitude de aceitação dos meios de comunicação de massa²⁵⁶. Além da coincidência temporal, como fenômeno editorial, o *boom* está vinculado a uma estrutura de divulgação editorial característica da indústria cultural; é portanto um fenômeno plenamente “integrado” aos meios de massa. Ainda assim, provavelmente, a maioria de seus autores seriam considerados “apocalípticos”, ao opor-se de forma crítica à homogeneização cultural anunciada pela era da cultura de massas, e especialmente, a aculturação, isto é, a substituição de práticas culturais locais pelo consumo padronizado dos produtos culturais importados do capitalismo americano (ou por produtos locais diretamente influenciados por sua estética). O problema da americanização da cultura, por mais que preocupe também o europeu Eco, atinge especialmente os latino-americanos.

No mencionado encontro ocorrido em Washington em 1979 para discutir o fenômeno do *boom*, estiveram presentes poucos brasileiros, entre eles, o crítico Antonio Candido, que

256 ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editora Perspectiva. Séries Debates. São Paulo, 1964.

publicaria mais tarde (em *Más allá del boom*) um texto escrito em 1979 intitulado *El papel del Brasil en la nueva narrativa* (Uma variante deste texto apareceria mais tarde em português no texto *A nova narrativa*, do livro *A educação pela noite*²⁵⁷). O convite a Candido partiu de Rama: os dois intelectuais latino-americanos mantiveram durante décadas uma extensa correspondência em torno de projetos culturais comuns para a América Latina²⁵⁸. No ensaio publicado em *Más allá del boom*, Candido observa que o Brasil é o único país diretamente mencionado entre os temas discutidos no encontro. Segundo os próprios organizadores, o objetivo era reparar uma exclusão, determinada pela diferença de língua. Assim, a literatura brasileira se apresenta aos participantes como a “mais nova” daquelas literaturas tratadas²⁵⁹. Eles consideram que o relativo isolamento do Brasil no contexto cultural latino-americano, além do evidente fator da língua, se deve a problemas no campo editorial, já que os autores brasileiros publicavam dentro de redes de consumo interno, “enquanto nos anos sessenta a América hispânica havia chegado a depender em boa medida da Espanha para a distribuição de sua literatura”²⁶⁰. Ao mesmo tempo em que reconhece o isolamento do Brasil em relação à América hispanofalante, Candido observa as inúmeras semelhanças históricas:

nossos países foram colonizados pelas duas monarquias da Península, cujas afinidades eram notórias; o fato de ter conhecido a escravidão como regime de trabalho, o monocultivo e a mineração como atividade econômica; de passar em geral por um processo amplo de miscigenação com povos chamados “de cor”; de ter produzido uma elite de “criollos” que dirigiu o processo de independência em benefício próprio²⁶¹

Candido chama a atenção para o aspecto regionalista na literatura brasileira, sugerindo que, caso tivessem prosperado as revoltas independentistas da época colonial, o território

257 CANDIDO, 1987.

258 ROCCA, Pablo (org.). *Conversa Cortada: A Correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama. O Esboço de um Projeto Latino-americano (1960-1983)*. Editoras Edusp e Ouro sobre Azul, São Paulo, 2018.

259 RAMA, 1984, p. 203.

260 Tradução nossa. “mientras que en los sesenta Hispanoamérica había venido a depender en buena medida de España para la distribución de su literatura”. GARRELS, Elizabeth. ‘Resumen de la discusión’ in RAMA (org), 1984, p. 289.

261 Tradução nossa, com adaptações. “nuestros países fueron colonizados por las dos monarquías de la Península, cuyas afinidades eran notorias; al hecho de haber conocido la esclavitud como régimen de trabajo, el monocultivo y la minería como actividad económica; de pasar en general por un proceso amplio de mestizaje con pueblos llamados ‘de color’; de haber producido una elite de “criollos” que dirigió el proceso de independencia en beneficio propio”. CANDIDO in RAMA(org), 1984, p. 168.

brasileiro poderia ter dado origem a várias nações menores, cada uma com características culturais próprias e literaturas próprias. Para Candido, as literaturas regionais do sul, do sudeste e do nordeste formam conjuntos estilísticos e temáticos bastante coerentes, que podem ser postos em paralelo a literaturas nacionais hispano-americanas.

Procurando atualizar o intelectual latino-americano sobre a literatura brasileira recente, Candido traça um panorama em que aparecem muitos nomes: tendências literárias, obras e autores. O crítico menciona então certa corrente literária fantástica, e cita Murilo Rubião e seus “contos absurdos”,

propondo um caminho que poucos viram e que só mais tarde foi seguido por outros (...) seus adeptos são legião, mas bastante antes de se implantar a moda, José J. Veiga havia publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica²⁶²

Candido filia Veiga à tradição literária do absurdo inaugurada por Rubião – provavelmente reconhecendo em ambos os autores a presença de certo elemento fantástico dentro do ambiente interiorano (identificado com a literatura regionalista). Embora Candido apresente ao público hispano-americano esta corrente como uma novidade estética com vários adeptos, parece significativo que o único representante mencionado nominalmente seja Veiga.

Veiga e o realismo mágico

Embora procure situar Veiga dentro da literatura brasileira e, por sua vez, situar a literatura brasileira em relação à literatura latino-americana do período do chamado *boom*, em momento algum de seu texto Candido vincula Veiga ao realismo mágico – termo que, aliás, os participantes do encontro utilizam raramente (e sempre para criticar ou problematizar o seu sentido).

²⁶² Tradução nossa. “proponiendo un camino que pocos vieron y que sólo más tarde fue seguido por otros (...) Sus adeptos son legión, pero bastante antes de implantarse la moda, José J. Veiga había publicado *Os cavalinhos de Platiplanto* (1959), cuentos marcados por una especie de tranquilidad catastrófica”. CANDIDO in RAMA(org), 1984, p. 182.

Sabemos que Veiga foi frequentemente associado pela crítica ao realismo mágico latino-americano: “Sua arte poder-se-ia definir como a do ‘realismo mágico’, quero dizer, a do conto fantástico em que todos os elementos são os da vida cotidiana, em que há mistério sem haver (a não ser em raras exceções) o arbitrário”²⁶³. Sabemos também que Veiga reconhece certa semelhança com autores hispano-americanos, mas nega influência direta. Em depoimento ao estudioso Antônio Arnoni Prado, o autor comenta o seu incômodo com o termo em si, chamando a atenção para o fato de que se trata de um oxímoro:

É por isso que os meus livros têm sido assim nesse tom, que até se convencionou chamar de realismo mágico, dizem uns, “realismo fantástico”, dizem outros. Eu vejo nisso uma contradição, principalmente na expressão “realismo fantástico”, porque se é real, como é que pode ser fantástico?²⁶⁴

O fato é que Veiga compartilha com os autores hispano-americanos do realismo mágico não apenas características literárias, mas também o contexto histórico de ruptura democrática, de dependência cultural e de instalação da cultura de massas.

O realismo mágico na era da cultura de massa

Sabemos que o período do chamado *boom* coincide com a consolidação dos meios de comunicação de massa na América Latina. Entre “apocalípticos e integrados”, os escritores tentam equilibrar o peso da aculturação decorrente da influência estrangeira em sua encarnação mais moderna. Dentre os produtos da cultura de massa que se afirmam naquele momento, o cinema desperta especial atenção dos principais autores do *boom*, sobretudo aqueles associados ao chamado realismo mágico.

Os efeitos da hegemonia cultural americana começam a se fazer sentir drasticamente no mercado cinematográfico da América Latina a partir do pós-guerra. As consequências do imperialismo cultural são o desaparecimento dos cinemas nacionais, em especial aqueles de

263 MARTINS, Wilson. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo* de 16 de janeiro de 1960.

264 PRADO, Antônio Arnoni, *Atrás do Mágico Relance: Uma Conversa com J. J. Veiga*. Editora Unicamp, 1989, p. 28.

apelo popular ou politicamente engajados e críticos à ameaça de aculturação representada pela imposição em escala global da cultura de massa estadunidense. Em 1945 a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) é remodelada, dando origem à *Motion Picture Association of America* (MPAA) – associação com fortes vínculos tanto com o Estado quanto com o setor privado estadunidense: todas as principais grandes distribuidoras cinematográficas hollywoodianas estavam representadas pela MPAA. Principalmente a partir de 1966, sob a gestão de Jack Valenti, o MPAA, por meio de seu órgão voltado para a exportação de filmes – o *Motion Picture Export Association* (MPEA) – passa a pôr em prática diversas estratégias comerciais e políticas para desbancar os monopólios das indústrias de cinema nacionais mundo afora, em especial na América Latina – que se consolida como zona de influência cultural americana, durante a chamada política de boa vizinhança. Se a imagem do latino-americano passa a circular dentro do cinema hollywoodiano a partir dos anos quarenta e cinquenta, é quase sempre sob um esteriótipo exotizante adaptado ao olhar americano, como em *Saludos Amigos* (1942) de Disney ou nos filmes de Carmen Miranda²⁶⁵.

Embora possam ser encontradas nesta altura na América Latina algumas manifestações de cinema com apelo identitário nacionalista e até latino-americanista, curiosamente, não havia entretanto, no plano estético, equivalente cinematográfico daquela estética associada ao realismo mágico.

Ainda assim, é importante observar que há um elemento recorrente no realismo mágico – o caráter distópico – que está cada vez mais presente no cinema. Aliás, desde os seus primórdios, o cinema encena visões distópicas futuristas como em *Metropolis* (1927). Mas no período que coincide com o *boom*, no contexto da guerra fria – não por acaso, as décadas em que o chamado realismo mágico se desenvolve – o cinema vai representar inúmeros cenários distópicos, de diversos tipos. Eles envolvem desde a invasão extraterrestre, como em *Guerra dos mundos* (1953), até a hipótese de um cataclismo nuclear, como em *La jetée* (1962) de Chris Marker ou *Dr. Strangelove* (1964) – estes dois últimos filmes terminam com a visão apocalíptica do cogumelo atômico. Há ainda no cinema da época visões de sociedades totalitárias ultracontroladas como em *Alphaville* (1965) e *Fahrenheit 451* (1966). Os exemplos pessimistas são bem mais numerosos que os otimistas – utopias de futuros harmônicos, dentre as quais podemos citar *Barbarella* (1968) e a série *Star Trek* (1966-1969).

265 LÓPEZ, Ana M., 'Are all Latins from Manhattan? Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism' in KING, J., LÓPEZ, Ana M., ALVARADO, M. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, British Film Institute, 1993.

Por mais que possam ser entendidos como respostas ao contexto histórico da guerra fria, o fato é que nenhum destes exemplos de distopia no cinema dos anos sessenta e setenta tem relação direta com a estética das distopias do chamado realismo mágico. Muitas narrativas distópicas latino-americanas descrevem um mundo interiorano semirural invadido por companhias estrangeiras opressoras e misteriosas – em Scorza, a Cerro de Pasco Corporation, em García Márquez, a Companhia Bananeira, inspirada na United Fruit Company. A semelhança de Veiga com a estética do chamado realismo mágico se dá também nesse aspecto distópico, como é o caso em *A usina atrás do morro* de Veiga, conto que serviu de base para *A hora dos ruminantes*.

Mas, afinal, o que significa falar de realismo mágico no cinema? O primeiro autor a teorizar sobre o assunto foi o marxista americano Fredric Jameson, no artigo *On Magic Realism in Film*, publicado em 1989²⁶⁶ (bem depois do fim do *boom* literário latino-americano). Reconhecendo que se trata de um conceito problemático, Jameson parte do realismo mágico latino-americano pontuando que aquilo que se entende por mágico depende do ponto de vista. O autor aponta a insistência de Carpentier e García Márquez na ideia de que a realidade social concreta da América Latina já é, por si só, realismo mágico: “o que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso?”²⁶⁷.

Jameson considera que muitos problemas conceituais teóricos e históricos emergem principalmente quando se compara a noção de realismo mágico com outros termos, como fantástico. O autor recorre a uma complexa construção teórica, que utiliza em parte a Psicologia, partindo do psicanalista Jacques Lacan e recorrendo ao (já citado) conceito de “unheimlich” de Freud. Ele termina por definir o realismo mágico como um modelo estético sofisticado que parte de um material bruto derivado da sociedade camponesa, podendo também ser retirado de mitos tribais, e enxerga aí “uma possível alternativa à lógica narrativa do pós-modernismo contemporâneo”²⁶⁸. Jameson situa a origem dessa estética entre os autores latino-americanos, como Asturias, Carpentier e García Márquez – abertamente de esquerda e revolucionários, conforme sublinha.

Já no cinema, segundo ele, o realismo mágico incorporaria uma visão antropológica semelhante àquela que está presente nas obras literárias do realismo mágico latino-americano.

266 JAMESON, Fredric. ‘On Magic Realism in Film’ In *Critical Inquiry*, n. 12, inverno de 1986. The University of Chicago.

267 Tradução nossa. “que es la historia de America toda sino una crónica de lo real-maravilloso?”. Citado em JAMESON, 1986.

268 Tradução nossa. “a possible alternative to the narrative logic of contemporary post-modernism”. JAMESON, 1986.

Porém, os exemplos dados são de obras cinematográficas que não estão ligadas ao contexto latino-americano, e apenas incorporam, de forma genérica, a tal visão antropológica descrita por Jameson. O autor traz estes exemplos justamente em contraste com a concepção do termo vinculada apenas à América Latina e à literatura – que considera uma concepção tradicional. Jameson aponta para um entendimento muito mais abrangente do termo, que ele próprio reconhece como uma definição um tanto pessoal, referindo-se “se não ao realismo mágico ele próprio, então pelo menos ao significado privado e pessoal que eu devo estar dando ao termo”²⁶⁹. O fato é que este estudo de Jameson – que durante décadas foi o único conhecido sobre realismo mágico no cinema – aponta uma tendência que se consolida depois entre teoria e crítica, em que a estética do realismo mágico passa a ser entendida como um fenômeno mundial, e já não mais exclusivamente literário, manifestando-se especialmente no cinema.

Estritamente no campo da literatura, o termo realismo mágico passa a ser entendido como um fenômeno literário global sobretudo a partir da publicação em 1988 do artigo *Magic Realism as Post-colonial Discourse* pelo estudioso Stephen Slemon. Ele apresenta o realismo mágico como uma estética mundial especialmente ligada ao discurso pós-colonial: o termo passa a não mais designar apenas a América Latina e o Caribe, incluindo agora especialmente as literaturas asiáticas e africanas pós-coloniais. Esta mesma visão vai se reafirmar em publicações como o manual *A Companion to Magical Realism* de 2005, organizado por Stephen M. Hart e Wen-chin Ouyang: embora os escritores do *boom* sejam vistos como os pioneiros desta estética, há muito mais estudos dedicados a autores mais recentes de outras partes do mundo. O já mencionado crítico Jean-Pierre Durix, estudioso do realismo mágico como manifestação da literatura pós-colonial, observa o desgaste do termo, chegando a afirmar: “comentadores já usaram o termo ‘realismo mágico’ para se referir a obras de artes tão diferentes que o termo perdeu bastante de seu valor para traçar distinções entre gêneros”²⁷⁰.

Procurando atualizar a visão de Jameson, a teórica Maggie Ann Bowers, no livro *Magic(al) Realism*, publicado em 2004, dedica um capítulo ao cinema. Ela lembra que reconhecer características do realismo mágico no cinema não significa considerá-lo como uma estética cinematográfica própria ou como um gênero cinematográfico: “O cinema não é frequentemente considerado como realismo mágico pela crítica e o realismo mágico não é

269 Tradução nossa. “if not of magic realism itself, then at least of the private or personal meaning I must be giving to this term”. JAMESON, 1986.

270 Tradução nossa. “commentators have used that term ‘magic realism’ to refer to so many different works of art that the term has largely lost its value for making distinctions between genres”. JAMESON, 1986.

uma categoria reconhecível de cinema. Entretanto, é possível reconhecer características do realismo mágico em diversos filmes”²⁷¹.

Bowers parte de adaptações de obras literárias para o cinema, procurando entender como os aspectos visuais afetam a narrativa do realismo mágico. Mas a autora termina com exemplos bastante distantes da América Latina. É curioso que o único exemplo latino-americano trazido à tona por Bowers seja a adaptação de *Como água para chocolate*, romance de 1989 identificado com a estética do realismo mágico. O filme homônimo foi roteirizado pela própria autora Laura Esquivel e chegou ao cinema em 1992. Porém, como se vê, o livro e o filme surgem bem depois do fim do fenômeno editorial do *boom*, ao qual os autores do realismo mágico estiveram ligados.

A teórica Linda Hutcheon entende o realismo mágico no cinema como vizinho do gênero de fantasia, descrevendo-o, de forma genérica, pelo aspecto formal: “Técnicas como câmera lenta, corte rápido, lentes distorcidas”²⁷². Esta descrição mostra que o realismo mágico latino-americano – ainda que seja entendido como uma estética literária com características próprias – não conseguiu ter no cinema um equivalente estético propriamente dito, nem constituir um gênero cinematográfico novo. Ainda que se possa falar atualmente, de forma mais ou menos genérica, em filmes e cineastas do realismo mágico cinematográfico, o fato é que esta produção tem apenas certos traços pontuais de estilo em comum com a estética literária do chamado realismo mágico latino-americano. Na época em que surgiu como fenômeno literário, nos anos sessenta, o realismo mágico latino-americano não foi capaz de dar origem a uma estética cinematográfica própria.

É possível supor que talvez o realismo mágico não tenha se afirmado como um gênero do cinema latino-americano por um mero problema de mercado e público. A pesquisadora de gêneros no cinema Raphaëlle Moine observa que “Um gênero se estabelece quando organiza um rol de atributos semânticos numa sintaxe estável – isto é, quando a fórmula fílmica aplicada é reconhecível ao público”²⁷³.

Podemos conjecturar que o realismo mágico latino-americano não pôde surgir como gênero cinematográfico durante o *boom* e afirmar uma nova linguagem fílmica porque não

271 Tradução nossa, com adaptações. “Film is not often considered as magic(al) realist in criticism and neither magic realism nor magical realism are recognized categories of film. However, it is possible to recognize features of both magic realism and magical realism in many films”. BOWERS, 2004, p. 104.

272 HUTCHEON, 2011, p. 94.

273 Tradução nossa. “A genre comes in to being when it organizes a set of semantic features into a stable syntax – that is, when a filmic formula is put in place that is recognizable to a public audience”. MOINE, Raphaëlle. ‘What is the Purpose of Genres?’ in *Cinema Genre*, Wiley-Blackwell, 2008.

havia um público a quem pudesse ser destinado. O cinema, como entretenimento de massa, tinha uma circulação popular muito maior do que qualquer autor do chamado realismo mágico latino-americano. Ainda que o público leitor estivesse familiarizado com aquela “sintaxe e semântica” estéticas, não é certo que o público de cinema receberia bem o novo gênero de começo. Mais do que isso, é evidente que, dentro do contexto da indústria cinematográfica mundial, não havia interesse em se criar um novo mercado e um novo público para um novo gênero cinematográfico como o realismo mágico latino-americano. Conforme explica Moine, um filme não pode circular se não for encaixado num gênero definido, do contrário, torna-se um investimento excessivamente arriscado. Para o produtor, o distribuidor e o exibidor latino-americanos, o risco do investimento seria grande ao escolher filmes ligados a essa estética, já que o cinema mundial ia tomando o rumo da americanização, cada vez mais sob o impacto da homogeneização dos mercados: a esmagadora influência do cinema hollywoodiano ia massacrando os mercados nacionais latino-americanos. Por outro lado, não podemos esquecer que uma estética fílmica leva tempo para ser gestada, o que também poderia ajudar a explicar a demora do realismo mágico latino-americano em se projetar de fato como um gênero fílmico.

E, no entanto, podemos supor que, se tivesse dependido dos escritores latino-americanos, é quase certo que um realismo mágico cinematográfico teria frutificado, já que muitos dos autores latino-americanos associados ao realismo mágico tinham claro interesse em trabalhar para o cinema. Citemos apenas dois exemplos emblemáticos: Rulfo e García Márquez. O mexicano Juan Rulfo (atendendo a um pedido do diretor Emilio Fernández em 1956) escreve alguns roteiros em colaboração com Juan José Arreola. Além disso, muitas de suas obras literárias são levadas para o cinema, como *Pedro Páramo* (1967) ou ainda *El gallo de oro* (1964), esta última adaptada para o cinema por ninguém menos que Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez – nela há alguns elementos do chamado realismo mágico, como a superstição e a atribuição de características mágicas a lugares e objetos.

García Márquez, por sua vez, lembrava com ironia sua relação com o cinema: “Inicialmente, quis ser diretor, e a única coisa que realmente estudei foi cinema”²⁷⁴. Desde pequeno, na sua cidade natal de Aracataca – que serviu de modelo para Macondo – García Márquez se interessou pelo cinema por meio de seu avô cinéfilo que o levava para ver os

274 Tradução nossa. “Al principio quise ser director y lo único que realmente he estudiado es cine”. RODRÍGUEZ, Alejandra, ‘Gabo y el cine. Un amor no correspondido’ in *El Mundo*, 2014.

filmes de faroeste de *Tom Mix*²⁷⁵. Começa trabalhando como crítico de cinema em 1954²⁷⁶, mesmo ano em que dirige com amigos um curta-metragem experimental de inspiração surrealista, *La langosta azul*. Em 1955, ano em que publica seu primeiro romance, matricula-se no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma. Lá, o jovem idealista entra em contato com os engajados criadores do Neorrealismo, especialmente com Cesare Zavattini, roteirista e ideólogo do movimento, que àquela altura já entrava em decadência. Além de algumas aparições como ator, García Márquez também se afirma como um dos críticos de cinema mais importantes da Colômbia e da América Latina, participando em diversas outras produções e, em alguns casos, adaptando para o cinema suas próprias obras literárias. Mas nem com a participação direta de Rulfo e García Márquez o realismo mágico pôde se afirmar como estética cinematográfica latino-americana. As adaptações da obra de Rulfo são quase todas “mediócras e servis, quando não grotescas ou versões muito afastadas de suas obras narrativas”²⁷⁷. Também os filmes adaptados da obra de García Márquez são, com poucas exceções, fracassos de crítica e bilheteria: conforme resumiu um crítico, “a maioria dos projetos cinematográficos de obras de Gabriel García Márquez estiveram marcados pela decepção”²⁷⁸.

O novo cinema latino-americano

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

275 CORTÉS, María Lourdes. ‘García Márquez y el cine. Más allá de las adaptaciones’. In *ReVista*. Harvard Review of Latin America. Film. Outono de 2009 - inverno de 2010.

276 CORTÉS, 2009-2010.

277 Tradução nossa. “mediocres y serviles, cuando no grotescas o muy alejadas versiones de sus obras narrativas”. BLANCO, Jorge Ayala, ‘Presentación’ in RULFO, Juan. *El gallo de oro*. Ediciones Era. Alianza Editorial, Madri, 1980.

278 Tradução nossa. “la mayoría de los proyectos cinematográficos de obras de Gabriel García Márquez estuvieron marcados por la decepción”. RODRÍGUEZ, 2014.

A passagem pelo México do cineasta espanhol Luis Buñuel traz para a América Latina não apenas a estética surrealista mas também a experiência do Neorealismo italiano, influência marcante em filmes como *Los Olvidados* (1950). Estudam na Itália os cineastas cubanos Tomás Gutiérrez Alea e Julio García Espinosa e o argentino Fernando Birri – este último, um dos principais divulgadores do Neorealismo entre nós. Em sua *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam lembra que

Os filmes neo-realistas italianos provocaram uma onda de otimismo com relação a novas possibilidades para o cinema. Em 1947, o crítico de cinema brasileiro Benedito Duarte expressou no jornal *O Estado de São Paulo* sua admiração pela maneira como os cineastas italianos haviam forjado uma ‘estética da pobreza’, utilizando técnicas de documentário e equipamento leve para criar um cinema tecnicamente pobre, mas imaginativamente rico. (...) O caminho para o terceiro-mundismo cinematográfico se encontrava preparado, ao menos na América Latina, pela popularidade do neo-realismo italiano, facilitada em parte pelas populações de imigrantes da Itália, mas também por certas analogias da situação social italiana com a latino-americana.²⁷⁹

Depois de ser boicotado na Itália, surge a esperança de que o Neorealismo pudesse ter continuidade na América Latina, não apenas como estética mas sobretudo como ferramenta de luta política.

Se a homogeneização gradual dos mercados ia limitando o campo de atuação dos cinemas nacionais latino-americanos, cada vez mais sujeitos à lógica imperialista do capitalismo, este não era o caso em Cuba: desde a revolução em 1959, a ilha caribenha havia se tornado um microcosmo de experimentação do cinema latino-americano engajado.

Zavattini faz diversas visitas à América Latina, especialmente ao México e a Cuba²⁸⁰. Sua influência marcante se faz sentir na adoção pelos cineastas latino-americanos de práticas típicas do Neorealismo, como o uso de atores amadores. Esse contexto abre espaço para um fértil intercâmbio entre o cinema italiano e o latino-americano.

No discurso de inauguração da sede da Fundação do Novo Cinema Latino Americano em Havana, García Márquez lembrou que, ainda enquanto eram estudantes na Itália, seus fundadores discutiam a inspiração neorrealista para o tipo de cinema que queriam para a América Latina (posteriormente, a fundação será responsável por supervisionar a Escola

279 STAM, Robert, *Introdução à Teoria do cinema*, Papyrus, Campinas, 2003, p. 113.

280 OLIVEIRA, Joana, ‘Zavattini e a cinematografia latinoamericana’ in *Rocinante*, Edição 5, 2018.

Internacional de Cinema e Televisão de Cuba, fundada também por García Márquez junto com Gutiérrez Alea e outros).

Naturalmente, o novo cinema latino-americano atrai também cineastas brasileiros. Em 1958, realiza-se em Montevideu o Primer Congreso latino-americano de Cineístas Independientes, que reúne cineastas da Argentina, Bolívia, Chile, Peru, Uruguai, além do representante brasileiro, Nelson Pereira dos Santos²⁸¹. Surge assim o primeiro movimento cinematográfico latino-americano. O Nuevo Cine Latinoamericano é representado especialmente por filmes como *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira, *Tire Dié* (1960) de Birri e ainda *El Mégano* (1955) de Espinosa e Alea. Com uma estética própria (diferente da do realismo mágico na literatura), o Nuevo Cine Latinoamericano se afirma como um movimento cinematográfico engajado supranacional, de denúncia da desigualdade e representação das classes trabalhadoras, com apelo para a ideia de uma identidade latino-americana.

2.3 – Imaginando Veiga no cinema

Vemos portanto que o cinema latino-americano se desenvolve particularmente no período em que Veiga inicia sua produção literária. Autores do realismo mágico hispano-americano – cuja estética tem inegável identificação com a de Veiga – participarão ativamente da nova produção cinematográfica latino-americana, mas nem por isso a estética literária do realismo mágico terá, naquela época, equivalente nas telas do cinema, conforme vimos.

Curiosamente, quando *A hora dos ruminantes* é publicado, não vai faltar na crítica quem veja na obra elementos do cinema. Uma crítica de Antonio Olinto no jornal *O Globo* afirma que a atmosfera do livro deixa “em cada leitor, um sentimento parecido com o que se tem depois do filme *O anjo extirpador*, de Luis Buñuel”²⁸². Mesmo que Olinto tenha errado o título do filme, parece admirável que a crítica da época tenha identificado em Veiga características em comum com o cineasta surrealista, em especial neste filme que tinha em

281 MOGUILLANSKY, M., MOLFETTA, A. e SANTAGADA, M. (org.). *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Editorial Teseo, p. 391.

282 OLINTO, Antonio. ‘A hora dos ruminantes’ in Porta de Livraria, *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1967.

comum com *A hora dos ruminantes*, além de certa alegoria político-social, a presença de aparições animais: no caso de *O anjo exterminador*, um rebanho de ovelhas que atravessa o interior da mansão. Sabendo que Veiga de fato leu a crítica de Olinto – (o recorte foi achado em seu espólio pessoal), o comentário relacionando sua literatura ao cinema não deve ter deixado de soar interessante ao ex-comentarista de cinema da BBC.

O conto *A usina atrás do morro* – que serviu de base para *A hora dos ruminantes* – também vai evocar, mais tarde, comparações cinematográficas por parte da crítica posterior. Silviano Santiago considera que “O narrador de ‘A usina atrás do morro’ pode servir de guia na análise do conto. Desde o começo até o fim, ele se comporta como se fosse o espectador privilegiado do filme cuja ação vai se desenrolando página após página na tela do livro”²⁸³. Surpreendentemente, o mesmo conto também suscita no crítico Alcir Pécora comparações com o cinema: “No caso de ‘A usina atrás do morro’, o conto mais bem sucedido do conjunto, há curiosamente uma semelhança qualquer com o clima dos filmes B, do cinema americano dos anos 50”²⁸⁴. Pécora evoca exemplos como “*O dia em que a terra parou*, *O homem de olhos de raio-x*, *O homem invisível*, *Invasores de corpos*, *O homem que encolheu*, coisas assim”²⁸⁵. Para ele, a aproximação é interessante porque

tende a inverter a referência usual da crítica: o que era antiamericano, índice de latinoamericanidade e alegoria da resistência se torna semelhante à ficção científica e ao cinema independente de poucos recursos que havia nos USA, como em outros lugares do mundo.²⁸⁶

É importante lembrar que *A hora dos ruminantes* não é propriamente uma narrativa mágica na medida em que não há acontecimentos sobrenaturais ou fantásticos propriamente ditos (ainda que esse seja o caso em outras narrativas de Veiga). A estrutura de *A hora dos ruminantes* é um tanto minimalista, e seus únicos momentos que podem ser considerados fantásticos são as invasões animais (ainda assim, sabemos que não seria difícil supor explicações racionais para estes acontecimentos). As invasões animais são os momentos mais

283 SANTIAGO, Silviano. ‘Prefácio’ in VEIGA, José J., *Os Cavalinhos de Platiplanto*, Companhia das Letras, São Paulo, 2015, p. 16.

284 PÉCORA, Alcir (org.). ‘Apresentação’ in *Lembranças do presente - o conto contemporâneo*. Cotovia, Lisboa, 2006, p. 13.

285 Pécora por e-mail em 27 de fevereiro de 2014.

286 Pécora por e-mail em 27 de fevereiro de 2014.

fantásticos da narrativa, e certamente seriam também os mais problemáticos para um eventual adaptador. O escritor Adam Roberts considera que “ficção científica no cinema é sinônimo de efeitos especiais”²⁸⁷. O que dizer de um fantástico e distópico filme de *A hora dos ruminantes*? Para a representação das invasões animais, seria praticamente inevitável recorrer a algum tipo de efeito especial. Aliás, lembrando a semelhança de *A hora dos ruminantes* com a narrativa bíblica, é sintomático o fato de que dois filmes bíblicos retratando o episódio das pragas do Egito (narrado no livro de *Êxodos*) tenham optado por não representar as invasões animais – ainda que tenham usado inúmeros efeitos especiais para representar outros momentos mágicos da narrativa bíblica²⁸⁸.

Ameaças animais

As ameaças animais são um *topos* recorrente no gênero de fantasia. Os filmes de viagens com expedições exotistas reproduzem um esquema que encontramos também nos filmes de faroeste ou nas expedições interestelares (de que o primeiro exemplo é *Voyage dans la lune* de Méliès): nestes casos, a imagem estereotipada, seja do índio pele vermelha ou do extraterrestre, está sujeita a uma forte animalização. Estas ameaças são ainda mais assustadoras quando são os monstros que invadem o espaço dos humanos: no caso de King Kong ou Frankenstein, também há uma animalização evidente. Em *Tubarão* (1975) vemos o animal invadindo o espaço dos humanos e rompendo com a calma prévia. Alfred Hitchcock havia conseguido um efeito semelhante sem precisar apelar para um animal tão ameaçador: em *Os Pássaros* (1963), o efeito aterrorizante não está nos animais – inofensivas aves – mas no seu agrupamento em massa: é a natureza em sua faceta incontrolável. Em *A hora dos ruminantes*, também são animais do cotidiano que oprimem e aterrorizam por se apresentarem em enorme número.

Qual seria o gênero cinematográfico de um hipotético filme de *A hora dos ruminantes*?

287 Citado em SUPPIA, Alfredo. ‘Nas veredas do tempo e a contrapelo da história: por um cinema brasileiro de ficção científica’ in ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (org.), *Brasil Distópico*, Ponte Produções, Rio de Janeiro, 2017, p. 39.

288 Filmes *Os dez mandamentos*, tanto a versão de 1923 quanto a versão de 1956.

É possível afirmar sobre *A hora dos ruminantes* o mesmo que foi dito a respeito do realismo mágico: sua transposição para o cinema envolveria o problema de criar um gênero cinematográfico novo e, por conseguinte, formar um público próprio para aquele gênero. É possível supor que, para conseguir vender aos exibidores um eventual filme *A hora dos ruminantes*, produtores e distribuidores apostassem em alguma definição prévia de gênero, encaixando o filme em algum rótulo pré-existente do cinema mundial – como a ficção científica, o terror e o suspense, ou ainda sob a etiqueta genérica da fantasia. É possível supor que esta adequação de gênero afetasse não apenas a etapa de distribuição, mas também a própria concepção criativa prévia do filme.

Na tentativa dos mercados cinematográficos dos países subdesenvolvidos de adequar-se à americanização da indústria, eles procuram adotar os gêneros do cinema hollywoodiano, num processo em que “a cultura de massa global não necessariamente substitui a cultura local, mas coexiste com ela, produzindo uma língua franca cultural com ‘sotaque’ local”²⁸⁹ (para utilizar os termos de Robert Stam e da professora Ella Shohat, de um ensaio que discutiremos mais em detalhe depois). A vontade de imitar o cinema hollywoodiano esbarra naquilo que o crítico Paulo Emílio Sales Gomes chamou de “nossa incompetência criativa em copiar” – este elemento de precariedade que acabou se afirmando como algo próprio dessa estética:

Não somos europeus nem americanos do norte, mas destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa sensação de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro. O filme brasileiro participa do mecanismo e o altera através de nossa incompetência criativa em copiar. O fenômeno cinematográfico no Brasil testemunha e delinea muita vicissitude nacional.²⁹⁰

Adaptar Veiga

Em todo caso, o cineasta que se deixasse contaminar criativamente pela estética da obra de Veiga – muito original, profundamente brasileira e latino-americana – teria um rico

²⁸⁹ SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação*, Cosac Naify, São Paulo, 2006, p. 64.

²⁹⁰ GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1986, p. 88.

material à disposição, que poderia render ao cinema uma produção muito nova e rica, capaz de inspirar o surgimento de um novo gênero.

Sendo o cinema uma arte plenamente imersa no mercado, o processo de adaptação de uma obra literária para o cinema é quase sempre guiado por uma motivação simples: o “desejo capitalista de lucrar”²⁹¹, nas palavras de Hutcheon. Quase sempre, o produtor escolhe apostar em modelos que já obtiveram êxito noutro contexto, obras “já bem-sucedidas financeiramente – a fim de evitar problemas de ordem econômica e a censura”²⁹², como resume a autora.

Se, de um lado, existe uma tendência a adaptar obras canônicas, consideradas apostas seguras, por outro lado, autores estreados premiados (como Veiga) também despertam a cobiça dos produtores, conforme lembra Simone Murray: “o reconhecimento público de um recente romance ganhador de prêmios pode superar a familiaridade com um texto canônico mas pouco lido”²⁹³. Certamente o frescor publicitário dos autores do momento é mais uma ferramenta para agregar valor ao filme. Murray aponta ainda que “a potencial vendabilidade dos autores e a escolha de sua obra para adaptações intermidiáticas são considerações-chave levadas em conta no momento da assinatura de contrato com autores, especialmente iniciantes”²⁹⁴. Vemos, assim, como o mercado cinematográfico e o literário se alimentam reciprocamente.

Nossa pesquisa sobre a recepção crítica de *A hora dos ruminantes* – a primeira do tipo – foi realizada em periódicos de época, principalmente a partir do material encontrado no espólio do autor. Fica evidente que a obra teve uma acolhida amplamente favorável. A crítica – que já com *Os cavaleiros de Platilanto* havia saudado o “melhor contista” estreado com uma “chuva de elogios”²⁹⁵ – também teceu elogios superlativos a *A hora dos ruminantes*, classificando o livro e o autor entre os melhores do ano e da nova geração. Sobretudo se tratando de um autor estreado, é impressionante como Veiga conseguiu, com seus dois primeiros livros, reunir um conjunto de críticas quase que exclusivamente positivas. Também entre os leitores, o livro foi um enorme sucesso de público: ao ser lançado, “encantou leitores,

291 HUTCHEON, 2011, p. 129.

292 HUTCHEON, 2011, p. 25.

293 Tradução nossa. “public recognition of a prize-winning recent novel may outweigh familiarity with a canonised but little-read text”. MURRAY, 2012, p. 6.

294 Tradução nossa. “the potential marketability of authors, and the optioning of their work for adaptation across other media, are key considerations in the signing of, especially, first-time authors”. MURRAY, 2012, p. 13.

295 VEIGA, 1985 in SANTANA, Rogério. Princípios de José J. Veiga. Revista UFG, vol. 11 (7), 2009.

que em 1966 esgotaram nove edições de ‘A Hora dos Ruminantes’²⁹⁶. Sem dúvida, podemos afirmar que a obra dispunha em grande dose daquilo que Bourdieu chama de “capital cultural”²⁹⁷.

Conforme apontou nossa pesquisa sobre a recepção crítica de *A hora dos ruminantes*, o principal ponto de discordância entre a crítica da época foi o problema dos limites da alegoria política, mas a posição do crítico Wilson Martins foi solitária em condenar a obra. Como sabemos, o crítico Assis Brasil culpou a editora Civilização Brasileira por sugerir essa leitura da obra como “alegoria da burrificação nacional”²⁹⁸ representada pela chegada dos militares ao poder. Se admitimos que, de fato, a editora Civilização Brasileira tenha forçado uma leitura política da obra, isto poderia ser entendido como uma estratégia de divulgação ao mesmo tempo mercadológica e política, que certamente contribuiu para agregar “capital cultural” à obra (a despeito da crítica negativa de Martins).

Cinema Novo e literatura

Nos anos anteriores à publicação de *A hora dos ruminantes*, o cinema brasileiro mostrava um crescente interesse pelas adaptações de obras literárias, que vai se consolidar no Cinema Novo: *Vidas Secas* (1963), *A hora e a vez de Augusto Matraga*, *Grande Sertão e Menino de engenho* (todos de 1965), *O padre e a moça* (1966) além de *Viagem aos seios de Duília* (1964) e *O menino e o vento* (1966)²⁹⁹ mostram a preferência por autores já consagrados, sendo rara a escolha de autores estreantes. Algumas dessas adaptações literárias tiveram um bom faturamento de bilheteria. Podemos recordar também as adaptações de autores best-sellers como Jorge Amado: *Seara Vermelha* (1963), além da telenovela *Gabriela*, de 1961.

296 COSTA E SILVA, 2015. Esta informação precisaria ser confirmada, mas uma pesquisa preliminar revelou que a Civilização Brasileira teria editado a segunda edição de *A hora dos ruminantes* em 1969.

297 HUTCHEON, 2011, p. 132 e 168.

298 BORGES, Miguel, 1967. Na discussão também está envolvido o jornalista Paulo Francis, que havia declarado pouco antes, sobre outro assunto: “qualquer protesto é útil (...) pois, desde 1o de abril, o país parece imerso em catatonia, precisando de ser sacudido” (FRANCIS, Paulo. ‘Novo rumo para autores’ in *Revista Civilização Brasileira*, março de 1965, v. 1, p. 215-6). O fenômeno descrito aqui como a “burrificação” no período do regime militar também está presente de forma cômica no *Febeapá* de Stanislaw Ponte Preta.

299 Estes dois últimos filmes, baseados na obra de Aníbal Machado.

A partir do golpe militar de 1964, as adaptações literárias se tornam cada vez mais frequentes. Por um lado, isto se deve ao surgimento de leis de incentivo econômico a produções inspiradas em autores nacionais. Por outro lado, a censura tornava mais difícil a criação de roteiros originais. Assim, as adaptações literárias passam a funcionar como “escudo” contra a censura, que via nos roteiros originais alvos mais fáceis. Dentro desta lógica, quanto mais canônicos a obra e o autor, melhor. Mas antes do AI-5, como não havia censura prévia, o fenômeno das adaptações também era um indício da legítima identificação dos cineastas com a literatura brasileira – em especial com o modernismo, o regionalismo e o romance neorrealista, movimentos calcados na interpretação do Brasil.

Rosa e o cinema

Numa breve digressão, seria interessante referirmo-nos aqui à figura de João Guimarães Rosa, dada sua importância dentro da carreira literária de Veiga: conforme vimos, o amigo possibilitou sua estreia, e rebatizou-o como escritor, escolhendo a forma “José J. Veiga”. Podemos imaginar que essas duas adaptações de 1965 (que acabamos de mencionar) da obra de seu amigo Guimarães Rosa para o cinema tenham atizado a imaginação de Veiga, levando-o a supor se suas narrativas também poderiam ser levadas à grande tela. Sabemos que as diferenças estilísticas entre Guimarães Rosa e Veiga são muitas. Mas uma reflexão sobre as adaptações de Rosa para o cinema naquela época fornece elementos para imaginar uma hipotética adaptação de Veiga para o cinema naquele mesmo momento. Como escritores, os dois têm em comum a paisagem de suas narrativas: no caso de Rosa, o sertão que fica entre Minas Gerais, Bahia e Goiás; e no caso de Veiga, a região vizinha, no interior do centro-oeste goiano.

Nas duas adaptações de 1965 da obra de Rosa para o cinema, acaba sendo enfatizado um componente de sua estética que na literatura era apenas um aspecto entre outros: o regionalismo. Teriam os adaptadores da época a tendência a reduzir obras como a de Veiga e Rosa ao aspecto regionalista? Estes dois filmes roseanos adotam um estilo cinematográfico linear tradicional, em termos de montagem, enquadramento e atuações. Não se reconhece ali nada da linguagem literária inovadora de Rosa.

Pedimos licença agora para levar um pouco mais adiante esta digressão, abordando a figura de Glauber Rocha. Interessa-nos aqui a sua relação com a literatura, especialmente com Guimarães Rosa e com o realismo mágico – o que nos permitiria traçar uma relação entre a literatura de Veiga e o cinema.

Glauber e Rosa no Congresso sobre Terceiro Mundo

Em 1961, o jovem Glauber – que até então só tinha no currículo o curta-metragem *Pátio* – publica uma nota sobre a tradução de Guimarães Rosa na Europa:

A imprensa brasileira noticia – sem maior destaque – que apareceu na França, “Editions du Seuil”, a tradução de “Corpo de Baile”, do nosso mestre Guimarães Rosa, sob o título de “Buriti” (...) Assim, mestre Guima invade veredas de Oropas, sem muito barulho, mas vertical penetração (...) Com “Buriti” (pronuncia-se Birrití?) o crítico de um jornal importante como “L’Express” escreve que “Guimarães Rosa é um Jean Giono multiplicado por dez”: Giono é autor de grande prestígio e a comparação, multiplicada por dez, eleva mestre Guima à altura dos maiores romancistas do mundo atual.³⁰⁰

A afinidade de Glauber Rocha com Guimarães Rosa já foi apontada por diversos autores, como Ismail Xavier, em *Sertão Mar*, obra que analisa o foco narrativo em *Grande Sertão: Veredas*, traçando uma comparação com *Deus e o Diabo na terra do sol*³⁰¹, filme de 1964. O crítico Willi Bolle considera que Guimarães Rosa reescreveu Euclides da Cunha³⁰²: seria possível dizer que Glauber partiu de ambos para elaborar a sua visão do sertão.

Glauber chegou a ter contato pessoal com Carpentier³⁰³ e conhecia também o cinema adaptado do realismo mágico: assistiui a *Pedro Páramo* (o já citado filme de 1966 dirigido por Carlos Velo): segundo Glauber, o filme “infelizmente não transportou o clima, a significação e

300 Citado em ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Record, Rio de Janeiro, 1978, p. 5.

301 XAVIER, Ismail, *Sertão Mar*, Cosac Naify, 2007, p. 170.

302 BOLLE, Willi. ‘Guimarães Rosa, leitor de Euclides da Cunha’. In *Asas da palavra*, v. 11, n. 1, 2007, pp. 197-209.

303 ROCHA, Glauber. Carta a Alfredo Guevara in BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997, p. 293.

a qualidade estilística do romance de Juan Rulfo”³⁰⁴. Parece que o mesmo raciocínio guiou Glauber em sua adaptação livre de Euclides da Cunha e Guimarães Rosa: para o diretor, adaptar não era apenas transpor o enredo e a intriga, mas também, principalmente, encontrar equivalências no estilo e em elementos abstratos como “o clima, a significação”. Como vemos, a iniciativa de Person e Bernardet de adaptar, naquela altura, uma obra aparentada ao realismo mágico era, de fato, problemática, ainda que promissora.

Vejamos, no próximo capítulo, uma introdução sobre o contexto político e cultural do período que antecede o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, chamando a atenção para alguns aspectos que o projeto envolverá.

304 ROCHA in BENTES, 1997, p. 272.

CAPÍTULO 3 – ANTES DE A HORA DOS RUMINANTES

3.1 – O contexto político e cultural anterior a *A hora dos ruminantes*

Contexto político do Brasil antes do golpe militar de 1964

Já antes do golpe militar de 1964, o Brasil vivia um contexto de agitação que se refletia num movimento de politização e de demanda por transformação social. Surgem dois *think tanks* da direita anticomunista, com o objetivo de combater o legado de Juscelino Kubitschek e defender o Brasil de uma suposta ameaça comunista: em 1959, é fundado o Instituto Brasileiro de Ação Democrática (IBAD) e, dois anos depois, o Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais (IPES), com financiamento de empresários brasileiros e americanos. Na prática, os organismos servem para preparar o terreno para o golpe militar. É curioso observar que o cinema então se afirma como um campo de batalha ideológico: em contraponto aos documentários do ISEB – o Instituto Superior de Estudos Brasileiros, criado por Juscelino Kubitschek em 1955 – surgem os documentários do IPES, que passam a fazer propaganda contrária ao projeto trabalhista de João Goulart³⁰⁵.

Quando finalmente a ditadura se instala e o Marechal Castelo Branco assume o poder, a perseguição política se traduz em crescentes violações de direitos humanos: começam as prisões políticas e as denúncias de tortura desses presos. Em 1965, o Ato Institucional número dois (AI-2) instaura o bipartidarismo. O regime militar vai dar importância ao cinema e à indústria cinematográfica brasileira, como demonstra a criação em 1966 do Instituto Nacional do Cinema (incorporando o GEICINE, Grupo Executivo da Indústria Cinematográfica, que havia sido criado em 1961 por Jânio Quadros).

Contexto cultural do Brasil pós-golpe

305 GASPAR, Danielle Morais. *Os documentários do IPES e a campanha ideológica: as práticas audiovisuais e a preparação do golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado em Comunicação na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

Neste ponto, nossa pesquisa se apoia principalmente na obra *Em busca do povo brasileiro*³⁰⁶ do sociólogo Marcelo Ridenti, que traça um panorama da cultura brasileira durante a ditadura.

À medida que a politização do debate público se intensifica, a cultura se consolida como um espaço privilegiado de discussão política e resistência ao regime militar. Pode-se dizer que havia uma maioria da esquerda na classe artística e na intelectualidade. Mas seria um erro supor que os artistas e intelectuais esquerdistas (ou progressistas) partilhavam todos a mesma ideologia política. Geralmente considerados *outsiders* dentro dos movimentos políticos, muitos artistas naquele contexto estavam interessados numa arte crítica que, ainda que preocupada com os problemas sociais e políticos, estava longe de representar uma ideologia específica: o que havia naquela época era uma busca que apontava para muitos lados, tanto esteticamente quanto politicamente. Entre os artistas de esquerda, nem todos poderiam ser considerados comunistas ou marxistas, e mesmo entre esses, nem todos eram militantes do Partido Comunista. A maioria dos artistas era simplesmente guiada por ideais progressistas mais ou menos genéricos, que envolviam a tentativa de aproximação do povo.

No teatro, antes do golpe, já despontavam grupos politicamente engajados como o Oficina ou o Teatro de Arena. Este último encena em 1958 *Eles não usam black-tie*, de Gianfrancesco Guarnieri, peça sobre moradores de favela envolvidos numa greve. Segundo um manifesto de Guarnieri de 1959, com o sugestivo título *O teatro como expressão da realidade nacional*, o teatro deveria falar “dos problemas, lutas, anseios das grandes massas populares”³⁰⁷. Com o golpe, o engajamento político do teatro se intensifica: o mesmo Guarnieri vai escrever, em parceria com Augusto Boal, *Arena conta Zumbi* em 1965, peça altamente politizada. Ao falar do quilombo dos Palmares, a peça “no fundo se referia ao Golpe de 1964: da mesma forma que Zumbi fora traído por brancos, que mantiveram comércio com o quilombo enquanto interessou, também o povo teria sido traído pela burguesia em 1964”³⁰⁸. Poderia se discutir se o uso da alegoria histórica aqui era uma opção criativa ou já uma estratégia para fugir à censura e à violência da ditadura militar. À censura, faltava inteligência: “foi proibido o Vermelho e o Negro de Stendhal (...) e foi anunciado que

306 RIDENTI, Marcelo, *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. UNESP, 2014, p. 131.

307 GUARNIERI, Gianfrancesco. ‘O teatro como expressão da realidade nacional’ in *Brasiliense*, n. 25, São Paulo, setembro a outubro de 1959, p. 121-126.

308 RIDENTI, 2014, p. 131.

a polícia estava procurando Sófocles, autor de um texto encenado em Porto Alegre.”³⁰⁹. Assim a ditadura se impõe pela ignorância e pela truculência.

Diante da permanência e do endurecimento do regime, os artistas sobem o tom do discurso: ainda em 1965, Vandrê canta em *Aroeira*: “É a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou dar”, metáfora de uma reação violenta para subverter a injusta ordem estabelecida.

Na literatura, a herança modernista e do romance neorrealista ainda se faz sentir na busca por uma expressão estética genuinamente brasileira, e com um sentido de transformação social. Na poesia, surgem movimentos de vanguarda que são em maior ou menor grau engajados politicamente: é o caso da poesia concretista e suas dissidências, como a poesia-práxis. Estes movimentos não deixarão de sofrer críticas por parte de setores da esquerda que os consideram alienados e excessivamente formalistas³¹⁰.

Nas artes visuais, o movimento concretista e neoconcretista encabeçado por artistas como Hélio Oiticica tem, após o golpe, uma guinada, passando da arte de contemplação para a arte interativa, que procurava influenciar os comportamentos do público também no plano social e político. Na *Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda*, publicada em 1967 no *Esquema Geral* da exposição Nova Objetividade Brasileira, Oiticica defendia a “tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos”³¹¹ por parte do artista, ao mesmo tempo em que adotava uma postura antimercado (apesar de seu interesse pela linguagem da cultura de massa desenvolvida a partir da revolução industrial): “O movimento nega a importância do mercado de arte em seu conteúdo condicionante; aspira acompanhar as possibilidades da revolução industrial alargando os critérios de atingir o ser humano, despertando-o para a compreensão de novas técnicas, para a participação renovadora e para a análise crítica da realidade”³¹².

Desde antes do golpe, cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman, Glauber Rocha e Paulo Cesar Saraceni já encabeçavam o movimento nascente do Cinema Novo, em que a ideia da “estética da fome” sugeria que a miséria não deveria ser apenas um tema, mas também motivar um tipo de linguagem artística (profundamente inspirada pela estética do Neorrealismo italiano e também das produções de baixo orçamento da Nouvelle

309 SIMÕES, 1999, p. 78.

310 RIDENTI, 2014, p. 122.

311 OITICICA, Hélio, ‘Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda’ in *Esquema Geral da exposição Nova Objetividade Brasileira*, catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, 1967.

312 RIDENTI, 2014, p. 165.

Vague). A máxima de Saraceni “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça” resume a ideia da rapidez da espontaneidade, mas pode também dar a ideia da improvisação descuidada. No manifesto *Estética da fome*, Glauber Rocha dá a entender que o cuidado estético é uma preocupação secundária: “Sabemos nós – que fizemos estes filmes feios e tristes, estes filmes gritados e desesperados onde nem sempre a razão falou mais alto – que a fome não era curada pelos planejamentos de gabinete e que os remendos de technicolor não escondem, mas agravam seus tumores”³¹³.

Em artigo da época sobre o nascente Cinema Novo, o cineasta Maurice Capovilla sublinha a importância da crítica no estabelecimento do movimento: “foi graças aos artigos de Glauber Rocha nos jornais da Bahia e no Jornal do Brasil e aos artigos de Gustavo Dahl e Jean-Claude Bernardet no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, que o movimento se estruturou, de forma talvez superficial, mas ganhou repercussão”³¹⁴. Capovilla também enfatizava o engajamento político do movimento, “na tentativa de criar, como o teatro, uma dramaturgia cinematográfica brasileira” integrada à

realidade social de país subdesenvolvido e dessa forma espelhando seus problemas e não mistificando ou idealizando, rechaçando portanto a imitação dos cânones estrangeiros, e com eles as formas importadas de narcose, ilusão e opressão do povo (...) um cinema que não apenas testemunha, mas quer oferecer caminhos para a transformação social³¹⁵

Ágil e altamente politizado, o Cinema Novo reagiria rapidamente ao golpe: filmado em duas semanas, *O Desafio* (1965) de Saraceni – cujo subtítulo é *No Brasil depois de abril* – apresentava um retrato fresco do golpe militar, falando claramente sobre o Brasil atual, sem recorrer a alegorias (como havia feito *Arena conta Zumbi* no mesmo ano). Apesar de liberado, o filme sofreu com a censura que, não por acaso, fez eliminar dos diálogos a palavra “golpe”, entre outros cortes.

A recém-criada Universidade de Brasília – concebida por Darcy Ribeiro, com uma orientação pedagógica inovadora e progressista dentro do espírito da Educação Nova – entra rapidamente em conflito com o regime militar, incomodado com a presença de esquerdistas

313 ROCHA, Glauber. ‘Estética da Fome 65’ in *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2004, p. 63-67.

314 CAPOVILLA, Maurice. ‘O culto do herói messiânico’ in *Revista Brasiliense*, n. 41, 1962, p. 182-3.

315 CAPOVILLA, 1962.

notórios entre os idealizadores da nova capital e da nova universidade. No curso de Cinema, o fundador Paulo Emílio Sales Gomes convida para integrar o quadro de professores cineastas importantes como Nelson Pereira dos Santos. Há uma predominância da intelectualidade de esquerda, mas com nuances: os amigos Nelson Pereira e Paulo Emílio representavam vertentes opostas da esquerda, já que o primeiro era filiado ao PCB e o segundo era trotskista³¹⁶.

O movimento estudantil da época estava influenciado pelo espírito das manifestações de juventude que ocorriam mundo afora no final da década de sessenta. Sua importância na luta política é grande, agindo por meio de entidades como a União do Estudantes (UNE). O ambiente estudantil se mostra propício para a cultura engajada. Já antes do golpe, o Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, criado em 1962, procurava o caminho em direção a uma arte engajada que se comunicasse com o público das classes trabalhadoras; apesar de não ser subordinado ao Partido Comunista, o CPC tinha uma grande afinidade com os seus membros. O compositor Carlos Lyra, que então se afastava da bossa nova, passa a frequentar o CPC, onde conhece Vandré: eles compõem juntos *Aruanda*, que se inspirava de ritmos afro-brasileiros. No teatro, o CPC atuava montando peças em sindicatos, associações de operários, fábricas e no meio rural.

Com a chegada dos militares ao poder, o CPC é fechado, junto com outros grupos que também procuravam aproximar das classes populares os artistas e intelectuais de esquerda, como o já mencionado ISEB e o Movimento de Cultura Popular do Recife. No ano de 1964, logo após o golpe, a equipe do cineasta Eduardo Coutinho, ligada ao CPC, é obrigada a interromper as filmagens de *Cabra marcado pra morrer* e partir em debandada para escapar da prisão e da perseguição política.

Cinema do terceiro mundo

Sabemos que no contexto da guerra fria, em especial a partir dos anos sessenta, os países latino-americanos passam a ser dominados por ditaduras civis-militares, em muitos casos, com apoio das elites empresariais locais, de multinacionais e dos serviços de

316 RIDENTI, 2014, p. 180.

inteligência estadunidenses. As nações do chamado terceiro mundo, em especial as latino-americanas, estão sujeitas a uma mesma conjuntura política, que determina a dependência econômica, que por sua vez tem efeitos diretos na cultura. O crítico cinematográfico Paulo Emílio Sales Gomes se afirma como uma voz importante na defesa de um cinema nacional, “descolonizado” não apenas em termos estéticos, mas também de financiamento. Paulo Emílio insistia que um cinema subdesenvolvido era resultado do subdesenvolvimento econômico, e portanto não podia encontrar uma saída apenas dentro da criação artística.

O fenômeno do cinema do terceiro mundo³¹⁷ engloba principalmente América Latina e Ásia (países como Índia, Filipinas, Hong Kong, Turquia) – lugares onde o surgimento dos cinemas nacionais foi a expressão do capitalismo local buscando viabilizar um mercado com estruturas de produção e distribuição próprias. O estabelecimento da hegemonia mundial do mercado hollywoodiano coincide com a decadência e morte dos cinemas nacionais do terceiro mundo. A produção nacional que sobrevive fica inevitavelmente marcada, de uma forma ou de outra, pela importância dos modelos estéticos do cinema americano. Além disso, os grandes estúdios americanos passam a distribuir os filmes nacionais do terceiro mundo, controlando a circulação dos filmes dos países subdesenvolvidos.

Ella Shohat, acadêmica dedicada aos Estudos Culturais, escreveu junto com Robert Stam o ensaio *Crítica da Imagem Eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*. Um dos problemas discutidos pelos autores é o cinema do terceiro mundo. Eles explicam que, em sua origem, o termo está associado a países economicamente subdesenvolvidos, relativamente “atrasados” no plano industrial e tecnológico. A expressão terceiro mundo vai ganhando força no contexto da revolução cubana de 1959, das lutas anticoloniais na África, especialmente a independência da Argélia em 1962, e da guerra anti-imperialista no Vietnã.

Com o termo, a intenção é propor um terceiro modelo de desenvolvimento político e econômico, em oposição ao primeiro mundo capitalista (Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão), e ao segundo mundo, representado pelo bloco comunista (União Soviética e China)³¹⁸. Para Stam e Shohat, por mais imperfeita que seja esta teoria dos três mundos – já que não leva em consideração heterogeneidades e contradições – é possível, em todo caso, considerar que

317 ARMES, Roy. *Third World Film Making and the West*, University of California Press, 1987.

318 SHOHAT & STAM, 2006, p. 55.

os países da América Latina, Ásia e África dividem uma “exclusão do poder e dos processos de tomada de decisão, assim como uma experiência opressiva do desenvolvimento e da industrialização globais, que fizeram de suas economias um mero complemento daquelas dos países capitalistas adiantados”³¹⁹

No final dos anos sessenta, o termo passa a ser entendido no contexto latino-americano como um reflexo histórico da revolução cubana e do peronismo. No plano artístico, suas influências são diversas: a vanguarda soviética, Brecht, o Neorealismo italiano. Cineastas latino-americanos como Fernando Solanas e Octavio Getino adotam o termo como bandeira, naquilo que Stam e Shohat chamam de “usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas”³²⁰. A produção latino-americana de cinema de terceiro mundo se vincula assim diretamente ao projeto pan-americanista do Nuevo Cine Latino Americano.

Stam e Shohat lembram que “A despeito de sua posição hegemônica, Hollywood contribui apenas com uma fração da Produção cinematográfica mundial”. Mesmo assim, sua influência é onipresente, a um ponto em que até “o cinema de Vanguarda se encontra reduzido a um carnaval de negações do cinema dominante”. Mesmo assim, os países do terceiro mundo continuam sendo vistos como meros “receptores” culturais da produção dos países “transmissores” do primeiro mundo:

Enquanto o Terceiro Mundo é inundado por minisséries de TV, música popular e programas de notícias norteamericanos, o Primeiro Mundo recebe muito pouco da vasta produção cultural do Terceiro, e quando recebe é sempre através da mediação de corporações transnacionais. Um índice revelador desse processo de americanização (...) ³²¹

Stam e Shohat sublinham que “O problema não está na troca, mas nos termos desiguais que ela é realizada”³²².

A partir do final da primeira guerra mundial, as companhias distribuidoras americanas começam a dominar o terceiro mundo. Stam e Shohat explicam que

319 SHOHAT & STAM, 2006, p. 56.

320 SHOHAT & STAM, 2006, p. 59.

321 SHOHAT & STAM, 2006, p. 63.

322 SHOHAT & STAM, 2006, p. 64.

A crescente dependência econômica dos cinemas do Terceiro Mundo os torna vulneráveis a pressões neocoloniais. Quando países dependentes procuram fortalecer suas próprias indústrias cinematográficas estabelecendo, por exemplo, tarifas protecionistas e impostos para filmes estrangeiros, os países do Primeiro Mundo ameaçam retaliações em outras áreas, tais como a política de preços e a compra de matérias-primas³²³

A esquerda tenta se aproximar do povo

Dentro do movimento de renovação e politização das artes que ocorre antes, durante e depois do golpe militar de 1964, os artistas e intelectuais brasileiros de esquerda discutem formas de se aproximar do povo com o objetivo de transformar a sociedade. Um exemplo disso é a publicação (em formato de bolso, pela Editora Civilização Brasileira) da coleção *Cadernos do Povo Brasileiro*, entre 1962 e 1964. Um dos livros mais lidos e discutidos da coleção foi *Quem é o povo no Brasil?*, escrito por Nelson Werneck Sodré, membro do Instituto Superior de Estudos Brasileiros, ISEB, e colaborador do CPC. O livro apresentava uma definição um tanto aberta de povo, que abria espaço para que a classe média engajada se sentisse representada dentro da luta popular: “povo é o conjunto das classes, camadas e grupos sociais empenhados na solução objetiva das tarefas do desenvolvimento progressista e revolucionário na área em que vive”³²⁴.

Revolução e luta de classes nem sempre eram tomadas como sinônimos: o discurso da esquerda revolucionária entrava em conflito com o discurso mais conciliador de uma certa centro-esquerda nacionalista que acreditava que poderia fazer as transformações sociais aliando-se a parte da elite – e portanto mantendo em vigor parte da estrutura social desigual. Já na última década da Era Vargas, a grande burguesia brasileira havia se unido à esquerda na luta contra o imperialismo e o latifúndio, estabelecendo um novo antagonismo entre, de um lado, o povo e a burguesia nacional de ímpeto desenvolvimentista e industrializante e, do outro lado, o imperialismo e o latifúndio com traços coloniais. Quando João Goulart assume a presidência em 1961, parte dos progressistas ainda acreditava que a aliança com as elites nacionais não deveria estar reduzida a momentos pontuais, mas que a elite deveria ser parte ativa na estratégia de emancipação diante do imperialismo.

323 SHOHAT & STAM, 2006, p. 63.

324 SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil*. Coleção Cadernos do Povo Brasileiro. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1962.

O movimento de aproximação do povo ocorre de forma ampla em todas as artes. Até mesmo nas artes visuais é possível observar a tentativa dos artistas de se aproximar das “manifestações populares (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de toda ordem. Futebol, Feiras)”³²⁵, conforme propõe o já citado manifesto (da *Nova Objetividade*) de Oiticica.

No cinema, a aproximação do povo se traduz em certa tendência documental a registrar hábitos culturais regionais, como é o caso da série de documentários do ISEB, ainda nos anos cinquenta. Em 1952, no primeiro Congresso Paulista do Cinema Brasileiro, Nelson Pereira reforça “a importância dos temas nacionais (...) o conteúdo teria primazia sobre a técnica em termos de relevância junto ao público”³²⁶.

É possível reconhecer um ímpeto documental em filmes de ficção como *Barravento* e *Porto das caixas* (ambos de 1962), que retratam a vida dos pescadores, ou *Vidas Secas* (1963) e *Os Fuzis* (1964), que registram aspectos da vida dos vaqueiros. Não por acaso, uma das inspirações deste movimento é o romance regionalista e neorrealista.

Em sua tentativa de aproximação do povo, os cinemanovistas eram influenciados por uma recente tradição do cinema brasileiro, que incluía filmes como *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi, além do cinema de Humberto Mauro, especialmente curtas como *Manhã na Roça* (1956) – parte da série *Brasilianas*, realizada entre 1945 e 1964. Também são desta época os documentários da caravana organizada por Thomaz Farkas logo após o golpe de 1964.

Vinculando-se a essa recente tradição, o Cinema Novo vai dar a essa visão do Brasil uma estética acentuadamente neorrealista, como ocorre nos curta-metragens *Arraial do Cabo* (1959) de Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Nestes filmes, a denúncia da miséria não era apenas um tema, mas se entranhava no próprio fazer estético, no qual se identifica certa ideia (inspirada do Neorrealismo italiano) de pobreza e economia que funcionaria como metáfora do subdesenvolvimento. Filmes como *Barravento* de Glauber e *Porto das Caixas* de Saraceni (ambos de 1962) dão continuidade a essa estética, acentuando seu sentido de luta política e dando origem àquilo que Glauber vai chamar de “projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora”³²⁷.

325 OITICICA, 1967.

326 AUTRAN, Arthur, ‘As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico’ in *Revista FAMECOS*, n. 36, agosto de 2008, Porto Alegre, p. 84-90. Sobre SANTOS, Nelson Pereira dos, ‘O problema do conteúdo no cinema brasileiro’.

327 ROCHA, 2004, p. 27.

O ímpeto documental, ainda que deixe clara a vontade dos cinemanovistas de se aproximar do povo, é também problemático na medida em que certos artistas de esquerda restringem o popular ao realismo.

Desde seu início, o Cinema Novo tinha se preocupado em “dar voz” às classes populares, retratando a miséria e o subdesenvolvimento no meio urbano (em *Rio Quarenta Graus*, de 1955 e *Rio Zona Norte*, de 1957, ambos de Nelson Pereira) e no meio rural (em *Vidas Secas*, *Os fuzis* e *Deus e o diabo na terra do sol*, todos de 1964). Guiados pela mentalidade do Neorealismo italiano, os cinemanovistas se voltavam para o sertão e a favela por reconhecerem ali espaços que lhes permitiriam ao mesmo tempo denunciar a exploração das classes trabalhadores e identificar elementos autênticos de expressão cultural popular. Exemplo disto é a maneira como estes filmes se reapropriam de elementos culturais populares da música: os filmes de favela utilizam o samba, enquanto os filmes de sertão bebem da tradição dos cantadores.

Historicamente, intelectual e povo sempre tiveram uma relação problemática, marcada pelo afastamento, o desconhecimento e a idealização. Naquele contexto, entre os que acreditavam na eficácia da arte como ferramenta de transformação social, havia, de um lado, os que limitavam sua importância a seus reflexos sociais, e do outro, aqueles que tomavam a arte como uma instituição autônoma. Neste contexto, a aproximação da cultura popular poderia estar motivada por um autêntico interesse por seu universo ou, simplesmente, pelo objetivo de transformação social, pela via pacífica ou pela revolução armada. O fato é que havia artistas, entre eles cineastas, marcados pela “crítica à cultura popular como fator de ‘alienação’”³²⁸, para utilizar as palavras do historiador do cinema brasileiro Fernão Ramos.

Um manifesto de 1963 do CPC resume o projeto de “arte popular revolucionária” do centro. Escrito por um de seus membros-fundadores, Carlos Estevam Martins, o texto procurava traduzir o pensamento dos intelectuais, artistas e estudantes participantes do CPC. O manifesto reduzia a expressão artística popular à “ingênua consciência”, cuja única função é “satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”. Se a pretensão do CPC era adaptar-se à “sintaxe das massas”, esta vontade era orientada apenas pelo pretensioso objetivo de “tirá-las da alienação e da submissão”: “nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”. Ainda de acordo com o manifesto, a arte popular é “tão desprovida de

328 RAMOS, Fernão, ‘Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)’ in RAMOS, F. (org.), *História do cinema brasileiro*. Art Editora, São Paulo, 1987, p. 329.

qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada”³²⁹.

Longe de ser unanimidade dentro da esquerda, o pensamento expresso por Martins no manifesto desagradou a muitos membros do CPC. Entre as críticas, havia cepecistas que questionavam o uso de categorias como “arte do povo”, “arte popular” e “arte popular revolucionária”. Também se discutia se o artista deveria necessariamente fazer parte do povo, e o que isso significava na prática. As discordâncias em torno do manifesto dão origem a reformulações internas (conforme relata o poeta Ferreira Gullar, um dos principais ativistas do centro) que não chegam a dar resultados, já que são interrompidas abruptamente pelo golpe militar³³⁰.

A discordância do manifesto de Martins foi particularmente grande no núcleo cepecista do cinema. O filme coletivo *Cinco vezes favela*, do mesmo ano do manifesto, é uma amostra do modelo de cinema popular e engajado que a ala de cinema do CPC procurava pôr em prática – que se contrapunha à visão reducionista do manifesto de Martins. O filósofo Sérgio Paulo Rouanet explica como naquele contexto o povo era, por um lado, idealizado, e ao mesmo tempo, rebaixado como uma massa alienada:

O povo, nos anos 60, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada (...), cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política.³³¹

Mercado brasileiro de cinema

Artistas engajados durante a ditadura militar vivem a contradição de produzir dentro da cultura de massa uma arte que vai contra os princípios capitalistas que regem seu funcionamento. O fato de produzirem num país subdesenvolvido e dependente cultural e

329 MARTINS, Carlos Estevam, ‘Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura’, Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes, 1963, reproduzido em HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, Editora Brasiliense, 1992, p. 121-144.

330 GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Civilização Brasileira, 1969, p. 39.

331 ROUANET, Sérgio Paulo. ‘Nacionalismo, populismo e historicismo’ in *Folha de São Paulo*, Caderno D, 12 de março de 1988, p. 3.

economicamente intensifica esse caráter paradoxal. Mas quais são as condições que o mercado brasileiro de cinema impõe ao cineasta engajado? A chegada da cultura de massas ao Brasil no século XX instaura uma nova maneira dos artistas se relacionarem com o público: naturalmente, para o artista engajado aberto a essas novidades, a indústria cultural traz possibilidades novas de aproximação do público, e portanto, do povo, que poderiam ser úteis na difusão de sua ideologia política. Entretanto, como é de se esperar, a forma de expressão que domina estes espaços é regida por regras próprias, às quais o artista é obrigado a se adaptar.

Nos anos sessenta, o crítico e cineasta Gustavo Dahl³³² foi uma das vozes mais bem informadas e preocupadas em resolver o problema do mercado cinematográfico brasileiro. No começo daquela década, Dahl estudou no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, onde conheceu Saraceni. Embora tenha passado por uma fase de “oposição à indústria”³³³, Dahl vai reformulando seu discurso e se torna um defensor do mercado cinematográfico nacional, empenhado em melhorar a relação dos diretores do Cinema Novo com o público. Em 1966, Dahl publica na *Revista Civilização Brasileira* o artigo *Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais*, em que anuncia uma situação crítica – o fim do curto período em que, por milagre, importantes filmes brasileiros haviam sido feito: “Êste trabalho (...) Parte do princípio de que esta maravilhosa alquimia, pela qual alguns visionários transformam prejuízos financeiro em altas manifestações da cultura brasileira, tornou-se insustentável”. Dahl enumera algumas decisões que precisam ser tomadas para evitar um colapso do mercado cinematográfico brasileiro:

Sem uma cobertura política que obtenha do Govêrno Federal certas medidas indispensáveis para a indústria cinematográfica, mas sobretudo sem a possibilidade de um financiamento suficientemente forte para enfrentar a inflação, sem a possibilidade de manter um capital em movimento até que êle próprio possa autofinanciar-se, sem a possibilidade de dividir os riscos através da aplicação do capital em vários filmes, sem a possibilidade de importar equipamento de filmagem ou construir ou associar-se a um laboratório e a um estúdio de som, a fim de diminuir os custos de produção, sem participar dos lucros da distribuição e eventualmente da exibição, sem ter esta exibição assegurada em todo o mercado nacional, sem dar atenção, numa política de produção, aos festivais e à crítica dos países desenvolvidos, sem tentar a penetração no mercado dos países

332 ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*. Dissertação de Mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2015. A consulta deste trabalho foi importante na medida em que possibilitou o acesso ao texto de vários artigos de Dahl.

333 DAHL, Gustavo. ‘A solução única’ In *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 21 de outubro de 1961.

subdesenvolvidos por meios que podem ir da difusão cultural à intrusão no próprio mercado exibidor, e sem tentar criar as condições para que os diretores brasileiros universalizem e apurem sua linguagem através de seu uso frequente, e em liberdade qualquer tentativa de fazer cinema no Brasil está votada ao fracasso.³³⁴

O mesmo ponto de vista será reforçado por Dahl noutros artigos publicados na *Revista da Civilização Brasileira*, como *Cinema novo e seu público*³³⁵. Procurando contornar o problema do financiamento e da distribuição e garantir a chegada de seus filmes ao público, Dahl e outros cinemanovistas fundam a Difilm, que deveria servir para resolver o problema de distribuição do cinema novo, financiando os filmes do Cinema Novo e, ao mesmo tempo, apostando em propostas mais comerciais.

O roteiro cinematográfico no Brasil dos anos sessenta

Em 1960, Paulo Emílio apresenta na primeira Convenção Nacional da Crítica Cinematográfica o texto *Uma situação colonial?* (que publicou pouco depois em forma de artigo no Suplemento Literário do jornal *O Estado de São Paulo*). Sua preocupação era a falta de profissionalização do nosso cinema, fruto do subdesenvolvimento econômico:

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento³³⁶

E no entanto, o cinema brasileiro já tinha conhecido um desenvolvido período de produção em escala industrial: na era da chanchada, o trabalho era profissional e setorizado.

334 DAHL, Gustavo. 'Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais' in *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 5/6, março de 1966, p. 193-204.

335 DAHL, Gustavo. 'Cinema novo e seu público' in *Revista Civilização Brasileira*, n. 11-12, dezembro de 1966 a março de 1967.

336 GOMES, Paulo Emílio Sales. 'Uma situação colonial?' in *Uma situação colonial?*, Companhia das Letras, São Paulo, 2016, p. 47.

Porém, com a decadência das grandes produtoras cinematográficas nacionais, toda esta estrutura se perde.

Nessa mesma convenção da crítica de 1960, Paulo Emílio apontava o roteiro como uma falha particular do cinema brasileiro. Um dos elementos mais importantes do cinema comercial, é o roteiro cinematográfico que permite o planejamento e a divisão de tarefas: logo, um cinema nacional que dá importância ao roteiro demonstra ter atingido certo nível de desenvolvimento e profissionalismo.

No Brasil, Alberto Cavalcanti foi pioneiro ao estabelecer departamentos exclusivos para roteiristas nas companhias cinematográficas Vera Cruz e Maristela. Outro importante personagem na profissionalização dos roteiros brasileiros foi Alex Viany, que trouxe uma concepção aprendida durante sua passagem pelos Estados Unidos (em especial com o livro *Theory and technique of playwriting and screenwriting* do escritor e roteirista John Howard Lawson, publicado em 1949).

Graças a iniciativas como as de Cavalcanti e Viany, se instaura no meio cinematográfico brasileiro o debate a respeito do "problema do roteiro (...) que se refletiu nas publicações especializadas, nos congressos de cinema, em traduções de textos referenciais estrangeiros, na publicação de manuais brasileiros"³³⁷ conforme explica Hernani Heffner, pesquisador e conservador da Cinemateca, em sua *Contribuição a uma história do roteiro*:

Existem algumas constantes em relação ao roteiro cinematográfico no Brasil: seu uso é irregular; carece de padronização técnica; não teria uma conceituação mais precisa em termos dramaturgicos; e, em momentos de crise, vira quase sempre o vilão da história do ponto de vista da qualidade dos filmes apresentados.³³⁸

No meio editorial, surgem naquela época publicações sobre cinema como a *Introdução ao Cinema Brasileiro* de Alex Viany, publicada pelo Instituto Nacional do Livro (do MEC) em 1959, que em suas quase quinhentas páginas, dá atenção especial ao roteiro. Este também é o caso do manual *Elementos de Estética Cinematográfica* de Humberto Barbaro, publicado em 1965 pela Civilização Brasileira.

³³⁷ HEFFNER, Hernani. 'Contribuição a uma história do roteiro' in GARCIA, Estevão (org.), *Leopoldo Serran. Escrevendo imagens*. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2012, p. 26.

³³⁸ HEFFNER in GARCIA, 2012, p. 11.

Na *Revista Civilização Brasileira*, Gustavo Dahl publica em 1965 o ensaio *Uma arte em busca da verdade: evolução e problemas do argumento cinematográfico*. Dahl argumenta que o roteiro não pode sozinho guiar o estilo do filme, apontando exemplos como o do

cinema, o norte-americano da grande época, 1925-1945, no qual os filmes vinham ao diretor com argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado. Impassível, ele saturava de estilo estes elementos e, no final, a estória que lhe era completamente ausente dizia o mesmo que se o diretor a tivesse escrito.³³⁹

Transpondo esta ideia para o seu contexto, Dahl vai argumentar que, precisamente por adotar uma linguagem autoral própria, a perspectiva realista do Cinema Novo precisaria atribuir grande importância ao argumento. Ele menciona os filmes *Porto das caixas*, *Vidas Secas* e *Deus e o diabo na Terra do Sol* como exemplos que “darão conta da importância que o argumento foi assumindo, a partir do momento em que a linguagem foi conquistada”³⁴⁰. Dahl reproduzia uma perspectiva influenciada pelo *Cahiers* e a *Nouvelle Vague*, que não rejeitava que o cineasta autoral pudesse atuar dentro do mercado, mas que, ao mesmo tempo, considerava que o cineasta engajado é necessariamente autoral – perspectiva esta que deveria orientar a escrita do texto do argumento cinematográfico.

Os primeiros textos de roteiros cinematográficos de filmes brasileiros publicados no mercado nacional estão associados ao Cinema Novo: *A grande feira*, roteiro de autoria do diretor Roberto Pires, é publicado no ano de lançamento do filme, em 1961³⁴¹ e o roteiro de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de autoria do diretor Glauber Rocha, é publicado pela *Civilização Brasileira* em 1965, um ano depois do filme. Esta mesma editora também publica roteiros de filmes estrangeiros, como o de *Rocco e seus irmãos* de Luchino Visconti, em 1967 (parte da série “Roteiros” da coleção “Biblioteca Básica de Cinema”, dirigida por Alex Vianny). Numa época em que a circulação de filmes era bastante limitada, estas publicações – como sabemos, então chamadas de “roteiros literários” – se afirmavam como elemento

339 DAHL, Gustavo. ‘Uma arte em busca da verdade: evolução e problemas do argumento cinematográfico’ in *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, julho de 1965, p. 171-181.

340 DAHL, Gustavo. ‘Uma arte em busca da verdade: evolução e problemas do argumento cinematográfico’ in *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, julho de 1965, p. 171-181.

341 PIRES, Roberto. *A grande feira*. Associação dos Críticos Cinematográficos da Bahia, Salvador, 1961. Argumento de Rex Schindler, apresentação de Walter da Silveira, comentários de Paulo Emílio Sales Gomes, Alex Vianny e Orlando Senna e depoimento de Glauber Rocha.

fundamental para a formação dos cinéfilos, não apenas graças aos textos em si, mas pelo grande número de comentários e apêndices que os acompanhavam.

Entre os cinemanovistas, havia casos em que o roteiro era dispensado – como ocorreria mais tarde no cinema marginal. Porém, naquela altura, Glauber atribuía aos roteiros grande importância, e escreveu pelo menos três versões diferentes de *Deus e o Diabo na terra do sol*³⁴², e outras tantas de *Terra em Transe*. No entanto, para Glauber, o roteiro não era apenas uma ferramenta para o *set*. O estudo de crítica genética feito por Josette Monzani das diversas versões do roteiro de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* mostram que para Glauber, o texto de roteiro cinematográfico funcionava como um espaço criativo, que lhe permitia ir desenvolvendo personagens, diálogos, situações, temas, recursos estilísticos. Os roteiros de Glauber podem ser considerados roteiros literários, não apenas por terem certa preocupação estética, mas por estarem relativamente afastados dos aspectos práticos do roteiro. Para fazer filmes de baixo orçamento dentro do mercado cinematográfico brasileiro, o mais útil seria ter um roteiro que – para além de seu valor estético ou literário – funcionasse efetivamente como um guia de produção, que permitisse calcular o número de cenas, atores, figurantes, prever deslocamentos com a equipe, o uso de estúdios e locações, escolher os figurinos e os cenários: em suma, planejar a produção com o objetivo de ter o controle financeiro, levando em conta o investimento e a perspectiva de lucro da bilheteria.

3.2 – Person e Bernardet antes de *A hora dos ruminantes*

Jean-Claude Bernardet e o Cinema Novo

Até aqui, nossa preocupação foi recompor o contexto político e mercadológico do cinema brasileiro no período que antecede o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. Seus idealizadores são personagens importantes nesse contexto, conforme veremos a seguir.

342 MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Editora AnnaBlume & FAPESP, São Paulo. Fundação Gregório de Mattos, UFBA, Salvador, 2005.

A discussão fervilhante do Cinema Novo tem como interlocutor Jean-Claude Bernardet, cuja atuação como crítico e roteirista vai marcar a produção do período. Desde cedo, o horizonte político é determinante na vida de Bernardet. É curioso lembrar que o contexto do pós-guerra definiu o futuro do pai de Bernardet – militante na resistência contra os nazistas – e motivou a vinda da família para o Brasil³⁴³.

No começo de sua trajetória crítica, o jovem Bernardet ainda não tinha interesse especial pelo cinema brasileiro, do qual se aproxima graças ao incentivo de Paulo Emílio Sales Gomes. Bernardet passa a escrever sobre filmes brasileiros, e rapidamente estabelece um diálogo com os principais realizadores nacionais. O crítico atribui importância aos significados ideológicos e às circunstâncias econômicas do filme, entendendo-o a partir de sua relação com o espectador e com o mundo. Dentro de sua visão do cinema brasileiro, muito influenciada por Paulo Emílio, a função dos diretores seria fazer evoluir a cinematografia nacional, trazendo a ela novos aspectos. Num texto de 1961, Bernardet ataca o chamado “crítico colonizado” e defende que o trabalho da crítica cinematográfica deverá consistir em desfazer mistificações: “A atuação do crítico não pode ser de apreciação plástica ou técnica, mas sim de ‘demistificação’. Só assim, ao falar de fitas estrangeiras, falará também do Brasil, isto é, só assim se dirigirá também aos diretores brasileiros”³⁴⁴.

Glauber Rocha acompanha este debate, dialogando em suas críticas com Paulo Emílio e com Bernardet: “Jean-Claude Bernardet tinha sacudido a poeira da crítica idealista com o artigo *Três Filmes* (1961), onde demonstrava a relação dialética ideologia/linguagem”³⁴⁵. Nesta crítica a que Glauber se refere, Bernardet opunha três modelos de cinema: o cinema de autor europeu, o cinema comercial hollywoodiano e o engajado cinema soviético, recusando todos: “Três filmes e uma só mistificação”³⁴⁶. Entusiasmado com o nascente Cinema Novo e em sintonia com seu projeto de cinema de terceiro mundo, Bernardet começa a partilhar da ideia de que um cinema autoral de baixo orçamento poderia desenvolver uma estética capaz

343 “Ele e o irmão, Jean-Pierre, dois anos mais novo, passaram a infância na Paris ocupada pelos nazistas, e o pai, dono de uma fábrica de manômetros – instrumento que mede a pressão dos fluidos –, lutou na Resistência. Depois da guerra, tornou-se presidente de um tribunal que julgava os colaboracionistas. A mãe de Bernardet acusou o marido de ser um deles, quando na verdade ela o fora. Um tribunal deu a ele ganho de causa, mas seus bens foram congelados durante um período. O casal se divorciou, o pai se casou de novo e decidiu refazer a vida longe dali, com a nova mulher e os filhos.” in ZANGRANDI, Raquel Freire. ‘Autoficções de uma pessoa-laboratório. Aos 75 anos, com a saúde comprometida e quase cego, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet continua mutante’ in *Piauí*, edição 60, setembro de 2011.

344 BERNARDET, Jean-Claude, ‘Questão de Higiene’, *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961.

345 ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981, p. 377.

346 BERNARDET, Jean-Claude. ‘Três filmes’ in *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. São Paulo. 13 de maio de 1961.

de representar, interpretar e discutir os problemas da condição de subdesenvolvimento do Brasil. Ele observa que os filmes cinemanovistas procuravam

dar uma visão abrangente dos problemas básicos da sociedade brasileira e, pode-se acrescentar, do Terceiro Mundo em geral. Esse esforço intencional para alcançar uma compreensão global do social subdesenvolvido era algo totalmente novo no cinema brasileiro.³⁴⁷

Desde cedo Bernardet deixa claras suas reservas tanto em relação ao CPC paulista, ao qual foi ligado³⁴⁸, quanto ao Cinema Novo. Ele assume a atitude do crítico que, em vez de fazer concessões, procura dialogar abertamente para enriquecer o debate. Em 1962, Bernardet observava que o Cinema Novo havia retratado as classes populares, denunciando a miséria urbana e rural, mas que, apesar disso,

a valorização do ‘povo’ não impediu que o cinema continue sendo produzido e realizado pela burguesia, fazendo com que os problemas populares sejam focalizados de um ponto-de-vista burguês e não de um ponto-de-vista popular. (...) Essa forma de aproximação dos problemas populares corresponde a um momento em que a solução de alguns problemas é de próprio interesse da burguesia, ficando a visão daqueles logicamente limitada por êsse interesse.³⁴⁹

Muitos cineastas brasileiros não conseguiam ter uma visão global dos problemas do país, o que limitava significativamente tanto sua expressão estética quanto sua relação com o público.

Quando em 1963 Bernardet assume uma coluna diária de cinema no jornal *Última Hora* de São Paulo, decide dar preferência a filmes projetados em salas populares, mais baratas: seu interesse estava na reação do povo. Porém, a partir do golpe militar de 1964, Bernardet começa a sofrer perseguição: seus artigos são censurados, o que o obriga a adotar

³⁴⁷ BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Annablume, São Paulo, 2004, p. 103.

³⁴⁸ RIDENTI, 2014, p. 68.

³⁴⁹ BERNARDET, J. C. “‘Barravento’ e o recente cinema brasileiro’ in *Brasiliense*, n. 44, novembro a dezembro de 1962, São Paulo, p. 137.

pseudônimos³⁵⁰. É também neste ano que se casa com a professora de literatura e ativista política Lucila Ribeiro.

Início de carreira de Sergio Person

A trajetória do cineasta Luiz Sergio Person³⁵¹ foi desde cedo marcada pela produtividade, e pela pluralidade de interesses. Descrito como “inquieto, provocador, hiperativo”³⁵², Person teve uma carreira curta porém muito profícua e heterogênea. O crítico e pesquisador Amir Labaki começou a escrever uma biografia de Person, que seria intitulada *Panca de Valente*³⁵³, mas o projeto foi interrompido há duas décadas.

Ainda muito jovem, Person começa a se interessar por cinema e teatro. Encena peças de teatro amador com um grupo de jovens talentosos, entre os quais estavam Flávio Rangel e Antunes Filho – com quem mais tarde fundará o Teatro Paulista de Câmara. Muito jovem, recebe formação de diretor na Companhia Cinematográfica Maristela (que funcionou entre 1950 e 1958)³⁵⁴. Em 1954, ingressa na Faculdade de Direito do Largo São Francisco (USP). Em 1956 – antes mesmo de completar vinte anos – edita uma revista de cinema, *Sequência*. O profissionalismo da publicação é notável, não apenas no projeto gráfico, mas também na qualidade dos textos – que abordam uma grande diversidade de cinematografias, brasileira, europeia, hollywoodiana e até japonesa. Há também espaço para entrevistas, como uma com Lima Barreto, diretor do premiado *O Cangaceiro*, de 1953. Ironicamente, apesar do título, a revista não tem sequência, ficando no primeiro número.

Person começa a realizar os primeiros trabalhos no cinema, como roteirista e assistente de direção, além de algumas aparições como ator. Também escreve e dirige teleteatro na TV Tupi e na Record. Em 1957, escreve junto com Alfredo Palacios o roteiro e os diálogos do filme de comédia *Casei-me com um xavante*, em que também vai atuar. O diretor assistente do filme é Glauco Mirko Laurelli, que se tornará um importante colaborador de Person. Neste mesmo ano Person dirige o filme *Marido barra limpa*, com o comediante Ronald Golias. O

350 ZANGRANDI, 2011.

351 A grafia correta é “Luiz Sergio”, embora seja muito comum encontrar o seu nome grafado errado.

352 MORAES, 2010, p. 493.

353 ‘Jornalistas lançam “Projeto Person”’ in *Folha de São Paulo*, Folha ilustrada, 18 de julho de 1997.

354 ‘Morre o produtor de cinema Mário Audrá Junior’ in *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16 de setembro de 2004.

roteiro inicial (*O grande marido*) também é de Person, mas o filme só será lançado uma década depois, com cenas adicionais filmadas por Renato Grecchi.

Em 1958, é lançado o faroeste musical *A sina do aventureiro*, primeiro filme dirigido por José Mojica Marins, o Zé do Caixão. O roteiro do drama rural foi escrito por Mojica em colaboração com os amigos Person e Glauco, “porém, com a exigência de Person para que seu nome não aparecesse nos créditos”³⁵⁵. Neste mesmo ano, Person assume a diretoria da fábrica familiar, Person-Bouquet³⁵⁶. Porém, desiludido, decide abandonar, no último semestre, a faculdade de Direito, e o trabalho na fábrica de auto-peças do pai. Vai para a Itália estudar no Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma. Lá filma três curta-metragens premiados: *Al Ladro*, *L'ottimista sorridente* e *Palazzo Doria Pamphili*. Em 1961, enquanto Person ainda está na Itália, é filmado no Brasil *A lei dos fortes*, com roteiro escrito por ele. Rodado numa fazenda em Jundiaí, o filme é uma sátira ao faroeste. No mesmo ano, Person trabalha na Itália como assistente de direção de Luigi Zampa em *Anni Ruggenti*: o filme é o último da trilogia satírica de Zampa sobre o fascismo (antecedida por *Anni difficili*, de 1948, e *Anni facili*, de 1953). Nossa pesquisa encontrou relatos de que a equipe de produção do filme foi atacada e agredida por um grupo de neofascistas em 13 de março de 1962³⁵⁷.

Ainda na Itália, Person escreve o rascunho de *Agonia*, texto que se tornaria o roteiro de *São Paulo Sociedade Anônima* – primeiro filme escrito e dirigido por Person. Além de escrever roteiros, Person também produzia poesia³⁵⁸ e contos³⁵⁹ e escrevia frequentemente notas sobre assuntos pessoais ou profissionais – conforme revelou nossa pesquisa nos papéis do espólio do cineasta, disponibilizado à Cinemateca Brasileira pela sua família. Sem dúvida seria possível classificar Person entre “os autores que escreviam mais para si mesmos, como um Khouri, um Sganzerla e um Tonacci”³⁶⁰ – para retomar a ideia de Hernani Heffner.

355 BARCINSKI, André. *Maldito: A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, Editora 34, 1998.

356 A fábrica funciona até hoje, com o mesmo nome. <https://www.person.ind.br/>

357 Segundo revelou nossa pesquisa em periódicos italianos da época. O episódio é relatado no jornal *Avanti!* de 13 de março de 1962: “I gravi incidenti avvenuti ad Ostuni fra la troupe cinematografica che, guidata dal regista Luigi Zampa, sta girando *Anni ruggenti*, ed elementi missini capeggiati dall'on. Manco, avranno certamente uno strascico in sede giudiziaria”. Outro jornal, não identificado, da mesma data, noticia: “La ‘troupe’ che sta girando a Ostuni il film ‘*Anni ruggenti*’ è stata attaccata stasera da un gruppo di neo-fascisti guidato da un onorevole missino”.

358 Que tivemos oportunidade de consultar no espólio de Person depositado na Cinemateca Brasileira em versão digital.

359 Segundo depoimento de Regina Jehá concedido no dia 2 de maio de 2019.

360 HEFFNER in GARCIA, 2012, p. 41.

São Paulo Sociedade Anônima no contexto do Cinema Novo

Das múltiplas versões do roteiro de *Agonia*, nascerá *São Paulo Sociedade Anônima*: lançado em 1965, o filme é uma narrativa cinematográfica fragmentada em que vemos o jovem Carlos ascender em sua carreira de industrial alimentado pelo mesmo egoísmo que rege sua vida sentimental, tendo como pano de fundo a alienação da grande metrópole. Person se inspirou de sua experiência de trabalho na indústria automobilística, na fábrica de peças do pai – que serviu de locação para o filme. “Recomeçar, recomeçar” repete o protagonista de *São Paulo Sociedade Anônima*, Carlos, que, entretanto nunca consegue recomeçar. Mas para Person, abandonar o Direito e o trabalho na fábrica também foi um recomeço, de dar um giro na vida. Em diversos outros momentos de sua vida, Person vai agir de forma impetuosa, guiado pelo impulso de recomeçar. O filme *São Paulo Sociedade Anônima* será levado (pelo produtor Glauco Mirko Laurelli) ao Festival Internacional de Moscou em 1967 e também será premiado no Festival de Cinema de Acapulco, onde Person fez amizade com Luis Buñuel³⁶¹. Além disso, será indicado pelo Instituto Nacional de Cinema à Academia americana para concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro³⁶².

Um dos aspectos que chama a atenção em *São Paulo Sociedade Anônima* não tem a ver com as características estéticas do filme, mas com sua excelente estratégia de financiamento e divulgação – o que não deixa de ser curioso para um filme que faz uma crítica tão feroz ao capitalismo. Nossa pesquisa revelou que Person vendeu cotas de patrocínio a diversas personalidades da sociedade paulistana, o que viabilizou o financiamento do filme – conforme atesta uma lista de financiadores (em que consta até o nome de Pietro Maria Bardi, que contribuiu com 0,245% do valor total do filme)³⁶³. O pesquisador e professor Ninho Moraes, no livro *Radiografia de um filme: de Agonia a São Paulo Sociedade Anônima*, expõe alguns aspectos originais do financiamento do filme:

361 A atriz Eva Wilma relata: “Tínhamos ido, o Person, o Walmor Chagas e eu, ao Festival dos festivais, em Acapulco. Experiência fantástica. O festival não existe mais, mas era um dos mais importantes no campo do cinema. Dele só participavam filmes já premiados. (...) Fizemos muito sucesso no palco: Person, Walmor e eu, no palco. Conversamos com cineastas argentinos e uruguaios e, principalmente, com um espanhol: Buñuel.”. VAN STEEN, Edla. *Eva Wilma. Arte e Vida*. Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, São Paulo, 2006, p. 67.

362 “Irmãos Naves’ vai disputar o ‘Oscar’ in *O Globo*, 12 de janeiro de 1968.

363 Os documentos fazem parte do espólio de Person, que se encontra em poder da Cinemateca Brasileira.

- 1) um exemplo de produção, divulgação e marketing;
- 2) teve uma estrutura de administração inspirada em grandes empresas;
- 3) captou dinheiro entre investidores;
- 4) organizou seu organograma e seu cronograma de forma diferenciada para os padrões do cinema brasileiro da época;
- 5) e poderia ter se transformado em modelo para produtores, diretores, distribuidores e demais profissionais do setor cinematográfico.³⁶⁴

Person era um cineasta capaz de conceber uma excelente estratégia de financiamento e marketing para um filme que denunciava a exploração do trabalhador dentro do nascente capitalismo industrial brasileiro. Enquanto o Cinema Novo (representado por diretores como Glauber e Nelson Pereira) estava em grande parte focado no sertão ou na favela, Person se volta para a classe média. São Paulo Sociedade Anônima se inicia com um plano em que vemos o casal protagonista refletido no vidro em que se espelha a cidade: a metáfora do espelho parece funcionar para o tipo de relação que o filme procura criar com o espectador. O protagonista Carlos, longe de ser um herói, é um egoísta assumido. O próprio Person explica:

Eu não queria que fosse uma historinha de um rapaz perdido atrás de mulheres ou sofrendo as opressões do seu emprego. Eu sei que o filme conseguiu mostrar muito do que eu queria, esta classe média em ascensão na nossa cidade, e que o filme em grande parte consegue mostrar pela primeira vez essa realidade, esse tipo de gente, jogar na cara desse público a sua vida, a sua condição humana. E isso é importante, sabemos que é o lado significativo às vezes de uma obra cinematográfica, de uma obra literária. Apresentar uma realidade nossa tendo em vista modificá-la.³⁶⁵

Um crítico importante, Alex Viany vai enxergar no filme um panorama da luta de classes:

364 MORAES, 2010, p. 23. Uma vez angariados os fundos para a filmagem por meio de seu inovador sistema de financiamento coletivo, depois de finalizado o filme *São Paulo Sociedade Anônima* passa a contar com uma eficiente estratégia de marketing: “A divulgação das filmagens cercou várias áreas, e não apenas a cinematográfica e/ou de rádio e televisão. Além de notícias nas Colunas Sociais, destaque para informações em seções de moda”. MORAES, 2010, p. 317. Para a primeira exibição do filme, graças às habilidosas articulações de Person, compareceu parte do elenco do filme *Tarzan* (1966), que estava de passagem pelo Brasil (entre os presentes estava a atriz Nancy Kovack). Havia um palco com holofotes e a presença de mais de uma emissora de televisão. A promoção foi tamanha que o filme ficou entre quatro e cinco semanas lotado. Na frente do maior cinema de São Paulo na época, foi inflado um gigante balão anunciando *São Paulo Sociedade Anônima*. Estes detalhes foram relatados por Renato Magalhães, um dos produtores do filme. Depoimento de Renato Magalhães à Ocupação Person em 2016. Disponível na página do Youtube do Itaú Cultural.

365 PERSON, Luiz Sergio, ‘Entrevista a Luzes, Câmera’, TV Cultura, 27 de dezembro de 1975. LABAKI, Amir (org.), *Person por Person*. Biblioteca É tudo verdade. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002, p. 28.

A miséria na cidade, mesmo que seja um *décor*, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do Nordeste. O Nordeste é uma região depauperada; São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de São Paulo S. A. há uma favela. Como, então explicar essa favela numa região rica? Há toda uma problemática, que é a problemática do neo-capitalismo.³⁶⁶

O povo emerge em momentos pontuais do filme, como nas cenas de rua, filmadas em estilo semidocumental, em que os rostos de transeuntes anônimos vêm compor a paisagem humana que serve de pano de fundo. Mas em muitos momentos, o povo aparece para recordar ao espectador do universo socialmente desigual em que vive. É o caso da parte final do filme, em que Carlos perambula bêbado, rouba um carro e dirige sem rumo até fora da cidade. Quando amanhece, Carlos é tratado com deferência por populares anônimos. Podemos recordar também a cena em que uma *blitz* de fiscalização do Ministério do Trabalho encontra empregados não-registrados escondidos no banheiro da fábrica.

Lançado no ano seguinte ao golpe militar, *São Paulo Sociedade Anônima* também associa a mentalidade do capitalismo industrial brasileiro à visão de mundo do regime, incluindo no filme imagens do desfile de Primeiro de maio de 1964. Carlos está inserido num universo de conservadorismo aliado a certo espírito coletivista de inspiração fascista: não por acaso, Arturo, que serve como modelo para Carlos, é um simpatizante do fascismo de Mussolini (e ensina aos filhinhos a canção fascista *Giovinezza*). O crítico Jean-Claude Bernardet vai afirmar que “Carlos tem os braços abertos para o fascismo”³⁶⁷. O uso do termo aqui tem muito mais peso quando lembramos do passado de luta antifascista a que estão ligados tanto Bernardet quanto Person: o destino de Bernardet foi definido pela luta antifascista do pai na resistência aos nazistas; já Person acabava de co-dirigir na Itália um filme antifascista cuja equipe havia sofrido agressões de neofascistas.

Na época, chama a atenção de Person a leitura que Bernardet faz de *São Paulo Sociedade Anônima*, indicando que o filme se diferenciava da produção do Cinema Novo por representar a classe média questionando a si própria, sem pretensão de dar voz às classes populares – como havia sido, com certa frequência, o caso no grupo concentrado no Rio de Janeiro, protagonizado por Nelson Pereira e pelo baiano Glauber. A tese de Bernardet é de que o golpe de 1964 acelerou a evolução do Cinema Novo, levando-o a retratar a classe média

366 VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Aeroplano, Rio de Janeiro, 1999, p. 121.

367 BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Companhia das Letras, 2007, p. 140. Primeira edição publicada pela Civilização Brasileira em 1967, dentro da coleção Biblioteca Básica de Cinema, organizada por Alex Viany.

urbana – fenômeno do qual faz parte *São Paulo Sociedade Anônima*. Como vimos, ao deslocar o foco para a classe média na metrópole, Person leva a um questionamento dentro da própria classe social produtora e consumidora do Cinema Novo: o jovem espectador de classe média vê espelhado no filme o seu próprio dilema de aceitar ou não tornar-se cúmplice daquele mecanismo sócio-econômico.

SSS contra Jovem Guarda: o intelectual e a cultura de massa

No segundo semestre de 1965³⁶⁸, Bernardet está lecionando na então recém-inaugurada Universidade de Brasília quando recebe a visita de Person, que o convida a escrever com ele o roteiro de seu segundo longa, baseado no caso dos irmãos Naves – conhecida história verídica de um erro judicial ocorrido na cidade de Araguari, Minas Gerais, na década de trinta. Seria um filme de tribunal, subgênero pouco praticado no Brasil, mas comum em Hollywood (por lá chamado de “courtroom drama”). Não sem certo receio, Bernardet aceita o convite, e dá início a um elaborado trabalho de pesquisa histórica para escrever o roteiro:

Em 65 o Person foi a Brasília me convidar para fazer o roteiro de “O Caso dos Irmãos Naves”. Ele tinha pouquíssima coisa, basicamente um artigo de “O Cruzeiro” da época e o choque que tinha ficado da leitura sobre o caso de tortura. Um belo dia o Person sem jeito me diz: “E se a gente fizesse um filme sobre o Roberto Carlos?” (...) Trabalhamos Person, eu e o Lauro César Muniz para fazer o argumento, que era nitidamente inspirado no primeiro filme dos Beatles. Depois disso, eu escrevi o roteiro com o Jô Soares durante a semana.³⁶⁹

Como o seu trabalho de pesquisa para *O caso dos irmãos Naves* foi interrompido por um surpreendente convite de Person para trabalhar com Roberto Carlos:

368 BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luiz Sergio. *O caso dos irmãos Naves (Chifre em cabeça de cavalo)*. Argumento e Roteiro. Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, São Paulo 2004, p. 5.

369 LABAKI, Amir. ‘Não pense hoje o que você pensou ontem’ in *Folha de São Paulo*, 25 de abril de 1995.

Naquela época a Biblioteca Municipal tinha uma espécie de celas de monge, com uma janela alta, tudo cinzento, onde ficavam os pesquisadores. Então o Person me enfiou dentro de uma cela e das oito da manhã até às seis da tarde eu lia jornais daquela época, um monte de jornal de Minas. Acompanhei todo o processo e anotava, anotava. Não sabia o que fazer com aquilo, uma quantidade monumental de material, quando numa bela tarde o Person entra na cela e pergunta como estou passando, se estou passando bem e senta e me diz: “vamos fazer um filme com o Roberto Carlos”. Eu disse: “você está completamente louco”. Eu nem sabia quem era Roberto Carlos e ele ficou totalmente escandalizado, que eu estava totalmente alienado. Roberto Carlos era o futuro, que tinha muito sucesso, que fazer um filme com Roberto Carlos que tivesse sucesso seria uma forma que ajudaria muito a viabilizar a produção dos Naves. Portanto, fechei os meus jornais e passamos a trabalhar no Roberto Carlos. Eu tentei me informar sobre quem era Roberto Carlos, a Jovem Guarda, o Tremendão e... como se chama a doçurinha? A Wanderléia.³⁷⁰

Dada a própria natureza do cinema, situado entre arte e mercado, sempre foi comum que os cineastas tivessem que optar por um tipo de criação com viés mais comercial na esperança de poder viabilizar financeiramente outros projetos mais livres. O filme *SSS contra Jovem Guarda*, que seria dirigido por Person em 1966, com roteiro de Bernardet e Jô Soares, mostraria uma sociedade secreta ultraconservadora que se opõe ao movimento de contestação da juventude encarnado pela Jovem Guarda e planeja sequestrar Roberto Carlos. De acordo com Person, “A fórmula se resume assim: música, liberdade de movimentos, humor, improvisado e nonsense”³⁷¹.

Era delicada a posição de Person e Bernardet – dois intelectuais e artistas de esquerda – ao se aproximarem da Jovem Guarda. Naquela época, havia uma polarização entre a juventude: os jovens de esquerda recusavam a Jovem Guarda por considerá-la um estilo musical alienado e americanizado, preferindo a música, com inspiração nos ritmos brasileiros, e movida por um sentimento de exaltação do povo.

Junto com as histórias em quadrinhos, a música e o cinema eram muito consumidos pelos jovens, e influenciavam seu comportamento. A expressão ié-ié-ié (ou ié-ié ou ainda iê-iê-iê) provavelmente foi retirada da canção *She loves you* dos Beatles. Passou a ser utilizada no Brasil para designar o rock dos anos sessenta: aliás, o primeiro filme dos Beatles, *A hard day's night*, de 1964, recebe no Brasil o título de *Os reis do iê-iê-iê*. A televisão se torna um

370 Depoimento de Bernardet a Marina Person no documentário *Person* de 2006. Algumas transcrições aqui publicadas, foram adaptadas desta dissertação: COSTA, Candida Maria Monteiro Rodrigues da. *Em Busca de Luis Sérgio Person: um cineasta na contramão*, Dissertação de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica, 2006. As transcrições feitas por Costa têm valor especial porque se referem a uma versão preliminar do documentário, e portanto contêm trechos de depoimentos que não entraram na versão final do documentário de Marina Person.

371 ‘O iê-iê-iê como ele é’ in *Revista Manchete*, n. 728, 2 de abril de 1966.

veículo importante de difusão do estilo: o programa *Jovem Guarda* foi proposto pela agência de publicidade Magaldi, Maia & Prosperi (MM&P) a pedido da TV Record e exibido entre os anos de 1965 e 1968. *Jovem Guarda* tinha como apresentadores três jovens cantores da época – Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa – que, graças à sua forte empatia com os jovens, foram escolhidos pela MM&P para propagar essa nova imagem construída para a juventude.

Naquele contexto, os artistas que tentavam uma aproximação entre os dois extremos da música brasileira eram mal vistos pela esquerda, que preferia o modelo artístico nacional-popular. Uma das primeiras vítimas dessa polarização foi Sylvinha Telles, cantora da Bossa Nova, durante uma apresentação:

quando perceberam que ela estava cantando um tema de Roberto Carlos, começaram a vaiar. E foi uma vaia estrondosa porque o teatro estava lotado. Sylvinha Telles ficou muito nervosa e saiu chorando do palco. Essa mesma vaia e pelo mesmo motivo voltou a acontecer meses depois. (...) A atitude de Sylvinha Telles em relação a Roberto Carlos também vinha sendo motivo de muita discussão nas reuniões semanais no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro. Lá os debates eram permeados pelas ideias de arte nacional-popular, cultivadas desde antes do golpe militar de 1964, no CPC. Ou seja, a defesa de nossas tradições musicais contra a internacional-americanização. “Era unanimidade no nosso meio que isso que a Sylvinha fez era imperdoável. Ela não devia cantar Roberto Carlos, aquilo era se render a uma coisa comercial”, lembra Caetano Veloso.³⁷²

Já naquela época, a esquerda especulava sobre o apoio americano ao golpe de 1964, o que ficaria comprovado anos mais tarde; com a revelação da Operação Brother Sam. A rejeição à cultura americana (e anglófona, por extensão) era portanto parte do engajamento político. Geraldo Vandré pedia: “Temos de lutar pela música nacional e contra a invasão do mercado brasileiro pela canção estrangeira”³⁷³.

De passagem, podemos apontar no cinema brasileiro da época um exemplo curioso que se relaciona a essa discussão: o filme brasileiro *O quinto poder* (1962) mostra um governo estrangeiro planejando um golpe de estado no Brasil – o que soa como um tenebroso prenúncio do golpe que aconteceria dois anos depois, com ajuda direta do governo americano. No filme – dirigido pelo italiano Alberto Pieralisi e estrelado por Eva Wilma –, os estrangeiros empregam uma técnica de lavagem cerebral por meio de mensagens subliminares

372 ARAÚJO, Paulo Cesar de, *Roberto Carlos em detalhes*. Editora Planeta, 2006. p. 196.

373 ARAÚJO, 2006, p. 203.

transmitidas via rádio e televisão. A população é afetada imediatamente e o país mergulha no caos. Apenas as poucas pessoas que não assistem televisão nem escutam rádio ficam imunes. Como vemos, o filme é uma metáfora da dominação estrangeira por meio da cultura de massa.

Os intelectuais envolvidos na escrita do roteiro de *SSS contra Jovem Guarda* tinham dificuldade para se aproximar da cultura de massa: “Uma vez por semana, Person lia o que estava escrito e pedia mudanças. Reclamava do excesso de ironia dos roteiristas, pedindo mais adesão à jovem guarda”³⁷⁴. Nossa pesquisa localizou uma reportagem da revista *Manchete* do dia 2 de abril de 1966 que reproduz declarações de Person explicando sua decisão de filmar com Roberto Carlos:

Muita gente acha que Person está enveredando por um caminho perigoso ao realizar *SSS Contra a Jovem Guarda*, mas o jovem cineasta, artista sério, assim resume suas intenções: “Eu jamais faria um filme que se chocasse com a minha consciência artística. (...) A entrada do ié-ié em minhas cogitações, como elemento fílmico, não surgiu como o estalo de um comerciante em busca do lucro fácil. Foi um lento processo de convicção segundo o qual a música ié-ié, além de influenciar a juventude, transformou-se num fenômeno nacional. Roberto Carlos aparece como um ídolo para esta juventude, que tem tão pouco em que se apoiar. (...) Não me preocupo com as interpretações psicológicas, sociológicas e psicanalíticas sobre o fenômeno ié-ié. Por isso, os velinhos da SSS, que mostrarei no filme, retratam o espírito reacionário dos que se voltam contra uma realidade que ameaça ou princípios tradicionais da sociedade e da família, falsamente válidos”³⁷⁵

O fato é que Person esteve plenamente imerso no projeto de filme comercial com Roberto Carlos. A bem pensada estratégia de *marketing* idealizada pelo diretor incluía até a possibilidade de se utilizar a enorme popularidade de Roberto Carlos para propor ao público um tipo de interação inédito, dando a ele a possibilidade de modificar o roteiro e os rumos da história do filme:

Chegou a ser realizado um concurso na revista Intervalo, para saber se a espiã e vilã Vera Viana, que no filme ficaria empolgada por Roberto, ganharia ou não um beijo no final. (...) A produção estava preocupada se as fãs iriam realmente gostar da cena, portanto chegou a pensar em envolver a personagem com Erasmo. (...) As respostas seriam dadas com cartazes de “sim” ou “não”, que as fãs poderiam erguer na platéia do programa jovem Guarda e dos shows de Roberto nos teatros do

374 NETO, Alcino Leite & SANCHES, Pedro Alexandre. ‘Reaparece roteiro do que seria o 1º filme da jovem guarda’ in *Folha de São Paulo*, 6 de julho de 2001.

375 ‘O iê-iê-iê como ele é’ in *Revista Manchete*, n. 728, 2 de abril de 1966.

interior, já nas semanas seguintes. Vera, de qualquer forma, já advertia que “se houvesse beijo, seria um beijo de irmão: puro e inocente”³⁷⁶

Curiosamente, a cena de beijo será perturbada pela ruptura da quarta parede – uma das tantas do roteiro. Citamos aqui o trecho do roteiro de *SSS contra Jovem Guarda*, a que tivemos acesso na Cinemateca Brasileira. O texto é inédito:

R.C. bem sofisticado, em pose de Rodolfo Valentino, toma Ágata nos braços e dá um vigoroso beijo, continuando em BG a música de sedução.

R.C. interrompe o beijo e diz, em direção ao lado da câmera:

R.C.: Boa Person, dessa cena eu gostei. Vou fazer de novo.

*Inclina-se e beija novamente.*³⁷⁷

Este é um dos muitos dispositivos de ruptura brechtiana que Person pretendia usar dentro de um filme totalmente inserido na lógica mercadológica como *SSS contra Jovem Guarda*. Descrito pela revista *Manchete* como um “fanático por Bertolt Brecht”³⁷⁸, Person se prestava ao desafio de fazer um filme desmistificador a partir do universo da cultura *pop*. Seria uma tentativa de agradar os dois públicos em que se segmentavam os jovens brasileiros, o de esquerda e o “americanizado”? O fato é que há no roteiro momentos de ambiguidade política, como quando Roberto Carlos é questionado por um entrevistador sobre temas de atualidade: “O que acha da guerra? O que acha da juventude brasileira?”³⁷⁹.

Seja como for, a proposta estética de *SSS contra Jovem Guarda* era radical, e isto pode ter influenciado no cancelamento do filme, conforme explica Bernardet:

Imagina um roteiro, não sei, onde dez pessoas opinavam e sessões que eram interrompidas por um sapato que entrava, porque eles acabavam de fazer um modelo do sapato. E aí, bem, nos livrávamos do sapato e aí entrava um cinto, e aí o Roberto não queria aquele cinto porque não era a fivela que ele tinha pensado, e aí passávamos duas horas discutindo sobre essa fivela. E aí voltávamos à cena, não havia nenhuma reunião tranqüila na agência. Chegamos à conclusão, eu e Person,

376 FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. Editora 34, 2000, p. 102.

377 Final da longa sequência 107 do roteiro cinematográfico de *SSS contra a Jovem Guarda*.

378 Revista *Manchete*, n. 791, 17 de junho de 1967.

379 Sequência 39 do roteiro cinematográfico de *SSS contra a Jovem Guarda*.

que era impossível discutir roteiro dessa forma e conseguimos do Roberto um encontro só nós três para tentar acertar pelo menos um pouco mais do que as grandes linhas do roteiro. Então resolvemos que essa reunião se faria na casa do Person, na rua Fortunato, mas o Roberto Carlos foi visto do prédio em frente. Não tínhamos previsto as janelas. Bom, aí foi um auê, o prédio foi invadido e evidentemente não tínhamos como trabalhar nessa situação e chamamos a polícia/ não houve essa reunião, ficamos horas presos, até que vimos o momento que o Roberto poderia sair. Bem, chegamos assim ao fim do roteiro. O roteiro foi inteiramente feito, fomos pagos profissionalmente, até o momento em que houve uma divergência sobre um “cinto qualquer” entre o Roberto Carlos e a agência. Como todos os contratos tinham sido mal feitos ou eventualmente até inexistentes, tudo feito na base da palavra: “se não estão de acordo, tudo bem, eu me mando”.³⁸⁰

Logo após o cancelamento do projeto, a precipitação de outros cineastas para retomar a ideia indica que o projeto de *SSS contra Jovem Guarda* teria sido, de fato, um sucesso:

Mas a ideia de Roberto não foi adiante e em poucos dias ele realmente acabou desistindo de fazer o filme, já adiantando que mais tarde faria um filme colorido sob a direção de Alberto Daversa e com Marlene França como estrela. Aquilo foi o suficiente para que roteiros começassem a pipocar no escritório de Roberto. Logo após o cancelamento de *SSS contra a Jovem Guarda*, veio um convite de Jece Valadão para fazer *Calhambeque de Ipanema*, filme com roteiro de Joracy Camargo em que Roberto e Erasmo atuariam juntos...³⁸¹

O fato é que, ainda em 1966, será produzido e lançado um longa com proposta semelhante à de *SSS contra a Jovem Guarda*: o filme *Na Onda do Iê-iê-iê*, dirigido por Aurélio Teixeira, foi o primeiro do grupo humorístico Os Trapalhões. Repleto de atrações musicais, o filme incluiu alguns dos mesmos artistas que Person havia convidado, como Wanderley Cardoso e Rosemary, além de vários outros nomes da Jovem Guarda.

O produtor Mario Civelli se junta a Bernardet e Person

Abandonado o projeto de *SSS contra Jovem Guarda*, Person e Bernardet voltam à pesquisa para a produção de *O caso dos irmãos Naves*, que seria um filme semiurbano,

³⁸⁰ Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

³⁸¹ FRÓES, 2000, p. 104.

realizado numa cidade de interior. Como produtor, Person vai escolher uma figura importante do cinema brasileiro, que merece aqui uma apresentação: o italiano Mario Civelli³⁸².

Na Itália, Civelli havia trabalhado com diretores importantes como Federico Fellini, Mario Monicelli e Lucchino Visconti. Durante a segunda guerra, Civelli deixa o país dominado pelo fascismo e vai para os Estados Unidos, onde trabalha produzindo documentários de guerra para o US Psychological War Department: apesar de ser filho de um general que serviu a Mussolini, Civelli foi um ativista na luta antifascista.

Ele chega ao Brasil em 1946, encarregado pelo produtor Dino de Laurentiis de pesquisar locações para um filme sobre Anita Garibaldi. O projeto do filme acaba sendo abandonado, mas Civelli decide permanecer no Brasil. Em 1949, produz e co-dirige o melodrama musical *Luar do Sertão*. No mesmo ano, dois imigrantes italianos fundam a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que em poucos anos se torna o maior estúdio cinematográfico brasileiro. Neste embalo, surgem novas companhias de produção, de que Civelli participa. É o caso da Maristela, que, entre muitas produções importantes, adapta obras literárias de escritores recentes, como Monteiro Lobato (*O Comprador de Fazendas*, de 1951) e Nelson Rodrigues (*Meu Destino é Pecar*, de 1952). Foi sem dúvida uma decisão corajosa de Civelli adaptar dois escritores que naquela época estavam longe da unanimidade, como é o caso do excêntrico nacionalista Monteiro Lobato e do “anjo pornográfico” Nelson Rodrigues. Mais tarde, com a produtora Multifilmes, Civelli vai lançar *O destino em apuros* em 1954, primeiro filme colorido do cinema brasileiro: o custo excessivo do processo fotográfico de revelação vai acabar condenando a companhia à falência. Civelli foi o primeiro documentarista a filmar as regiões de mata dos estados de Goiás, Mato Grosso, Alagoas e Bahia. Já na Amazônia, realizou o documentário *O Grande Desconhecido* (1956) e *Rastros da Selva* (1958). Seu trabalho chama a atenção do Marechal Rondon, que cede a ele as imagens feitas por ele próprio em suas expedições. Uma amostra do espírito vanguardista de Civelli é sua participação, em 1958, na expedição amazônica idealizada pelo artista Flávio de Carvalho. O convite veio de Carvalho depois de Civelli tê-lo levado para acompanhar as filmagens de *O grande desconhecido*³⁸³. Na década de sessenta, Civelli já era um produtor especializado em filmar em regiões remotas. Ele escreve um roteiro que vai produzir e

382 BRANDÃO, Carlos Augusto. ‘A jornada do italiano: Mario Civelli’ in *Italiamiga*, 4 de julho de 2019.

383 Sobre a expedição de Flávio de Carvalho na Amazônia com Mário Civelli em 1958, ver: STIGGER, Verônica, ‘Flávio de Carvalho na selva amazônica’ in BONAN, Amanda & REZENDE, Renato (org.), *Flávio de Carvalho Expedicionário. Amazônia, Araguaia, Europa, Paraguai, Peru*. Caixa Cultural & Editora Circuito, Rio de Janeiro, 2017, p. 93-107. Ver também o ensaio de Stigger em MAIA, Ana Maria & REZENDE, Renato (org). *Flávio de Carvalho*. Coleção Encontros. Azougue, Rio de Janeiro, 2015.

codirigir: *Bruma seca* (1960), longa-metragem colorido filmado em Eastmancolor. Em 1965, Civelli produz *O Diabo de Vila Velha*, filmado numa parte do Parque Estadual de Vila Velha, no Paraná.

Na mesma época, Civelli também atua como distribuidor, dedicando-se especialmente aos filmes do nascente Cinema Novo: sua companhia vai distribuir *Cidade Ameaçada* (1959), filme de estréia de Roberto Farias, além de filmes inovadores como *Barravento* (de Glauber) e *À Meia Noite Levarei sua Alma*, primeiro filme de terror de José Mojica Marins – ambos de 1964.

O caso dos irmãos Naves: colaboração entre Person, Bernardet e Civelli

Apesar de Bernardet ter contato direto e até amizade com alguns diretores do núcleo carioca do Cinema Novo, o grupo não o aceitava bem, por associá-lo ao grupo de cineastas paulistas, ao qual vinculava Person, e contra o qual se formava um ambiente de rivalidade. Eduardo Scorel, montador cinemanovista explica que “Como Bernardet era da turma do Luís Sérgio Person, de São Paulo, era discriminado pelo pessoal do Rio”. No mesmo depoimento, Scorel reconhece o

sectarismo predominante entre os integrantes do Cinema Novo, no período que vai de 1962 a 1968. Reunidos nos finais de tarde em um bar de Botafogo, a conversa sem compromisso fervia, temperada, entre outros condimentos, com bairrismo, xenofobia e machismo. Que o digam Walter Hugo Khoury, Anselmo Duarte, Ruy Guerra, Luis Sérgio Person e o próprio Jean-Claude Bernardet, todos vítimas daqueles papos de botequim. O fato de ser francês naturalizado brasileiro, de ter sotaque, morar em São Paulo e, mais do que tudo, pensar com a própria cabeça, fazia de Jean-Claude um alvo preferencial.³⁸⁴

Numa entrevista da época, publicada sob o título *Person e o cinema paulista*, o jornalista pergunta se Person se considerava integrado ao Cinema Novo. Em sua resposta, o diretor defende a importância do grupo, ao mesmo tempo em que se desvincula dele:

³⁸⁴ ESCOREL, Eduardo. ‘Jean-Claude Bernardet’ in *Piauí*, Questões cinematográficas. Edição 61, outubro de 2011.

Eu poderia dizer num tom meio sério, meio brincadeira, que eu vejo como um caso engraçado sem muito sentido, essa necessidade de enquadramento. Não posso dizer que faço parte de um grupo. Essa é a verdade. Há pessoas que necessitam de uma religião, de uma idéia gregária para sobreviverem. O proprio cinema que faço, o meio em que vivo, de certa forma contrariam a idéia de me considerar “cinema nôvo” ou “velho”. De fato, concordo, meu primeiro filme foi encampado pelo “Cinema nôvo”. Mas – aí eu discordo – o “cinema nôvo”, seja pelo que realizou ou pelo que deixou de realizar, negativa ou afirmativamente, o fêz com grande alarde, representando um momento importante de determinada época de aprimoramento cultural no Brasil. Acho que sem o “cinema nôvo”, sem essa ideia inicial de “cinema nôvo”, dificilmente colocaríamos em discussão ampla no Brasil o problema do cinema quebrando a dissociação cultural que havia. Hoje, à certa distância da efervescência de então, pode-se ver que houve uma injusta supervalorização de certos filmes que nada tinham de nôvo ou notável, e que só pela ebulição reinante, pela promoção, é que ganharam destaque.³⁸⁵

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

Person não era do Cinema Novo. Quando Person voltou da Itália, ele disse que aqueles caras eram um bando de loucos, que haveria um golpe de Estado, que não estavam enxergando além do nariz. O Person foi o único que enfrentou o bicho: nem Glauber nem os paulistas em 1967 ou 1968 fizeram isso de falar de tortura. Isso é algo que não foi na época reconhecido.³⁸⁶

Bernardet dá detalhes de sua colaboração com Person em *O caso dos irmãos Naves*, mostrando como a questão do público era especialmente relevante. A dupla procurava superar certos impasses na comunicação com o espectador típicos da geração do Cinema Novo.

Fiz duas propostas narrativas para o filme. Uma obedecia à seqüência cronológica dos fatos. A outra, mais “moderna”, (...) os fatos pregressos seriam relatados, sem ordem cronológica, à medida que fossem abordados pelos vários atores (...) Sem hesitação, Person rejeitou esta última proposta: uma tal estrutura nos cortaria do público, resultaria num filme para intelectuais, e ele não tinha nenhuma dúvida de que queria fazer cinema para o grande público.³⁸⁷

385 ‘Person e o cinema paulista. Entrevista a Alfredo Sternheim’ in *Filme Cultura*, n. 5, ano I, Rio de Janeiro, julho a agosto de 1967, p. 21. Foi mantida a ortografia original.

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

387 BERNARDET & PERSON, 2004, p. 7.

Person havia escolhido um parceiro inusitado: muito menos experiente em termos de cinema, Bernardet era um crítico que nunca tinha escrito roteiros, um estrangeiro subitamente encarregado de redigir diálogos em português. A parceria permitiu a Bernardet amadurecer sua noção de roteiro cinematográfico, conforme ele próprio reconhece. Explicando a concepção de roteiro que guiou a escrita de *O Caso dos irmãos Naves*, Bernardet conta que havia uma separação clara entre o trabalho do roteirista e o do diretor:

O roteiro não deve ser a descrição verbal de um filme que posteriormente o diretor executaria. Do roteirista se espera a construção da narrativa, a divisão em cenas, a descrição das ações, e os diálogos, a partir de que o realizador elaborará a sua direção. (...) Folheando o roteiro, percebo que não deixa de conter muitas indicações de decupagem, a quase totalidade deve ser de autoria de Person. É que, por mais que se delimite as funções dos roteiristas, quando o diretor participa do roteiro, lhe é difícil ser exclusivamente roteirista, naturalmente ele antecipa sobre seu trabalho de direção.³⁸⁸

A mesma perspectiva sobre a independência da tarefa do roteirista e do diretor será defendida por Bernardet em escritos críticos e teóricos:

A necessidade de chegar a um produto vendável gerou um sistema de trabalho que, por sua vez, reforçou as características do produto. No início da história do cinema, o trabalho requerido por um filme era feito por umas poucas pessoas. Uma mesma pessoa pensava o filme, filmava-o, montava-o. À medida que a indústria foi-se implantando, maior rigor foi imposto ao planejamento do filme e as funções foram-se dividindo. (...) Então não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto. O roteirista, ou equipe de roteiristas, não intervirá na filmagem; o diretor receberá um roteiro detalhado que ele não alterará, e ele não intervirá na montagem, trabalho do montador.³⁸⁹

Embora àquela altura já houvesse roteiros nacionais e estrangeiros sendo publicados, Person e Bernardet não atribuíam valor ao texto do roteiro para além do de uma mera ferramenta de trabalho, e não parecem ter escrito seus roteiros para serem lidos por ninguém além da própria equipe. O roteiro de *O caso dos irmãos Naves* se baseia no livro homônimo

388 BERNARDET & PERSON, 2004, p. 13-14 (com correções).

389 BERNARDET, Jean-Claude. 'Divisão do trabalho' in *O que é Cinema*. Coleção Primeiros Passos. Brasiliense, São Paulo, Primeira edição de 1980, p. 33.

escrito pelo advogado João Alamy, que defendeu a família. Graças a um depoimento do ator Juca de Oliveira³⁹⁰, sabemos que a equipe de filmagem, em especial o elenco, discutiu longamente não apenas o roteiro como também o livro de Alamy. O processo de filmagem foi longo: mais de três meses em Araguari durante os quais os atores realizaram um laboratório intenso com a população local, já que havia muitos habitantes trabalhando como figurantes no filme. A troca foi tão profunda que a equipe terminou sua estadia organizando um curso de cinema para os araguarinos, idealizado por Anselmo Duarte, que foi um imenso sucesso, com mais de quatrocentos participantes. Vemos que, desde sua filmagem em Araguari, *O caso dos irmãos Naves* construiu com o público popular um fértil e produtivo intercâmbio. Numa entrevista da época, Person explica como a relação com o público foi sendo pensada à medida que o roteiro foi sendo escrito:

O que eu e Jean-Claude Bernardet queríamos ao escrever o argumento, era não atingir a ficção, nem ficar no simples documentário. Nosso desejo era, objetivamente, dar ao espectador o resultado de uma reflexão em torno de fatos e documentos reais.³⁹¹

Com *O caso dos irmãos Naves*, Person e Bernardet faziam o que nenhum filme do Cinema Novo tinha ousado até então: respondiam ao golpe militar de 1964 denunciando a tortura e as prisões ilegais que estavam em curso. Chamavam este projeto de “filme Castelo Branco”³⁹², em referência ao ditador que governou o Brasil entre 1964 e 1967. Apesar de situado cronologicamente na Era Vargas, o filme construía uma relação com o presente que ficava mais ou menos clara dependendo do espectador. Quando o filme foi apresentado no Festival de Cinema de Brasília de 1967, foi recebido pelo público do Festival com grande entusiasmo, e parte da plateia politizada certamente entendeu que o filme fazia referência à tortura do presente. Como explica Bernardet: “usávamos os Naves como uma alegoria histórica para se referir à atualidade”³⁹³. No Festival, o filme ganhou os prêmios de melhor roteiro e melhores diálogos: nada mal para um roteirista iniciante e estrangeiro como

390 Depoimento de Juca de Oliveira à Ocupação Person em 2016. Disponível na página do Youtube do Itaú Cultural.

391 Entrevista de Person a Mary Ventura publicada no *Jornal do Brasil* em 1967. Trecho reproduzido em folha datilografada que se encontra entre os papéis do espólio de Person.

392 BERNARDET & PERSON, 2004, p. 9.

393 Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

Bernardet. Nossa pesquisa encontrou no espólio de Person uma sinopse (sem data) escrita para *O caso dos irmãos Naves* que deixa evidente, para bom entendedor, a relação com a ditadura de 1964:

A 10 de novembro de 1937, um golpe de estado instaura o Estado Novo, ditadura. O novo poder se vale de uma imaginária ameaça comunista para fazer sua propaganda e justificar a repressão e a instalação de um estado policial. Os militares são os donos da situação, governam, se fazem respeitar, se infiltram em todas os lugares. O parlamento, câmaras de deputados e vereadores são fechadas. Governadores substituídos por interventores. A justiça é debilitada, continuamente desrespeitada. A polícia está por cima e se aproveita do estado de arbitrariedade para torturar. Milhares de pessoas são encarceradas e torturadas sem culpa formada. Não há reação de massa.

Ao mencionar “uma imaginária ameaça comunista”, Person alude tanto ao Plano Cohen quanto à paranoia anticomunista que serviu de desculpa para o golpe militar de 1964.

Person e Bernardet estavam conscientes de que corriam o risco de ser submetidos à mesma repressão que pretendiam denunciar. O ato corajoso foi também muito bem planejado, a partir de uma meticulosa pesquisa na Biblioteca Municipal de São Paulo, como explica Bernardet:

Não sabíamos como a censura reagiria ao filme, de modo que eu fichava rigorosamente todas as informações, com suas fontes, referentes a cenas e diálogos com os quais a censura pudesse implicar. Nenhuma concessão foi feita, tudo o que achávamos que devia ser mostrado e dito entrou no filme. Na época que vivíamos, isso representava um risco. Em momento algum, Person fraquejou ou hesitou: realizar os Naves foi realmente um ato de coragem.³⁹⁴

O filme foi aprovado nos prazos usuais pela censura, que não decifrou seu sentido alegórico de crítica ao regime³⁹⁵. Tivemos oportunidade de consultar no Arquivo Nacional os documentos da Seção de Censura do Serviço de Diversões Públicas. Lendo-os, fica claro que os censores não entenderam o quão “subversivo” era *O caso dos irmãos Naves*. Ao censurar o filme para a idade de quatorze anos, o censor Roncador demonstrou preocupação apenas com

³⁹⁴ BERNARDET & PERSON, 2004, p. 12.

³⁹⁵ FICAMOS, Bertrand. *Cinema Novo. Avant-garde et révolution*. Nouveau Monde, 2013, p. 262.

a violência do filme, amenizando quaisquer interpretações que pudessem manchar a reputação do Estado. Em parecer do dia 17 de maio de 1967, Roncador faz a seguinte “Apreciação moral” do filme: “A polícia mineira de hoje não pode responsabilizar-se pelos acontecimentos de 37, numa determinada cidade do Estado”. O mesmo censor volta a opinar sobre o filme respondendo a um pedido de revisão feito pela Mario Civelli Produções, que queria que o filme fosse liberado para o público mais jovem. Apesar de negar a redução de idade, o censor Roncador volta a louvar o caráter inofensivo do filme no plano moral e político: “Êste não apresenta problema de ordem moral (como nós a entendemos, em censura), nem de segurança nacional. Resta, portanto, o problema da violência”, escreve Roncador em 30 de maio. De resto, ele e os outros censores louvam a boa qualidade técnica do filme. Bernardet conta que

O Caso dos irmãos Naves passou sem problema pela censura (o que não teria provavelmente ocorrido se tivesse sido produzido depois do AI-5), mas não foi muito bem recebido quando de seu lançamento em São Paulo e no Rio de Janeiro. Em compensação, as reações do público foram excelentes em várias cidades dos estados de São Paulo, Paraná, Minas Gerais, Mato Grosso. Mario Civelli, o produtor, recebeu telegramas entusiastas de exibidores, que diziam que o filme refletia a vida do interior e que precisavam de mais filmes desse tipo. O que motivou Civelli a iniciar conosco um novo filme, que teria sido *A Hora dos Ruminantes*, baseado num romance de J.J. Veiga, se as circunstâncias não tivessem interrompido a produção.³⁹⁶

Assim vai nascer a ideia de *A hora dos ruminantes*, dentro de um modelo idealizado por Person, Bernardet e Civelli de cinema de baixo orçamento politicamente engajado, representando o ambiente semiurbano:

Quando os *Naves* ficaram prontos, houve uma reação bastante tépida em São Paulo e no Rio. Alguns artigos bastante desagradáveis, inclusive. Porém o filme teve sucesso no interior do estado de São Paulo, no Paraná, no Mato Grosso, em Minas, nos interiores ele teve sucesso. E o Civelli, produtor, recebeu na época telegramas de exibidores que diziam: “Olha, esse é o cinema de que nós precisamos. Isso reflete realmente a nossa vida”³⁹⁷

396 BERNARDET & PERSON, 2004, p. 14.

397 BERNARDET & PERSON, 2004, p. 14.

Já naquela época, a crítica vai atribuir o desenvolvimento artístico de Person à sua fértil colaboração com Bernardet, como se vê neste artigo de jornal de 1967 que nossa pesquisa encontrou:

Há uma evolução simplesmente notável entre o cinema que Luiz Sérgio Person apresentou em “São Paulo Sociedade Anônima”, e o existente nesse “O Caso dos Irmãos Naves”; certamente que se deve em parte essa evolução à parceria com o francês (radicado em São Paulo/Brasília) Jean Claude Bernardet, pelo menos na concepção da linguagem cinematográfica.³⁹⁸

398 MARCONI, Celso. ‘Celso Marconi fala de cinema. Person racionaliza a denúncia’ in *Jornal do Commercio*, Suplemento social e feminino. Recife, 22 de outubro de 1967, p. 26. O artigo dá a entender que o Marconi conversou diretamente com Person. O artigo também cita o livro então recém-publicado de Bernardet *Brasil em tempo de cinema* e explica em detalhe a influência do *Bandido Giuliano* de Rosi em *O caso dos irmãos Naves*.

CAPÍTULO 4 – O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO DE A HORA DOS RUMINANTES

4.1 – Apresentação do roteiro

Jean-Claude Bernardet explica que o projeto do “filme Costa e Silva” *A hora dos ruminantes* foi uma convergência entre uma demanda mercadológica do produtor Mario Civelli, alinhada a um projeto dele e do diretor Sergio Person que consistia em fazer filmes de baixo custo, filmados no interior do país, com uma mensagem política de resposta à repressão do regime militar. Os três já haviam feito isso em *O caso dos irmãos Naves* – dentro de uma estética mais ou menos próxima do Cinema Novo. O interesse de Person e Bernardet por José J. Veiga – cuja estética costuma ser associada ao chamado realismo mágico latino-americano – certamente dialoga com o projeto então em curso do Cinema de Terceiro Mundo, levado a cabo especialmente pelos latino-americanos Solanas e Getino, ainda que – como sabemos – nenhum deles tenha posto em prática um projeto cinematográfico inspirado da estética literária do realismo mágico. Isso confere a *A hora dos ruminantes* grande originalidade. Bernardet reforça que tudo se originou da boa recepção de *O caso dos irmãos Naves*:

O Civelli, que era produtor do filme, tinha recebido alguns telegramas elogiando muito o filme, que o Brasil era assim mesmo, que a vida nas regiões do Brasil era assim mesmo, e disse para o Person que “vocês são os únicos que podem falar para um público maior que não é um público urbano”. Civelli estava bastante animado com isso e resolveu passar para uma outra produção. E essa produção seria uma produção de maior vulto do que os *Naves*, a cores, com um elenco maior, etc. Person tinha escolhido o assunto dos *Naves*, então eu escolheria o assunto do filme seguinte e acabei propondo os *Ruminantes* para Person. Ele aceitou: não íamos retomar a questão da polícia opressora, da tortura, mas trataríamos os *Ruminantes* como um poder que aparentemente não oprime, mas que acaba se infiltrando, se infiltrando até que o cidadão acaba fazendo exatamente o que o poder quer. O Civelli tinha nos pago maravilhosamente bem pelo roteiro e já tinha comprado o negativo, quando, pelo que ouvi do Person, a mulher do Civelli começou a achar que o Civelli estava muito velho, que ele estava muito doente, que o Civelli não podia mais entrar em produção e etc. E ele acabou, pelo visto, cedendo às pressões da mulher, interrompendo a produção dos *Ruminantes*.³⁹⁹

399 Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

Bernardet apresenta o projeto de *A hora dos ruminantes* como uma iniciativa sua. É curioso notar que a escolha da obra de Veiga é descrita como uma casualidade: Bernardet afirma que ele e Person optaram por um roteiro adaptado – e não por um roteiro original – simplesmente porque tinham pressa em responder à demanda de Civelli:

O especial sucesso de “O Caso dos Irmãos Naves” no interior de São Paulo levaria, em 1967, ao convite do produtor Mario Civelli para a realização de um novo filme. O crítico de cinema Jean-Claude Bernardet, parceiro de Person nos roteiros desse período, contou à *Folha* que resolveram então fazer uma adaptação literária devido à falta de tempo. “Catei alguns livros e fizemos o roteiro de ‘A Hora dos Ruminantes’, de J. J. Veiga”. Person definiria o filme como “uma fábula sobre a forma como se estrutura o poder e a atitude passiva que os homens tomam diante da involução histórica. Numa cidadezinha do interior sucedem fatos fantásticos: um bando de homens misteriosos a cerca, pouco depois há uma invasão de animais, os homens da cidade que procuram falar com esses estranhos voltam feito zumbis”. Tudo pronto, locações escolhidas, o produtor Civelli indeniza Person e cancela sua participação no filme.⁴⁰⁰

Noutro depoimento, Bernardet reforça a hipótese de que a escolha do livro de Veiga teria sido motivada pela pressa em responder à demanda do produtor Civelli:

O *Naves* teve a seguinte repercussão: São Paulo foi uma catástrofe, o Rio não foi menos. Em contrapartida, no interior foi muito bem. E o produtor Mario Civelli nos propôs fazer um novo roteiro, mas queria uma produção um pouco maior. Resolvemos que não seria um argumento original, pois não havia tempo. Fizemos o roteiro de *A hora dos ruminantes*, do J. J. Veiga. Sentimos uma pressão da mulher do Civelli e ela conseguiu convencê-lo a não fazer.⁴⁰¹

A desistência de Civelli – produtor acostumado a empreitadas desafiadoras – permitiria supor que a produção de *A hora dos ruminantes* seria particularmente desgastante? Sem dúvida, encenar as invasões animais do livro de Veiga seria um desafio para qualquer produtor. No caso de Civelli, vale lembrar que a produção de *O caso dos irmãos Naves* já havia se estendido por vários meses, e *A hora dos ruminantes* seria “uma produção de maior vulto do que os *Naves*, a cores, com um elenco maior, etc”⁴⁰², nas palavras de Bernardet.

400 LABAKI, Amir, ‘História oculta do cinema brasileiro’ in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27 de agosto de 1995.

401 Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

402 Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

Vejam os outros depoimentos em que o roteirista Bernardet dá mais detalhes sobre os problemas de saúde de Civelli, além de falar sobre sua parceria com Person:

minhas maiores identificações foram com o Luís Sérgio Person, com quem fiz três roteiros. Apenas um foi filmado, “O Caso dos Irmãos Naves” (67), mas nossa aliança prosseguiu com o roteiro de “A Hora dos Ruminantes” (a partir do romance de J. J. Veiga), cuja produção foi interrompida. Foi um trabalho muito forte e intenso, mas houve apenas um início de locações e figurinos. Aconteceu que Civelli, o mesmo produtor de “Naves”, estava com um problema cardíaco e não pôde se engajar numa produção ainda maior. Ele indenizou Person doando os negativos comprados para esse filme. O terceiro trabalho com Person era para um filme com Roberto Carlos, “SSS Contra a Jovem Guarda”. Eu fiz o argumento com o Person e depois o roteiro com o Jô Soares. Não chegou a ser filmado, porque Roberto Carlos brigou com sua agência de publicidade, que tomava parte no filme. Os contratos eram imprecisos e tudo caiu. E o primeiro filme do cantor viria a ser, então, “Roberto Carlos em Ritmo de Aventura”, dirigido por Roberto Farias.⁴⁰³

Adaptar Veiga: como a recepção crítica de *A hora dos ruminantes* influenciou sua adaptação

Silviano Santiago explica como o golpe militar contribuiu para a decadência da cultura escrita no Brasil, ao mesmo tempo em que permitiu a chegada definitiva da cultura de massa. A televisão e o rádio encontraram na massa não-alfabetizada o público ideal:

O maior drama do analfabetismo no Brasil é o de ter ele servido de adubo para a mídia eletrônica do entretenimento, com o conseqüente desenraizamento cultural da imprensa escrita. O brasileiro aprendeu a escutar rádio e a ver televisão; poucos sabem ou querem ler. Essa afirmativa desconcertante não recobre apenas a camada dos desprivilegiados, ela virou consenso nacional a partir da ditadura militar de 1964.⁴⁰⁴

As adaptações de obras literárias para o cinema adquirem características especiais em países com problemas tão grandes de analfabetismo. A visão oficial sobre elas era no máximo condescendente, admitindo a possibilidade de dar a essa massa não-alfabetizada acesso aos

403 MACHADO, Alvaro. ‘Cólera e ternura de Jean-Claude Bernardet’ in *Revista Trópico*. Sem data.

404 SANTIAGO, Silvano. ‘Uma literatura anfíbia’ in *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2004, p. 64.

cânones da literatura por meio de adaptações audiovisuais, dentro de um objetivo vago de “educar as massas”.

O projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* vai surgir em pleno florescimento da cultura de massa num país radicalmente marcado pelo analfabetismo. Ao mesmo tempo, o cinema é uma indústria importante, que vai passar a dialogar diretamente com a literatura, influenciando na valorização das obras.

Após nossa pesquisa em periódicos da época da publicação de *A hora dos ruminantes*, fica evidente que a recepção crítica do livro de Veiga foi extremamente positiva, além de profundamente influenciada pela leitura como alegoria política. Embora fosse um escritor iniciante e vivo – portanto distante do cânone – José J. Veiga representava uma estética inovadora, muito bem recebida por público e crítica. A (já citada) estudiosa da indústria da adaptação Simone Murray vê o problema do prestígio literário dentro daquilo que chama, a partir de Bourdieu, de economia da adaptação. Dentro da “bolsa de valores” literária, a adaptação é um elemento que se relaciona diretamente com o prestígio artístico, na medida em que atrai editores e novos adaptadores, influenciando o reconhecimento público do valor artístico da obra. O surgimento de Veiga no mercado literário está integrado à era da nascente indústria cultural brasileira, dentro de uma rede de elementos do mundo literário que inclui – conforme lembra Murray – agentes literários, editora e editores, comitês julgadores de prêmios, livrarias e a imprensa especializada em cultura⁴⁰⁵.

Nossa pesquisa conseguiu retrair cada um dos vários agentes enumerados por Murray. Vimos que Veiga teve o privilégio de ter como agente literário informal o escritor Guimarães Rosa. Seu primeiro livro foi contemplado com um importante prêmio literário dado a contistas estreantes. Na imprensa especializada em literatura e cultura, a obra de Veiga suscitou um amplo debate, em vários campos: após uma efusiva recepção inicial, intelectuais como Carlos Heitor Cony pressionam publicamente um editor importante como Ênio Silveira para que reedite o primeiro livro de Veiga. O contista premiado vive um doloroso processo de exigências – impostas pelo reconhecimento – para escrever uma narrativa de maior fôlego, cuja gênese é acompanhada pela imprensa especializada. Uma vez publicada a obra, a imprensa debate sua leitura como alegoria política. O roteirista Bernardet, numa visita informal à livraria Civilização Brasileira, descobre a obra que decide adaptar com o cineasta Person. Nossa pesquisa procura trazer à tona a relevância de cada um destes agentes nodais

405 MURRAY, 2012, p. 16.

(para retomar o termo de Murray) inseridos na complexa teia da indústria da adaptação – que, como fica evidente, já estava plenamente implantada no Brasil dos anos sessenta.

Já que estamos tratando do meio editorial, cabe aqui um comentário mais detalhado sobre a editora Civilização Brasileira, dirigida pelo intelectual Ênio da Silveira. Já conhecemos seu engajamento político e a importância da editora no horizonte cultural brasileiro da época: o editor impactou o meio literário ao publicar autores inovadores como Veiga. Vimos como, àquela altura, a estética do chamado realismo mágico ainda era uma novidade até mesmo nos países hispano-americanos. Sabemos que o papel do editor – em especial, o editor da metrópole cultural que era a Espanha – havia sido vilanizado por escritores importantes do realismo mágico como García Márquez⁴⁰⁶, como se estivessem interessados apenas no lucro. Podemos aqui recordar a distinção feita por Ángel Rama em *Más allá del boom* entre editoras culturais e comerciais. A Civilização Brasileira era uma editora cuja atuação cultural era política (ainda que longe de ser panfletária). Ao mesmo tempo, sua atuação política era cultural, na medida em que a editora atribuía uma importância fundamental às artes e ao debate no campo intelectual. Uma editora de esquerda crítica poderia conciliar suas intenções com algum viés comercial? Com o bem concebido projeto da Civilização Brasileira, Ênio Silveira havia encontrado uma maneira de conciliar um crítico viés político e cultural com a preocupação mercadológica – mas sempre respeitando o público, e nunca cedendo a fórmulas fáceis. Dado o seu evidente engajamento político e a respeitabilidade de suas publicações no campo intelectual, teria sido difícil vilanizar o trabalho de Ênio Silveira como o de um editor excessivamente comercial ou sedento por lucro. Como sabemos, no Brasil, a editora Civilização Brasileira é considerada umas das principais iniciativas político-culturais do período. Segundo Ferreira Gullar

A resistência à ditadura na área cultural começa com o antigo CPC da UNE, o qual se agrupa no Opinião, por um lado. E o outro lado na Civilização Brasileira. O Ênio Silveira cria a Revista Civilização Brasileira, reúne um grupo de intelectuais (...)⁴⁰⁷

Também sobre a editora, o ensaísta político Carlos Nelson Coutinho conta:

406 RAMA, 1984, p. 66.

407 RIDENTI, 2014, p. 112-113.

Ênio Silveira efetivamente transforma a Civilização Brasileira numa editora a serviço de uma cultura progressista. É o período dos Caderno do Povo, do Violão de rua, do início da publicação no Brasil de alguns autores marxistas críticos. Porque até então, a cultura marxista no Brasil estava sob o controle do PCB. Estritamente. Inclusive da editora oficial do PCB, a Vitória, que publicava sobretudo manuais soviéticos. Como Leandro Konder dizia: não são escritos a oito mãos, mas a oito patas.⁴⁰⁸

Evitando publicar escritos políticos excessivamente panfletários, superficiais ou obscuros, Ênio Silveira contribuía para elevar o nível e a clareza do debate crítico da esquerda. O mais impressionante de tudo é que fazia isso com relativo sucesso econômico. A *Revista Civilização Brasileira* – naquela época, o mais influente espaço de discussão política e intelectual da esquerda do país – era vendida em tiragens grandes, de vinte mil exemplares. O fato chegou ao conhecimento de Jean-Paul Sartre, que editava apenas três mil exemplares da sua *Temps Modernes*, e ficou muito surpreso: “Meu Deus, uma revista de intelectuais, de ensaios!”⁴⁰⁹. Fora do âmbito dos ensaios e da literatura, Ênio Silveira também foi pioneiro em abrir espaço em suas publicações para o cinema (em especial, escritos teóricos ou textos de roteiros cinematográficos brasileiros e estrangeiros). A música popular também foi contemplada com especial atenção: “Os volumes de *Violão de rua* foram edições extraordinárias da coleção de muito sucesso *Caderno do povo brasileiro*, em formato de bolso. Os *Cadernos* eram escritos em palavras simples”⁴¹⁰. Essas publicações faziam parte da iniciativa da editora de estimular dentro da esquerda uma discussão sobre a ideia de povo.

Os adaptadores de *A hora do ruminantes*, Person e Bernardet, estão em sintonia com o projeto da editora Civilização Brasileira, já que sua preocupação com o público segue critérios bem parecidos, dando importância ao espectador de forma análoga à maneira como a editora valorizava seu público-leitor. A dupla procurou atuar equilibrando problemas artísticos, políticos e comerciais em suas duas primeiras parcerias – *SSS contra Jovem Guarda* e *O caso dos irmãos Naves*. Esta última contou com a participação de Mario Civelli, produtor bastante audacioso. Não apenas o produtor havia encabeçado uma série de produções nada convencionais como também havia assumido o risco de adaptações para o cinema de obras literárias que naquele momento não eram nada canônicas. Havia uma sintonia no trio de adaptadores – o roteirista Bernardet, o cineasta Person e o produtor Civelli – que encontrava

408 RIDENTI, 2014, p. 48.

409 Citado em RIDENTI, 2014, p. 114.

410 RIDENTI, 2014, p. 96.

eco direto em *A hora dos ruminantes*, parte do importante projeto – político, cultural e mercadológico – da editora Civilização Brasileira. Àquela altura um escritor estreado e não-canônico com uma obra original e inovadora, Veiga já era um autor reconhecido, publicado por uma editora importante, com bastante “valor agregado” – para retomar a expressão de Bourdieu.

A despeito da identificação que havia entre a visão estética de Veiga e a dos adaptadores, é curioso saber que a obra atraiu também outros adaptadores. Esta informação, até hoje totalmente esquecida, foi levantada por nossa pesquisa em jornais da época. O *Correio de Maceió* de fevereiro de 1967 conta que

José J. Veiga assinou o contrato com o cineasta Luís Sérgio Person para a filmagem do seu livro “A Hora dos Ruminantes”, que vem fazendo enorme sucesso de crítica e de público. (...) O cineasta paulista Sérgio Person, diretor de São Paulo S/A ganhou a competição com o editor Sávio Antunes, para conseguir os direitos de filmagem do romance *A Hora dos Ruminantes* de José J. Veiga, recentemente editado pela Civilização Brasileira. Sérgio só conquistou vitória sobre Antunes, que depois do êxito alcançado como editor tenta um novo metier cultural, porque apresentou ao autor de *A Hora dos Ruminantes*, um roteiro pronto e bom do romance.⁴¹¹

A informação é confirmada por um artigo sobre Veiga no *Jornal do Brasil*, que ainda dá notícia de um outro adaptador na disputa: “A Hora dos Ruminantes, êste a ser filmado breve por Luís Sérgio Person, que adquiriu o direito de filmagem depois de disputar com dois candidatos”⁴¹².

Mas afinal, como se deu o processo de adaptação de *A hora dos ruminantes*? Podemos recordar aqui o que a teórica Linda Hutcheon diz sobre a adaptação não ser apenas uma mudança de meio, mas também uma mudança de público. Hutcheon também reflete sobre as diferenças que existem entre contar e mostrar, admitindo a ideia de uma “narratividade do filme”. O trabalho de adaptação de *A hora dos ruminantes* procurou dar à narrativa de Veiga elementos de comunicação do cinema – levando em consideração que, num contexto como o brasileiro, o impacto do cinema poderia ser muito maior que o da obra literária. Os

411 Notas ‘Contistas do Brasil’ e ‘Gente’ da coluna ‘Registro de Livros’ do *Correio de Maceió* de domingo, 19 de fevereiro de 1967. Reproduzimos aqui a formatação original do texto. Quanto a Sávio Antunes, conseguimos apurar que editou o livro *As Manhãs* de Pedro Novais Lima pela editora Gavião. CONDE, José. ‘Escritores e Livros’ in *Correio da Manhã*, 31 de março de 1963.

412 ‘Estados Unidos vão ler *A hora dos ruminantes*’ in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 e 9 de dezembro de 1968, p. 6.

adaptadores Person e Bernardet realizaram o trabalho de imaginar visualmente a obra de Veiga, traduzindo esta concepção visual em palavras no roteiro. Isto fica evidente se tomamos para análise uma sequência como a da invasão dos cachorros, que no livro de Veiga se inicia no capítulo *O dia dos cachorros*. No livro, o narrador usa uma dezena de parágrafos para descrever a interação inicial entre os cães e os moradores. Person e Bernardet vão traduzir esta interação numa série de imagens, neste trecho longo do roteiro cinematográfico inédito de *A hora dos ruminantes* que reproduzimos a seguir:

Sequência 44 / 45 / 46 / 47 / 48 / 49 / 50 / 51 / 52 / 53 / 54 / 55 / 56 / 57 / 58 / 59 / 60
RUAS DIVERSAS - EXT. - DIA

Estas sequências serão montadas juntamente com as sequências de 61 a 72.

Diversos detalhes de pânico e reações dos habitantes à invasão dos cachorros.

Serão retomados alguns dos locais e pessoas que foram vistos nas sequências da primeira aparição do acampamento (seq. de 4 a 14).

- Pessoas correm pelas ruas, perseguidas por cachorros.
- As duas mulheres da janela (seq. 5) fazem o sinal da cruz, enquanto um ou dois cachorros saltam arranhando a parede, como se quisessem alcançá-las. Uma delas tenta fechar a janela e estende temerosamente a mão para fora.
- Portas e janelas se fecham, sem impedir que alguns cachorros penetrem nas casas.
- Crianças choram e se mostram apavoradas com os animais.
- Cachorros invadem a igreja. Balduíno alvoroçado tenta expulsá-los, mas decide fechar as portas com os cachorros dentro, para que não entrem outros.
- Pessoas subindo em árvores e postes, acuadas pelos cachorros.
- Com paus e vassouras, alguns tentam enxotar cachorros de várias lojas da praça principal (cf. seq. 18).
- Alguns cachorros, resfolegando, param diante da CAM e olham em várias direções, como se procurassem novos alvos a atacar.
- Cachorros latem diante de pessoas encurraladas e petrificadas.
- Cachorro unhando uma porta para entrar.
- Cachorros rosnando.
- Galinhas, porcos, cabras, misturadas a gente, fogem espavoridas diante de cachorros que vão ao seu encalço.
- Perseguido por cachorros, alguém dobra uma esquina e se defronta com outro grupo de cachorros ; tenta escapar numa terceira direção.
- Num ponto elevado, um gato todo eriçado funga para cães que o cercam.

Êstes planos serão acompanhados por gritos e interjeições:

VOZES – Cachorro! – Capeta! – Capeta de quatro pé! – Corre, gente! – Nossa, é cachorro! – E vem pra cá! – Os menino, chame os menino! – Fecha a porta! – Os cachorro!

Música, latidos e gritos.

Sequência 61 / 62 / 63 / 64 / 65 / 66 / 67 / 68 / 69 / 70

INTERIORES DIVERSOS - INT. DIA

Estas sequências serão montadas juntamente com as sequências de 44 a 72.

- Diversos detalhes de reações à invasão dos cachorros.
- Alguém acaba de bater a porta atrás de si e diz ofegante, olhando para a CAM:
HOMEM OITO – O que a gente fêz pra merecer tudo isso?
- Close-up do homem que respira mais ofegante ainda.
- Num quarto, um cachorro puxa colcha e lençóis para fora da cama.

- Em cima de uma cama, uma mulher embalada pelo molejo dá pulos e é acompanhada por um cachorro que segue o mesmo movimento.
- Pessoas em cima de uma mesa empunham cadeiras para tentar se defender dos cachorros.
- Ao lado de uma vela, uma velha reza correndo velozmente as pedras do têrço.
- Cachorro sai de um quarto carregando sapatos.
- Uma pessoa joga um balde d'água contra os cachorros inundando a sala.

Nesta montagem alternada mostrando diversas situações, os adaptadores retomam personagens e locações que haviam aparecido em planos anteriores, instaurando uma auto-referência que não está clara na narrativa de Veiga. No trecho que acabamos de ver, muitas das situações descritas vêm diretamente do livro. Quando o roteiro descreve que “Num quarto, um cachorro puxa colcha e lençóis para fora da cama”, sem dúvida os adaptadores estavam procurando traduzir visualmente esta passagem do livro:

Houve casos também de cachorros entrando numa casa, indo direto aos quartos e saindo com chinelas, sapatos, roupas, tudo o que pudessem agarrar com a boca, lençóis eram arrastados pelos quintais, estraçalhados em espinhos de roseiras ou mandacaru, lambuzados na lama dos regos e afinal abandonados em qualquer parte, quando já não serviam para nada.⁴¹³

A linguagem literária de José J. Veiga é bastante despojada. Não costuma se perder em adjetivações desnecessárias nem em floreios metafóricos excessivamente poéticos. Aliás, Veiga declarava categoricamente: “Nunca escrevi poesia”⁴¹⁴. Ainda assim, podemos identificar em Veiga um cuidado com o ritmo da escrita. Ora, um estilo mais enxuto pode ser considerado mais neutro, e conseqüentemente, mais fácil de adaptar. Podemos recordar aqui a observação da socióloga francesa Sabine Chalvon-Demersay em *Mille scénarios*, considerando o roteiro como um texto desprovido de estilo. A análise deste trecho do roteiro de Person e Bernardet deixa claro que o objetivo da dupla não era fazer jus à linguagem literária de Veiga, mas sim, conceber representações visuais impactantes (cuja relação com o livro era apenas indireta).

413 VEIGA, 1966, p. 36.

414 ‘Em comemoração ao centenário de José J. Veiga, Opção Cultural traz entrevista feita em 1995’ in *Jornal Opção*, Goiânia, 2 de fevereiro de 2015.

No segundo depoimento que nos concedeu, a cineasta Regina Jehá, então casada com Person, falou sobre a preocupação do diretor com as cenas das invasões animais de *A hora dos ruminantes*:

Ele estava preocupado porque ele dizia que não tinha dinheiro suficiente pra fazer a invasão dos cachorros e a invasão dos bois. Tinha que ser uma invasão maciça mesmo, né? Ele estava pensando como é que ele ia resolver esse problema tecnicamente. (...) Ele tinha que trazer os bois das fazendas vizinhas, porque ele queria encher a tela.

Percebendo as especificidades de cada modo – contar e mostrar – Person e Bernardet se permitiram em alguns momentos mostrar mais do que o narrador conta: é o caso da sequência 113 do roteiro, em que vemos a conversa no interior da casa de Apolinário, enquanto o livro só “mostra” ao leitor o lado de fora da casa. O roteiro deixa claro que no filme de *A hora dos ruminantes*, veríamos e ouviríamos o tenso diálogo dentro da casa de Apolinário que o leitor da obra literária se limita a imaginar.

O problema da “fidelidade” na adaptação de *A hora dos ruminantes*

Os livros de ficção adaptados para o cinema sofrem de um mal frequente: mede-se a qualidade de uma adaptação a partir da “fidelidade” ao texto “original”. Em *Uma teoria da adaptação*, a acadêmica canadense Linda Hutcheon trata de desfazer este equívoco, rompendo com a ideia de que os estudos comparativos devam considerar uma obra superior simplesmente por ser anterior cronologicamente. Hutcheon se interessa pela especificidade de cada linguagem artística. No caso das adaptações de obras literárias para o cinema, a autora descreve como as diferenças entre o modo “contar” e o modo “mostrar” impõem um tipo específico de desafio ao adaptador.

A intenção de Bernardet e Person com *A hora dos ruminantes* não era fazer uma adaptação apenas livremente inspirada da obra literária. *A hora dos ruminantes* seria considerada uma adaptação “fiel” da obra de Veiga – mas é claro que o termo é

completamente esvaziado de sentido, na medida em que representa uma concepção ultrapassada segundo a qual o cinema deveria algum tipo de “fidelidade” à literatura. O fato é que os adaptadores aproveitaram parte significativa da intriga, dos diálogos e dos personagens, mantendo também a ordem cronológica. Mas, ao obedecer a certa “fidelidade”, Person e Bernardet não eram motivados pelo respeito a uma obra canônica, nem por um impulso didático de apresentar a obra ao público em geral.

Sabemos que a diferença de linguagem entre literatura e cinema impõe a necessidade de mudanças. A literatura permite coisas de que o cinema não é capaz, e vice-versa. Um problema básico para o adaptador de obras literárias para o cinema é o narrador: sua voz é tão importante para o andamento da narrativa que muito frequentemente o adaptador não pode simplesmente eliminá-la. Assim, é comum que o adaptador transponha palavras do narrador para a boca de um dos personagens. Esta é sua estratégia para manter ali as palavras da obra literária. Vemos assim que um aparente desvio de “fidelidade” pode ser feito em respeito a certa noção de “fidelidade”.

Há uma série de elementos novos incluídos por Person e Bernardet no roteiro de *A hora dos ruminantes* que não existiam na narrativa de Veiga – sobre os quais teremos oportunidade de falar em detalhe. Porém, a inclusão destes elementos não chega exatamente a romper com o significado da narrativa de Veiga – pelo contrário, reforça seu sentido, adaptando-o ao contexto do cinema.

Mas afinal, teria alguma importância um estudo contrastivo mostrando as diferenças entre a obra adaptada e a adaptação? Uma perspectiva ultrapassada dentro dos estudos de adaptação discutiria se o roteiro de Person e Bernardet responde aos critérios de “fidelidade” ou se, ao contrário, tem autonomia criativa. Porém, aqui neste estudo, a análise de passagens do livro contrapostas a passagens do roteiro não é um mero exercício comparativo unicamente destinado a medir o grau de “fidelidade” – como um jogo dos erros. Neste nosso trabalho, as relações textuais são o ponto de partida para uma discussão de fundo a respeito das questões para as quais os textos apontam, especialmente: inserção no mercado, criação estética e engajamento político.

Na adaptação de *A hora dos ruminantes*, Person e Bernardet usam procedimentos comuns da transposição de obras literárias para o cinema. Em certos casos, é necessária a criação de diálogos quando eles não existem, como é o caso do discurso indireto. Vejamos este exemplo do livro de Veiga:

A própria mulher de Geminiano às vezes se queixava, dizia que ele estava se prejudicando por querer levar tudo a canto de esquadro, quando outros não faziam assim. Ele explicava:

– Eu sou preto, tenho de ter o meu muro muito branco. Não posso relaxar. Se eu deixar cada um ir rabiscando o que quiser, onde é que vamos parar?⁴¹⁵

No roteiro de Person e Bernardet, o discurso indireto da personagem da mulher de Geminiano é transformado em diálogo:

Sequência 24 - CASA DE GEMINIANO – INT. – DIA

(...) Geminiano fala em tom pausado e seguro para sua mulher que está próxima:

GEMINIANO – Eu sou prêto. Tenho que manter meu muro muito branco. De jeito nenhum posso relaxá. Se deixá cada um ir rabiscando o que quiser, o que vai ser de mim?

A mulher tenta apaziguá-lo:

MULHER DE GEMINIANO – Gemi, ocê só se prejudica, querendo levá tudo a canto de esquadro. Todo mundo sabe como é o Amâncio.

Esbarrando na habitual dificuldade do cinema em mostrar os espaços do pensamento, há momentos em que um personagem precisa verbalizar o que está pensando para que aquelas palavras sejam integradas ao filme. Podemos ver um exemplo nesta descrição que aparece no livro de Veiga dos pensamentos do personagem de Amâncio:

Manuel Florêncio era uma coceira que Amâncio tinha por dentro. Aquela mania de honesto, de ser palmatória do mundo, de dizer coisas que ninguém gosta de ouvir. Quem ele pensava que era? Secretário de Deus? Fiscal do mundo?⁴¹⁶

No roteiro, os pensamentos de Amâncio precisam ser verbalizados, conforme vemos neste trecho (da sequência 37):

AMÂNCIO – Ocês viram? O que é que o Florêncio tá pensando que é? Secretário de Deus? Fiscal do mundo?

415 VEIGA, 1966, p. 9.

416 VEIGA, 1966, p. 25.

Noutros casos, é a fala do narrador que precisa ganhar materialidade na boca de algum dos personagens. Neste trecho da narrativa de Veiga, o discurso direto de Amâncio aparece intercalado com a voz do narrador:

– Me admiro você, Apolinário. Sempre fomos amigos. Lembra quando você esteve de cama com pneumonia e eu lhe forneci de tudo fiado? Agora que preciso de você, você tira o corpo fora. Pensa que a barriga dói é uma vez só?
Era verdade. Amâncio fora decente naquela quadra; mas tinha ele o direito de alegar isso agora? Quando apanhou aquela doença, Apolinário passou apurado, os cigarros de dona Serena não davam para nada, eles iam vendendo um objeto hoje outro amanhã – brincos, trancelins, até uma imagem de santo venderam, e quando iam vender as alianças do casamento Amâncio apareceu, passou uma descompostura e disse que ficaria zangado se Apolinário não mandasse buscar o que precisasse na venda. Foi um gesto bonito, Apolinário reconhecia. Agora Amâncio estava exigindo pagamento em outra moeda. Já que era assim...

No roteiro, toda esta digressão do narrador – que contém traços de discurso indireto do personagem de Apolinário – é incorporada à fala de Amâncio:

AMÂNCIO - Me admiro ocê, Apolinário. A gente sempre foi amigo. Ocê num vai dizer que não. Lembra, quando ocê teve de cama com aquela pneumonia braba, sem poder trabalhá, quem foi que te forneceu tudo fiado? Quem foi que te ajudou? Num gosto de lembrá essas coisa, mas agora... agora que eu preciso de ocê, num apêrto dêsse, ocê tá querendo tirá o corpo fora. Então eu tenho que falá...

Apolinário começa a se inquietar.

Percebendo que causou efeito, Amâncio se torna mais caviloso e agressivo:

AMÂNCIO - Foi um tempo duro aquêle, num foi? Eu me lembro que os cigarro que a Dona Sebastiana fazia num davam pra nada. Até as imagens de santo, ocês andaram vendendo. Mas eu... eu cumpri co' a minha obrigação, ou ocê vai dizer que é mentira, hein? Aquela doença te deixou apurado, mas eu nunca recusei nada pr'ocê na minha venda.

No livro de Veiga, esta fala de Amâncio simplesmente evoca a doença de Apolinário – abrindo espaço para lembranças do episódio, que aparecem na fala do narrador. Já no roteiro, elas aparecem expressas pela boca de Amâncio. As conversas perdem em sutileza e ganham em agressividade, já que no roteiro, os personagens verbalizam tudo aquilo que, no livro, eles pensavam mas não ousavam falar.

De acordo com as conversas que tivemos com Bernardet, tudo indica que o trabalho de escrita propriamente dita foi executado principalmente por ele próprio. Mas o que seria (ou não) posto no papel era decidido a dois, entre Person e Bernardet, em conversas regulares – reuniões diárias, durante as quais Person recusava caminhos e apontava outros, ao mesmo tempo em que dava sua aprovação sobre o que já havia sido escrito. Bernardet escreveu *para* Person ou *com* ele? De certa forma, ambas as respostas são verdadeiras. Ao que tudo indica, foi reagindo às demandas de Person que Bernardet foi escrevendo – isto é, datilografando o que havia sido concebido ao longo de reuniões da dupla. Como sabemos, a função do roteirista está aqui bastante separada da do diretor. Neste caso, a tarefa do adaptador é dar coerência à história para que o diretor possa se concentrar simplesmente em executar o que está escrito.⁴¹⁷.

Bernardet leitor de *A hora dos ruminantes*

Como os adaptadores leram Veiga? O trabalho de Bernardet deixou alguns interessantes vestígios de sua leitura. Em quatro folhas manuscritas, sob o título *RUMINANTES – notas de leitura*, Bernardet resumiu a narrativa em linhas gerais, chamando a atenção para o que encontrou de mais relevante. Além dessas notas, tivemos oportunidade de consultar outro documento importante: o exemplar de *A hora dos ruminantes* que pertenceu a Bernardet. Nele é possível identificar algumas observações feitas pelo adaptador: notas marginais, setas e alguns sublinhados. Numa das primeiras páginas⁴¹⁸, Bernardet anotou à margem: “1º DIA - Curiosidade, passividade, soberba”. Ainda nesta página Bernardet sublinhou as palavras “acamparam em linha” e escreveu ao lado, na margem “organização militar”. Curiosamente, ainda nesta mesma página⁴¹⁹, há três ocorrências da palavra “cachorros” que não passaram despercebidas a Bernardet: o adaptador sublinhou as palavras e reproduziu no roteiro efeito semelhante. As sequências iniciais já mostram alguns cachorros, da mesma forma que Veiga começa o livro introduzindo a palavra de forma banal, sem associação direta com os homens estranhos.

417 As duas únicas experiências anteriores de Bernardet com a escrita de roteiros haviam sido provocada por Person: *SSS contra Jovem Guarda* e *O caso dos irmãos Neves*.

418 VEIGA, 1966, p. 4.

419 VEIGA, 1966, p. 4.

A leitura comparativa do livro e do roteiro deixa clara também outra importante função exercida pelo adaptador e roteirista, que foi a de estabelecer relação entre as sequências. Muito frequentemente, vemos indicações de que o personagem ou o elemento de cena que vemos agora já apareceu antes – geralmente é especificado o número da sequência em que apareceu. Percebe-se que Bernardet fez uma leitura visual do livro, procurando estabelecer nexos entre personagens, locações e outros elementos que apareceriam na tela: esta ênfase na relação entre as sequências está relacionada à própria expressão cinematográfica, que lida com o problema da continuidade, além de ter à mão, obviamente, um número limitado de atores e figurantes – enquanto a literatura, é claro, está aberta a qualquer possibilidade.

Um aspecto que chamou especial atenção de Bernardet em sua leitura de Veiga foi a denúncia do racismo sofrido pelo personagem de Geminiano. O adaptador Bernardet sublinhou palavras e frases especialmente representativas: “Eu sou preto”⁴²⁰ e, bem depois, a expressão “pretete fedido”⁴²¹. Bernardet e Person eram artistas brancos de classe média interessados em representar personagens populares em seus filmes, assim como boa parte da geração cinemanovista. Mas os adaptadores não tinham nenhuma pretensão de denunciar a miséria e a desigualdade, e nem de tratar de questões então associadas aos filmes não-urbanos do Cinema Novo, como os conflitos por terra ou o problema da reforma agrária. Sem procurar tocar nestes temas sociais sensíveis, Bernardet e Person pretendiam antes conceber um universo estético inovador a partir de certa ideia do popular. Naturalmente, é impossível saber se eles teriam ou não êxito.

No processo de adaptação, há pelo menos três tipos de alterações feitas por adaptadores que podemos identificar com clareza em *A hora dos ruminantes*: as duas primeiras, subtração e adição (ou “corte e expansão”, para retomar termos usados por Hutcheon) – consistem em retirar alguns elementos e introduzir outros. Estes elementos podem ser: personagens, situações, diálogos, intrigas. Além destes dois recursos, há ainda um terceiro, que é aquilo que podemos chamar de alteração: isto é, quando o adaptar ressignifica algum elemento que já estava na obra adaptada.

Hutcheon enfatiza que o processo de adaptação é necessariamente precedido pela interpretação da obra adaptada⁴²². Provavelmente preocupado em conhecer melhor aquele

420 VEIGA, 1966, p. 9.

421 VEIGA, 1966, p. 40.

422 HUTCHEON, 2011, p. 30 e p. 43.

universo literário tão original, Bernardet não se contentou em ler apenas *A hora dos ruminantes*, e procurou o único outro livro que Veiga havia publicado, *Os cavalinhos de Platiplanto*. Numa folha, Bernardet fez breves anotações sobre os contos *A ilha dos gatos pingados* e *Foi só brincadeira*, resumindo as narrativas. O mais curioso é que Bernardet analisou com mais detalhe o conto *A usina atrás do morro*; como sabemos, esta narrativa serviu de base para *A hora dos ruminantes*. Talvez consciente do procedimento de adaptação de Veiga, o adaptador Bernardet tinha uma visão privilegiada do processo criativo de Veiga, o que certamente deu a ele e Person ferramentas para, mais adiante, acrescentar elementos à história, procurando obedecer à lógica interna do universo literário de Veiga. As duas folhas com as notas de Bernardet sobre *A usina atrás do morro* são quase um estudo comparativo entre o conto e *A hora dos ruminantes*. O adaptador não apenas atentou para a semelhança entre as narrativas, como usou o conto para melhor entender as peculiaridades da novela, observando nas notas sobre *A usina atrás do morro* que em “[A] HORA DOS RUMINANTES; (...) em realidade, o tema é outro” e mais à frente: “tanto este fato como o anterior são elementos diversos da HORA DOS RUMINANTES”. É importante notar também que Bernardet se interessou especialmente por um certo tipo de personagens – que também existem em *A hora dos ruminantes*, mas que estão mais presentes em *A usina atrás do morro*: são as figuras de autoridade, como o agente do correio, o juiz e o delegado – personagens do conto, sobre os quais Bernardet vai escrever notas mais detalhadas. Será interessante observar como personagens semelhantes serão inseridos por Bernardet no roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*.

O roteiro de *A hora dos ruminantes* é um roteiro literário?

Um dos principais desafios do roteirista – sobretudo aquele com pretensões de literato – é cair na armadilha de escrever um texto literário. Como sabemos, o estilo é inimigo dos roteiros – que são obrigados a construir atmosferas e tratar de emoções dentro de um tom de neutralidade absoluta, sem poder recorrer a ferramentas estilísticas.

As didascálias – ou rubricas – são usadas tanto no teatro quanto nos roteiros cinematográficos. Nas adaptações de obras literárias, é comum que funcionem reconstituindo

a função do narrador ficcional: dando informações – genéricas porém precisas – sobre personagens e situações. Num caso como o do já citado “roteiro literário” de *Andrei Rublióv*, escrito por Tarkóvski, o roteiro deixa de ser entendido apenas como uma simples ferramenta de produção, passando a interessar outros leitores. Quanto mais literário o roteiro, mais ele deixa evidentes suas características de estilo. É claro que o estilo também poderia ser entendido como um recurso para dar mais ênfase e clareza ao roteiro com o objetivo de ajudar no trabalho da própria equipe: como se o uso de uma metáfora pudesse deixar as instruções mais claras para um membro da equipe – seja um ator, o diretor, ou qualquer outro profissional, como figurinista, iluminador ou cinegrafista.

No roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – embora o tom geral seja a neutralidade costumeira dos roteiros – há momentos de inégavel caráter literário. Se no livro de Veiga o narrador era relativamente neutro e lacônico, vamos poder observar exemplos do contrário disso no roteiro de *A hora dos ruminantes*, em que um invisível narrador opina, especialmente por meio das didascálias. Vejamos alguns exemplos deste uso literário das didascálias. Há casos em que os roteiristas simplesmente adotaram uma linguagem metafórica pouco comum neste tipo de texto. Em algumas das sequências que apresentamos a seguir, aparece a conjunção comparativa “como”, que deixa evidente que o roteirista está traçando comparações para melhor ilustrar ao leitor o significado do que diz:

Sequência 20

(...) Ao som da viola que, para sublinhar a ação, retoma o tema da sequência 19, vemos do alto o grupo se dispersar, numa expressão simbólica de esvaziamento.

Sequência 85

(...) Como se fôsse um jogo, os membros do Conselho retomam a pergunta:
DIVERSOS – Quem? Então quem? Quem será? Quem irá?

Sequência 115

(...) Tragi-cômico, Amâncio levanta as mãos para o céu, como quem vê tudo perdido, exclamando
(...) Amâncio, com viscosa solicitude

Essas comparações e metáforas não estavam presentes no livro de Veiga. São um recurso estilístico dos roteiristas. Embora sejam pouco comuns em textos de roteiros cinematográficos, é claro, sua presença poderia se justificar aqui como um recurso de comunicação com a equipe técnica.

Mas o fato é que muitas destas metáforas vão apontar no sentido contrário: em vez de esclarecer, confundem, ao usar uma linguagem aberta demais, e às vezes até hermética, poética demais para ser entendida de forma idêntica por todos os leitores. Por se tratar da adaptação de uma obra como *A hora dos ruminantes* – cujo narrador onisciente assume um tom particularmente objetivo e sucinto – o uso destes recursos chama ainda mais a atenção. Apresentamos aqui mais alguns trechos trazendo exemplos deste tipo de intervenção literária no roteiro:

Sequência 89 a 92

(...) Vários planos de grupos de cachorros abandonando precipitadamente Manarairema, a nobre e conspícua Manarairema

Sequência 100

(...) COSINHA DA CASA DE APOLINÁRIO

(...) Sebastiana continua mineiramente a trabalhar em silêncio.

Sequência 120

(...) Com uma peça na mão, Amâncio absorve-se na finalização da figura do quebra-cabeça. Procura colocá-la. Inverte a posição de algumas peças; parece ter encontrado a posição. Parece também ter encontrado um argumento decisivo.

Sequência 122

(...) As pessoas que permaneciam estáticas se retiram diante à chegada de bois cada vez mais numerosos, tendo a impressão de que os habitantes deverão evacuar a cidade e dar lugar e nome aos bois.

Esses exemplos aqui reunidos deixam confuso quem lê o roteiro hoje. Certamente não teria sido diferente com o leitor membro da equipe de filmagem de *A hora dos ruminantes*. Seria possível supor que o ator que interpretasse Amâncio entenderia o sentido metafórico da expressão e procuraria mexer no quebra-cabeça reproduzindo a expressão facial de alguém que tivesse “encontrado um argumento decisivo”? De que forma a atriz interpretando Sebastiana deveria tomar o sentido do advérbio “mineiramente” para incorporá-lo à sua forma de representar o trabalho da personagem? A expressão idiomática “dar nome aos bois” deve ser tomada em sentido literal, como se os habitantes fossem de fato nomear os bois? Se é utilizada em sentido metafórico, afinal que sentido é esse? Para que chamar a cidade de “a nobre e conspícua Manarairema”? O operador de câmera poderia deduzir desta metáfora algum sentido concreto para aplicá-lo à sua maneira de enquadrar a cidade?

Fica evidente que a adjetivação não tem uma aplicação direta, precisa e imediatamente compreensível para o leitor parte da equipe de filmagem. Como sabemos, o roteiro cinematográfico é uma ferramenta cujo objetivo é comunicar o significado com a equipe em vez de brincar com a linguagem e sua pluralidade de significados. Esse tipo de detalhe estilístico de *A hora dos ruminantes* no uso das didascálias reforça a ideia de um texto de roteiro cinematográfico cujo valor não se restringe necessariamente ao de ferramenta para a realização do filme. Portanto, podemos concluir que o roteiro de *A hora dos ruminantes* é especialmente literário, ainda que esse traço só venha à tona em alguns momentos específicos.

Se voltamos à recorrente comparação entre os textos de peças teatrais e os de roteiros cinematográficos, é curioso observar que os dramaturgos costumam ver as didascálias como o espaço de maior possibilidade de expressão autoral e definição da peça. Podemos recordar o exemplo de uma peça como *Os biombos* de Jean Genet, que se apossa ao máximo das possibilidades de intervenção autoral por meio das didascálias. Se pensarmos em outro exemplo, o do autor Albert Camus, há inúmeros estudos⁴²³ tratando do uso que o autor faz das didascálias.

As imprecisões do roteiro de *A hora dos ruminantes*

Outro aspecto de *A hora dos ruminantes* que foge à neutralidade esperada de um texto de roteiro cinematográfico é o uso de uma linguagem pouco precisa. Em muitos casos, mais de uma possibilidade é apresentada. Noutros casos, fica totalmente em aberto determinado detalhe do filme. Este tipo de imprecisão ou abertura no roteiro deixa espaço para que essas questões sejam resolvidas em versões futuras do roteiro ou até durante a filmagem. A opção por deixar em aberto determinado detalhe pode ser consequência de uma indecisão por parte de Person e Bernardet, que ainda estariam adaptando o texto às suas intenções. Podemos supor que, nos primeiros rascunhos do roteiro de *A hora dos ruminantes*, este tipo de ponto de indeterminação tenha oscilado entre uma coisa e outra, para enfim decidir-se pela indecisão e indefinição. Podemos recordar aqui o que Hutcheon diz sobre o fato de as adaptações serem

⁴²³ Frequentemente, para Camus, elas serão um espaço de sutil expressão autoral, poética e filosófica, fugindo do conteúdo prático esperado de uma indicação cênica. Alguns artigos tratando da questão são: TRABELSI, Mustapha. 'Poétique de la didascalie dans L'Etat de siège d'Albert Camus' & BARUT, Benoît. 'Albert Camus, un écrivain scénique ? Présence/absence du praticien dans la didascalie camusienne'.

“textos fluidos”, que “existem em mais de uma versão”⁴²⁴. Refletir, por meio da análise genética, sobre esse tipo de transformação é ter acesso à “evidência material das mudanças de intenção”⁴²⁵. Vejamos a seguir alguns trechos de sequências que incluem elementos de indecisão, marcados por palavras como: “ou”, “talvez”, “algum”:

Sequência 27

CIDADE. LOCAL A BEIRA RIO - EXT. - DIA

Inicia-se a sequência com um levantar de espadas.

Um grupo de dançarinos com espadas e trajes adequados executa passos e gestos característicos da parte guerreira de uma congada ou outra dança folclórica.

Sequência 86

SALA DE AULA - INT. - DIA

Sala de aula repleta de cachorros, alguns deitados, outros passando entre as carteiras.

(...) Talvez haja na lousa o desenho de um cachorro feito por uma criança.

Sequência 110

OFICINA DO FERREIRO - INT. - DIA

Sem dizer nada, Apolinário começa a tirar o cinto e se apronta para bater no filho.

Mandovi se espanta. Procura refugiar-se atrás de alguma coisa.

(...) Apolinário sente-se transtornado, aperta com força o cinto que tem na mão e, para descarregar a sua raiva, bate violentamente com o cinto contra algum objeto.

Embora seja comum que os roteiros cinematográficos incluam certo nível de indefinição – consequência da própria complexidade que representa fazer um filme – chama a atenção o seu uso dentro de um roteiro como *A hora dos ruminantes*, cheio de intervenções de estilo dentro das didascálias, como metáforas ou alusões poéticas. Este recurso literário vai no sentido oposto ao da precisão, ao abrir espaço para muitas interpretações. Estas indicações imprecisas podem ser entendidas como um fator que torna o roteiro de *A hora dos ruminantes* ainda mais literário, na medida em que abre espaço para a imaginação do leitor. No entanto, a relação que este tipo de texto constrói com o leitor é bastante diferente. Um texto literário de ficção tradicional dificilmente aceitaria esse tipo de imprecisão. Um romance tradicional precisa deixar claro se algo acontece ou não, se um dado elemento está presente ou não.

Crítica genética

424 HUTCHEON, 2011, p. 136.

425 HUTCHEON, 2011, p. 137.

A etapa inicial de nossa pesquisa se baseou no estudo genético do texto, procurando reconstituir o processo de interpretação que Bernardet fez do livro de Veiga. Já tratamos das anotações de Bernardet nas margens do livro de Veiga, bem como de outras intervenções, como o uso de setas ou sublinhados.

Até hoje, são pouco comuns as pesquisas dedicadas a roteiros cinematográficos pelo viés da crítica genética. *Génésis: Manuscrits, Recherches, Inventions* – uma das revistas mais importantes da área – costuma publicar poucos estudos sobre roteiros cinematográficos (embora venha fazendo resenhas de livros publicados com análise genéticas de textos para cinema, especialmente nos últimos anos). Um número especial da revista⁴²⁶ dedicado ao cinema tem clara ênfase em filmes realizados, e lida de forma ambígua com o roteiro, hesitando em considerá-lo como parte dos papéis de trabalho que poderiam interessar a uma abordagem genética.

Portanto, talvez um dos maiores problemas de se estudar um roteiro cinematográfico não-filmado é a dificuldade de encontrar estudos que sirvam de modelo – já que os poucos que existem têm, cada qual, características próprias. Um dos estudos mais importantes da área é a investigação pioneira da professora Josette Monzani: a autora compara três versões do roteiro de *Deus e o Diabo na terra do sol*, de Glauber Rocha. A riqueza do material está na grande diferença que existe entre cada versão, o que permite acompanhar as diversas possibilidades que o autor foi testando nesses exercícios, alterando completamente personagens, intrigas, recursos de linguagem. Um outro estudo importante entre nós é o da pesquisadora Ana Maria Galano, que fez uma apresentação detalhada do roteiro de *Casa Grande e Senzala*, escrito por Joaquim Pedro de Andrade⁴²⁷. No caso do estudo de Galano, havia farto material, além do roteiro propriamente dito: esboços de figurino, de locações e todo tipo de notas sobre preparação para a filmagem.

O caso de *A hora dos ruminantes* também tem características únicas: embora existam algumas versões do roteiro, todas parecem convergir no mesmo sentido: temos a impressão de estar diante de um texto em evolução (e não em face de diversos textos, como é o caso do estudo de Monzani). Além do roteiro propriamente dito, a pasta de *A hora dos ruminantes* na Cinemateca Brasileira tem outros materiais, que teremos oportunidade de ir descrevendo pouco a pouco. Mas ao contrário do estudo de Galano, o nosso estudo sobre *A hora dos*

426 BOURGET, Jean-Loup & FERRER, Daniel (org.). *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, número 28, Cinéma, 2007.

427 GALANO, Ana Maria (org.). *Casa-grande, Senzala & Cia. Roteiro & Diário*. Editora Aeroplano, 2001.

ruminantes não pôde contar com nenhum recurso gráfico ou visual – exceto uma única fotografia, da qual ainda trataremos em detalhe. Como os autores não indicaram qual seria a versão definitiva ou final do roteiro, nossa pesquisa partiu de um exercício inicial de edótica, transitando entre as versões existentes do texto e procurando estabelecer relações de tempo e significado entre elas. A partir do tratamento dos originais, chegamos a uma versão do texto para trabalho.

Como sabemos, Hutcheon entende as adaptações como “texto fluidos” por definição: mas a autora enfatiza que é inútil criar hierarquias entre as versões do texto, já que as diferentes “versões existem lateralmente, não verticalmente”. Sobre as versões do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, vamos levar em conta o seguinte: primeiro, já que estamos falando em roteiro, precisamos desconsiderar textos que seriam considerados rascunhos prévios: é o caso do argumento cinematográfico relativamente desenvolvido de *A hora dos ruminantes* (do qual, infelizmente, só restam algumas poucas páginas), além de um resumo de sequências, provavelmente escrito durante a etapa inicial de desenvolvimento do projeto – e depois descartado, como indica um longo risco vermelho feito sobre cada uma de suas dezessete páginas. Por não se tratarem de versões do roteiro propriamente, o argumento e o resumo de sequências serão classificados entre os anexos.

Já do roteiro propriamente dito, existem três versões disponíveis, todas datadas de julho de 1967. Em princípio, seria difícil confirmar a cronologia exata da escrita das três versões. Porém, analisando as diferenças entre os textos, é possível inferir a ordem em que foram escritas. A primeira versão do roteiro é a que contém mais intervenções a caneta por cima do texto datiloscrito: nela, há trechos de sequências riscados, além de notas marginais indicando alterações. Esta versão se encontra em poder da Cinemateca Brasileira, em São Paulo. Ela traz na capa a data de julho de 1967 – tudo indica que o roteiro foi concluído no final do mês⁴²⁸. O texto tem 123 sequências, escritas ao longo de 66 páginas. Mas há uma rasura na paginação, indicando que foram inseridas *a posteriori* duas páginas com novas sequências (entre as páginas 40 e 42, correspondendo ao intervalo entre as sequências 85 e 95). Já a segunda versão basicamente incorpora as diversas alterações manuscritas feitas na versão anterior. Por exemplo: logo no começo da primeira versão do roteiro, havia uma anotação manuscrita marginal (as palavras “trazendo toucinho”) que foi incorporada no texto datiloscrito da segunda versão. Percebe-se claramente que a segunda versão nada mais é do

428 Já que, em carta do dia 21 de julho, Bernardet conta a Glauber que ainda estava trabalhando no roteiro. BENTES, 1997, p. 283.

que a primeira passada a limpo e datilografada novamente, com um maior espaçamento entre linhas, que resulta numa diagramação um pouco mais arejada – em 79 páginas – das mesmas 123 sequências. Esta versão se encontra em poder da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Reproduzimos a seguir um exemplo da primeira versão do roteiro em que os autores alteraram o estilo musical que acompanharia a chegada dos homens estranhos. Na transcrição a seguir, procuramos manter visíveis para o leitor as alterações feitas pelos roteiristas:

Sequência 2 - DESCAMPADO - EXT. - FIM DE TARDE, CREPÚSCULO

Ao som de uma ~~marcha~~ festiva, ~~estilo hino-esportivo-juvenil~~, [música alegre de ritmo fortemente marcado, de estilo ié ié ié,] vem em direção à CAM uma caravana de mulas trocando pernas ao pêso da carga, alguns cachorros, e os homens estranhos, com suas indumentárias cáqui-lilás.

As versões posteriores (a segunda e a terceira) vão simplesmente incorporar esta mudança:

Sequência 2 - DESCAMPADO - EXT. - FIM DE TARDE, CREPÚSCULO

Ao som de uma música alegre de ritmo fortemente marcado, de estilo ié ié ié, vêm em direção à CAM uma caravana de mulas trocando pernas ao pêso da carga, alguns cachorros, e os homens estranhos, com suas indumentárias cáqui-lilás.

Por fim, a terceira versão faz parte do espólio do cineasta Person que se encontra atualmente em poder da sua família. Dela, existe também uma versão digitalizada disponível para consulta na Cinemateca Brasileira em São Paulo. Esta versão traz na última página a mesma data, de julho de 1967 (embora a capa informe apenas o ano).

A terceira versão é praticamente idêntica à segunda – com o mesmo número de páginas e sequências, e também a mesma data – mas tem algumas raríssimas intervenções datilografadas ou manuscritas a caneta. Tudo indica tratar-se de uma cópia mimeográfica da segunda versão. As duas únicas diferenças estão na capa, que traz informações suplementares datilografadas, e na sequência 24, em que há uma intervenção a caneta a respeito do personagem de Geminiano (apontando um detalhe sobre sua saída de cena). Esta anotação não

se encontra em nenhuma outra versão, o que nos leva a concluir que esta versão é subsequente à segunda. É possível que exista ainda uma quarta versão – da qual só conseguimos encontrar a capa, datada de 1968, e assinada com os pseudônimos Spiros e Scorpius (documento pertencente à pasta doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira). Chama a atenção que os autores tenham optado por esconder seus nomes exatamente no ano de maior endurecimento da ditadura. Mas, muito provavelmente, esta versão foi concluída antes do AI-5⁴²⁹.

A versão em que nos baseamos aqui é a terceira, pertencente ao espólio de Sergio Person, disponibilizado por sua família para consulta digital na Cinemateca Brasileira. Isto não significa, no entanto, que vamos nos limitar a essa versão. Nossa ideia é traçar comparações constantes com a primeira versão – que é a mais parecida com a narrativa de Veiga. Vamos tratar em detalhe das intervenções que foram feitas da primeira para a segunda versão: estamos nos referindo às notas manuscritas a caneta e especialmente às duas páginas enxertadas (que obrigaram a uma rasura na paginação). Estas sequências procuram complementar a narrativa de Veiga, dando a ela alguns elementos novos: personagens, intrigas e cenas.

Os anexos de *A hora dos ruminantes*

Os anexos do roteiro de *A hora dos ruminantes* formam um rol mais extenso e heterogêneo de textos, que inclui desde pequenas notas manuscritas até datiloscritos de algumas páginas, escritos em suportes diversos, provavelmente em datas bem diferentes. A ficha catalográfica da Cinemateca Brasileira descreve esse material como “Anotações, esboço e notas para roteiro”. Sua relação com o roteiro de *A hora dos ruminantes* varia muito: há textos que dialogam diretamente com o roteiro, funcionando como ferramentas complementares na estrutura de filmagem. Com alguns outros anexos, por outro lado, não fica tão clara a relação com *A hora dos ruminantes*. Há ainda outro tipo de anexos que talvez estivessem destinados a um público maior do que apenas a equipe de filmagem: um curioso exemplo é a folha, manuscrita a caneta, parte do acervo da pasta doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira, que reproduzimos a seguir:

429 É possível afirmar isto a partir da análise da biografia dos adaptadores: no final de 1968, já estavam envolvidos em outros projetos.

MC
 APRESENTA
 VOCÊ É HOMEM OU RUMINANTE?
 TIRE SUAS DÚVIDAS
 ASSISTINDO

“A HORA DOS RUMINANTES”
 (FÁBULA MODERNA SOBRE O FÔLEGO (ÊXITO) NÃO-VIOLENTO DIANTE
 DA
 OPRESSÃO)
 MAS NÃO CONTE A NINGUÉM
 QUEM SÃO OS HOMENS...

UMA PRODUÇÃO
 LAUPER- MC
 ESCRITO POR
 JEAN-CLAUDE BERNARDET
 LUIS SÉRGIO PERSON
 ADAPTADO DE "A HORA DOS RUMINANTES" DE JOSÉ J. VEIGA. ED.
 CIVILIZAÇÃO.
 1966

As caligrafias de Person e Bernardet têm certa semelhança: ambos escrevem com letras miúdas e bem desenhadas. A caligrafia de Bernardet é mais miúda e arredondada, enquanto a de Person emenda as letras e passa a impressão de ter sido traçada com rapidez. A folha que acabamos de reproduzir está escrita toda em letras maiúsculas, o que dificulta uma tentativa de distinção clara das duas caligrafias (pelo menos de acordo com nossa análise preliminar de não-especialista em estudos grafológicos). Um erro ortográfico (corrigido) no lugar do acento da palavra “fôlego” (grafada “folêgo”) talvez possa ser uma característica da escrita de Bernardet (o roteirista recebeu o ensino formal em francês, portanto seria natural que tivesse dificuldades com a ortografia da língua portuguesa). O fato é que os dois adaptadores trabalhavam juntos; portanto, é mais ou menos irrelevante saber se a folha foi escrita por um ou por outro. A mesma coisa vale para o roteiro.

Poderíamos supor que uma nota escrita por Person estivesse mais focada em aspectos práticos da filmagem: imaginamos que essas frases apareceriam escritas na tela durante a exibição do *trailer* do filme (ou até talvez fossem lidas por uma voz em *off*). Por outro lado, caso a nota tenha sido escrita por Bernardet, podemos supor que se tratasse de um texto para um cartaz, ou até para aquelas miniaturas que apareciam – acompanhadas de frases de efeito – nas listas de programação de cinema publicadas nos cadernos de cultura dos jornais da época. Há ainda a hipótese de o texto ter sido escrito pelo co-produtor Glauco Mirko Laurelli; em todo caso, Laurelli certamente foi o autor de parte dos anexos, como indica a ficha

catalográfica da própria Cinemateca. O fato é que podemos considerar tanto Civelli quanto Laurelli como co-autores do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, junto com Person e Bernardet.

Esta folha – que Genette consideraria um paratexto – se dirige a um público mais amplo, para além da equipe de filmagem. Há um aspecto que chama a atenção – algo que já havia sido observado em relação ao roteiro: a tentativa de dar um sentido próprio a um léxico que poderíamos chamar aqui de “bovino”. Vimos nesta breve nota – que possivelmente seria usada em alguma forma de divulgação do filme – um uso metafórico da linguagem: enquanto o roteiro falava de “dar nome aos bois”, este texto (de divulgação?) opõe de forma interessante os termos “homem” e “ruminante”. Será que o termo “homem” deve ser entendido como sinônimo de ser humano, vinculado portanto aos cidadãos manarairenses? Ou será que deveria ser associado aos homens estranhos?

O fato é que esse admirável manuscrito deixa claro que a estratégia de comunicação em linguagem metafórica dos textos cinematográficos de *A hora dos ruminantes* não se limitava aos leitores membros da equipe de filmagem, mas se dirigia a um público bem mais amplo. Sem saber qual seria a função desta misteriosa folha manuscrita, podemos apenas especular qual seria seu público: leitores de cadernos de cultura de jornal ou pessoas que frequentavam cinemas e assistiam *trailers*? É possível que, antes de assistir ao filme, o espectador já estaria intrigado por esse uso metafórico da linguagem que *A hora dos ruminantes* incorpora. A frase “não conte a ninguém quem são os homens” instaura imediatamente a curiosidade não apenas sobre os sentidos alegóricos daquela linguagem, mas sobre o filme em si – criando um tipo de estratégia muito usada em filmes policiais, em que se pede aos espectadores que não revelem o final do filme a ninguém.

Entre os anexos, há um outro exemplo interessante de documento que parece ter ajudado no trabalho de adaptação: uma folha única com anotações sobre vários personagens: “Padre Prudente, Júlio Barbosa, Geminiano, Amâncio, seu Justino Moreira, Dr Nelório, Marianito, Manuel Florêncio, Dildélio Amorim”. É importante notar aqui que os adaptadores atentaram para personagens que não aparecem tanto na narrativa de Veiga, mas que são personalidades importantes da cidade: homens respeitados, representantes das instituições. É o caso de Marianito, funcionário do cartório, que só é citado uma vez no livro, mas que chamou a atenção de Person e Bernardet. Há personagens que recebem o tratamento de doutor ou senhor, como a figura coronelista do Dr. Nelório de Moura ou ainda seu Justino Moreira

agricultor proprietário. O Padre Prudente, figura respeitadíssima pelos manarairenses, é um personagem importante no livro e no roteiro. Mas o intrigante é que há nesta lista manuscrita muitos personagens secundários, sem grande importância dentro da narrativa, a despeito da importância que têm em Manarairema – sempre tratados pelo nome acompanhado do sobrenome. Há ainda muitos outros anexos que teremos oportunidade de ir conhecendo pouco a pouco.

Retraçando a cronologia do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* de 1967 a 1968

Depois de apresentar o *corpus* relativo ao roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, é importante retrazar aqui a cronologia do projeto. As informações que apresentamos agora foram obtidas com grande esforço, pelas mais diversas fontes, ao longo de nossa pesquisa. Bernardet e a própria família de Person têm pouco conhecimento deste tipo de detalhe, que se perdeu com a passagem do tempo. Retraçá-los aqui é uma iniciativa inédita, a partir de um material quase totalmente desconhecido.

No último trimestre de 1966 (não foi possível precisar exatamente em que mês), a editora Civilização Brasileira publicou *A hora dos ruminantes*. As primeiras críticas sobre a obra em jornais que conseguimos localizar são dos meses de janeiro e fevereiro de 1967. Surpreendentemente, neste curtíssimo período, Bernardet e Person descobrem o livro, tomam a decisão de adaptá-lo e compram os direitos para adaptação. No começo de 1967, Person e Bernardet já tinham um texto cinematográfico em grau de desenvolvimento suficiente para ser chamado de roteiro, que apresentaram a Veiga. O contrato de cessão de direitos autorais de José J. Veiga tem a data de 6 de maio de 1967⁴³⁰. Uma entrevista com Person dada à revista *Manchete* de 17 de junho do mesmo ano, intitulada *Person, o jovem zangado do cinema*, anuncia:

430 De acordo com uma carta da editora Civilização Brasileira a Regina Jehá, enviada logo depois da morte de Person, que encontramos no espólio de Veiga.

Mas o zangado Person não poderá descansar muito: este mês terminará o roteiro de *A hora dos ruminantes*, adaptação do livro de José Veiga, história de uma pequena cidade dominada por um estranho grupo vindo de fora, onde se destaca o duro José Lewgoy.⁴³¹

Vemos que a essa altura não apenas o roteiro mas também a ideia de produção já estava relativamente avançada, considerando que até parte do elenco já estava confirmada. Em julho, Veiga recebe as primeiras parcelas de pagamento pelos direitos – conforme os recibos que conseguimos localizar no espólio do escritor⁴³². No dia 21 de julho, Bernardet ainda está trabalhando no roteiro de *A hora dos ruminantes* – conforme explica numa carta a Glauber Rocha. Portanto, a data do mês de julho de 1967 – que aparece nas três versões do roteiro – provavelmente se refere ao último terço do mês. Agosto é o mês em que se iniciariam as filmagens, de acordo com o *Correio de Maceió*. Neste mesmo mês, Veiga recebe mais uma parcela do pagamento pelo diretor do filme⁴³³. A partir daí, será possível acompanhar pela imprensa os sucessivos adiamentos das filmagens: o *Diário Popular* de 13 de agosto anuncia seu início para 5 de setembro, além de mencionar a presença de Hamilton Fernandes no elenco.

Person decide adiar “oficialmente” *A hora dos ruminantes* quando recebe o convite de José Mojica Marins para filmar *Trilogia do Terror*, junto com Ozualdo Candeias. No longa-metragem, cada diretor fica responsável por uma história. A revista *Filme Cultura* de outubro e novembro de 1967 anuncia que Person está filmando *Trilogia do Terror* “e assim adia *A hora dos ruminantes*”. A mesma revista⁴³⁴ também anuncia que um outro projeto de Person, intitulado *Sete pecados capitalistas*, está em fase de produção.

Começa o ano de 1968 – momento de plena efervescência no plano político e cultural no Brasil e no mundo – e o projeto de *A hora dos ruminantes* continua em processo de pós-produção⁴³⁵. Numa entrevista à revista *Filme Cultura* de 6 de março de 1968, Person afirma: “Continuo estudando a possibilidade de realização de *A hora dos ruminantes*”. No dia 22 de

431 ‘Person, o jovem zangado do cinema’ in *Manchete*, n. 791, de 17 de junho de 1967.

432 Nossa pesquisa encontrou o recibo provisório assinado que Veiga recebeu da M. C. Produções Cinematográficas, datado de 13 de julho de 1967.

433 Nossa pesquisa encontrou o recibo que Veiga recebeu da Lauper Filmes datado de 3 de agosto de 1967, no valor de quinhentos cruzeiros novos.

434 ‘Mapa do cinema Brasileiro’ in *Filme Cultura*, Seção Movimento. Ano 1, n. 7, p. 30. Outubro a novembro de 1967.

435 E provavelmente, ainda de escrita – como dá a entender a capa que traz a indicação apenas do ano de 1968 – do que parece ser a quarta versão do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – assinado com os pseudônimos Spiros e Scorpius. O uso de pseudônimos, naturalmente, deixa espaço para suposições sobre os seus motivos. Seria uma forma de reagir à censura, que se endurecia no ano do AI-5?

abril, estreia nos cinemas o filme *Trilogia do Terror*. Um longo artigo de 29 de maio de 1968 – publicado no jornal *O Povo* com o título *Bois, cães e Lewgoy em “A hora dos ruminantes”* – dá a entender que a preparação para as filmagens vai de vento em popa. O artigo apresenta “o filme ‘Hora dos Ruminantes’ que Luís Sérgio Person prepara-se para fazer ainda este ano” e dá conta de que “Person encontra-se atualmente no interior de São Paulo, escolhendo o local onde será rodada a película. Provavelmente o cenário será o mesmo da novela de José J. Veiga”⁴³⁶. A essa altura, Mario Civelli já havia desistido da produção do filme. A indenização dada a Person pela quebra do contato foram os rolos de películas coloridas virgens. Segundo Bernardet:

Ele deu como indenização esse negativo ao Person, que, evidentemente, sem o Civelli, não tinha mais condições de produzir esse filme de vulto maior. De forma que Person pensou e vendeu os negativos para possibilitar a produção de um filme extremamente barato com o qual ele pensou que ganharia dinheiro, que possibilitaria levar adiante a produção. Me pediu para trabalhar com ele e eu não quis. Eu não me achava muito propenso à comédia. Eu achava que não teria ideias cômicas, e fiquei bastante abalado pelo fato de um roteiro, sobre o qual nós trabalhamos muitíssimo e que gostávamos, ser arquivado.⁴³⁷

Provavelmente entre os meses de julho e agosto de 1968, Person vende os valiosos negativos em Eastman Color para financiar uma ideia mirabolante que ajudaria a levantar dinheiro para *A hora dos ruminantes*: decide fazer um filme extremamente popular, uma sátira do faroeste filmada no interior, um projeto de baixíssimo custo, mas estrelado por rostos conhecidos do cinema e da televisão. O filme estreia ainda em 1968: *Panca de Valente*, entretanto, será um fracasso tanto de crítica quanto público, atingindo fraca bilheteria. No contexto de endurecimento político do final de 1968, desiludido com o fracasso de *A hora dos ruminantes*, Person faz uma arriscada viagem com sua mulher Regina Jehá: o casal cruza a cortina de ferro e visita os países do bloco soviético, enquanto no Brasil a ditadura militar publica o Ato Institucional número cinco. De acordo com relato inédito de Regina Jehá, os dois rasgaram seus passaportes e os jogaram num rio, para apagar os vestígios dos carimbos dos países comunistas. Depois foram ao consulado brasileiro e declararam que haviam perdidos os passaportes.

⁴³⁶ ‘Bois, cães e Lewgoy em “A hora dos ruminantes”’ in *O Povo*, 29 de maio de 1968.

⁴³⁷ COSTA, 2006, p. 54.

Em 1969, Person decide “recomeçar”: o respeitado cineasta inicia uma nova carreira, agora como diretor de filmes publicitários. Assim o projeto de *A hora dos ruminantes* é definitivamente paralisado – por problemas de financiamento, motivação e endurecimento político.

Arte engajada de inspiração popular com viés mercadológico

A estética concebida dentro do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* procurou sintetizar uma arte de inspiração popular com preocupação de público e engajamento político.

Propomos a seguir uma breve reflexão sobre essas questões. O cinema nasce dentro de um contexto de mercado, e a relação que estabelece com o público é, desde cedo, ditada pelo lucro. Em reação a isso, nascem tendências que se recusam a limitar o cinema à lógica do mercado. Por um lado, há um grupo de cineastas que procura alçar o cinema ao nível dos grandes temas universais explorados pelas outras artes. Do outro lado, há o grupo dos cineastas para quem o cinema deve ser uma ferramenta de luta política, a serviço de uma ideologia. O artista engajado vive uma contradição: ele deseja atingir o mais efetivamente possível o público mais amplo possível, com o objetivo de transformar a sociedade. Mas para tanto, precisaria ceder ao sistema em que são veiculados os filmes: a indústria cultural. Como sabemos, essa indústria cultural nunca esteve preocupada em criar uma arte popular, mas sim produtos culturais de fácil digestão e consumo pelas massas. Do ponto de vista formal, os enlatados culturais são pastiches *kitsch* grosseiramente inspirados da arte erudita. Do ponto de vista ideológico, obviamente, eles reforçam a ideologia dominante.

Mas então, como lidar com o caráter de espetáculo a que o cinema está inevitavelmente vinculado? O teórico e cineasta Tomás Gutiérrez Alea procurou conciliar a ideia de arte engajada popular com o problema do espetáculo cinematográfico. Da mesma geração, o diretor argentino Fernando Birri recusava a oposição entre cinema popular e cinema de arte, chamando a atenção para o que está por trás da conversa, que é o problema do cinema comercial e da qualidade artística:

Cinema popular e de arte foram falsamente apresentados como opostos irreconciliáveis quando na verdade o que estava sendo discutido era a oposição entre cinema comercial e elitista. Nosso objetivo foi um realismo que transcenderia esta dualidade tendenciosa. Nele fomos acompanhados por outros grupos não-cinematográficos, dos quais todos compartilhavam nossa aspiração por uma arte que seria ao mesmo tempo popular e de alta qualidade⁴³⁸

Estas questões do cinema latino-americano são debatidas amplamente no Brasil. Principalmente depois do golpe, os artistas de esquerda vão sentir a gravidade do problema da relação com o público. A única saída para a comunicação mais efetiva de sua mensagem de resistência ao regime ditatorial seria levar em consideração o problema do mercado, procurando explorar as possibilidades que ele oferece. Um dos primeiros artistas a levantar claramente esse problema é o letrista José Carlos Capinan. Durante um debate sobre os rumos da MPB promovido pela Revista Civilização Brasileira em 1966, Capinan criticava “o comportamento pré-capitalista da esquerda brasileira, que resiste à industrialização e vê o mercado como o grande sacrifício de sua arte”⁴³⁹. Quando os militares dão o golpe em 1964, alguns cineastas engajados do Cinema Novo ainda estavam preocupados em fazer uma arte de inspiração popular, com um viés de denúncia da miséria e da desigualdade. Com a chegada da ditadura, a preocupação dos cinemanovistas se volta para a reação ao novo contexto político. Embora tivessem a pretensão de fazer arte para as massas, a geração do Cinema Novo tinha uma relação problemática com o público.

Equilíbrio entre arte, mercado e engajamento

Podemos recordar aqui um artigo de Bernardet que influenciou particularmente o movimento cinemanovista, intitulado *Três filmes*: nele, Bernardet recusava três modelos cinematográficos – um europeu, um americano e um soviético. “Três filmes e uma só

438 Tradução nossa, a partir da versão em inglês. “Popular and art cinema were falsely made out to be irreconcilable opposites, when what were actually being discussed were “commercial” and “elitist” cinema. Our objective was a realism which would transcend this tendentious duality. In it we were joined by other non-cinematic groups all of whom shared our aspiration towards an art which would be simultaneously popular and of high quality”. Fernando Birri citado em ARMES, 1987, p. 73.

439 Citado em BARBOSA. A. L. (coord.). ‘Que caminho seguir na música popular brasileira’. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, pp. 375-385, maio de 1966.

mistificação”⁴⁴⁰, decretava o crítico, conforme vimos. Para ele, o cinema latino-americano – e, de forma mais geral, o chamado Cinema do Terceiro Mundo – se configurava como um modelo novo, em contraposição a esses três modelos obsoletos. O Brasil ia se transformando: os artistas cada vez mais iam sendo absorvidos na teia de uma complexa cultura de massa, enquanto muitos cinemanovistas continuavam atrelados à problemática da arte nacional-popular. Dentro do cinema brasileiro da época, Person e Bernardet eram vozes relativamente dissonantes, já que se interessavam pela cultura de massa como possibilidade de comunicação com o público, mas não recusavam a estética do nacional-popular.

Aquela que provavelmente teria sido a obra-prima da dupla – *A hora dos ruminantes* – tem como aspecto mais inovador a forma como alia o modelo de um cinema político de temática nacional-popular às preocupações mais objetivas com o público e o mercado. Fica claro que Person e Bernardet pretendiam superar certas contradições da geração do Cinema Novo, propondo um cinema engajado que evitasse um tom paternalista diante do espectador, e que procurasse alcançar um público mais amplo do que aquele que os cinemanovistas costumavam atingir. A preocupação da dupla estava em chegar a este público trabalhando dentro dos sistemas de distribuição e exibição pré-existentes do mercado cinematográfico brasileiro da época. Surpreendentemente, foi na estética do goiano José J. Veiga, próxima do realismo mágico, que Person e Bernardet encontraram a síntese dos elementos que estavam buscando: aquela estética alegórica dava a possibilidade de comunicar uma mensagem política na forma de um impactante espetáculo audiovisual.

O modelo bem-sucedido de *O caso dos irmãos Naves* havia representado o ambiente interiorano num filme que fez sucesso justamente junto ao público interiorano. Em *A hora dos ruminantes*, o público interiorano seria atraído pelo caráter espetacular, mas também pela visão fantástica de seu próprio ambiente. A decisão de Person, Bernardet, Civelli e Laurelli era profundamente inovadora: realizar no interior filmes voltados ao público interiorano, num momento em que “5% da superfície do território brasileiro (São Paulo, Guanabara e RJ) contava 55% do parque cinematográfico nacional”⁴⁴¹. Os filmes do Cinema Novo que representavam o Brasil interiorano eram vistos por um público essencialmente urbano. Naquela época, Jean-Claude Bernardet escreve a Glauber a respeito do problema de comunicação com o público de *Terra em transe*:

440 BERNARDET, Jean-Claude. ‘Três filmes’ in *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. São Paulo. 13 de maio de 1961.

441 SANTOS PEREIRA, Geraldo. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro, Borsoi, 1973, p. 64. Citado em FICAMOS, 2013, p. 408.

Agora tem o problema do público. *Terra em transe* serve como nenhuma outra fita para levantar o problema. Pelas cartas suas que foram transcritas pela imprensa, sei que você teve conhecimento de uma crítica que lhe está sendo feita cada dia: o filme não é público; no Brasil atual, não se tem direito de fazer filmes herméticos que falem a meia dúzia de intelectuais. Ainda mais quando o diretor se chama GR, que prega um cinema popular. Eu entendi a fita, mas o que GR diz, eu já sabia, e o João da Silva que estava sentado ao meu lado não entendeu nada.⁴⁴²

Curiosamente, nestas mesmas cartas, Glauber e Bernardet conversam sobre *A hora dos ruminantes*. No filme, Person e Bernardet – assim como haviam feito em *O caso dos irmãos Naves* – procuram atingir justamente “um cinema popular” capaz de ser entendido pelo “João da Silva”, para retomar as palavras do próprio Bernardet.

Idéia e realização de *A hora dos ruminantes*

Vejamos a seguir aquele que pode ser considerado o anexo mais importante de *A hora dos ruminantes*: o paratexto intitulado *Idéia e realização* resume a proposta estético-política do filme. Reproduzimos a seguir o texto na íntegra:

A HORA DOS RUMINANTES

IDÉIA E REALIZAÇÃO

Como se pode verificar pelo resumo, a idéia é fazer um FILME-FÁBULA sobre a resistência e a entrega das pessoas aos agentes indeterminados de uma opressão. A moral que se extrai é de que não se deve transigir um mínimo sequer diante da opressão sob pena de se acabar inteiramente dominado por ela. Ao se dar um dedo, perde-se a mão, o braço e assim por diante...

Pelo tratamento dado ao roteiro cinematográfico, superamos totalmente o principal obstáculo que poderia existir com respeito à aceitação do público de um filme em que um grupo de personagens (no caso, os HOMENS ESTRANHOS) não se define logicamente com uma explicação. A não-identificação dos tais homens, além de se constituir inicialmente numa espécie de suspense, cairá a seguir no plano do esquecimento e estimulará a imaginação dos espectadores de melhor nível que encontrarão nisso um motivo a mais para [~~se interessar pelo~~] participar do filme.

A partir de um certo momento, o que interessará de modo absoluto ao espectador, não será mais saber quem são e por que motivo os homens oprimem, mas sim verificar como e até que ponto as pessoas vão resistir ou ceder à opressão em si mesma.

442 BENTES, 1997, p. 288.

O tom do filme oscila constantemente entre a comédia mais pura e o drama que frequentemente se insere de modo patético no amolecimento e na resignação de certos personagens.

Além da COR, que terá substancial aproveitamento na realização, pode-se dizer que se trata de um filme espetáculo, onde não faltará música, danças, desfiles, deslumbramento e também uma grande dose de emoção com as vigorosas cenas da invasão dos cachorros e a tomada de Manarairema pelas manadas de bois.

O nível de produção, a clareza e a linearidade da estória, fazem com que o filme atinja o público de todas as categorias, abrindo também uma possibilidade de mercado exterior.

O termo fábula, frequentemente aplicado também à narrativa de Veiga, dá uma noção do sentido ideológico do filme. No modelo inovador proposto por Bernardet e Person, o público seria atraído à sala de cinema pelo caráter espetacular do “filme-fábula”, e terminaria incorporando a seguinte “moral”: “não se deve transigir um mínimo sequer diante da opressão sob pena de se acabar inteiramente dominado por ela”. Seria um “filme espetáculo” em que a “linearidade” serviria para compensar o hermetismo “de um filme em que um grupo de personagens (no caso, os HOMENS ESTRANHOS) não se define logicamente com uma explicação”, ou seja: os adaptadores haviam procurado compensar o lado ininteligível da história enfatizando o espetáculo visual e sonoro do filme e mantendo uma cronologia linear. Ainda assim, o espetáculo e a linearidade seriam constantemente perturbados por rupturas brechtianas. A proposta original de Person e Bernardet era utilizar esses elementos não para alienar o espectador, mas para conduzi-lo ao longo do filme, levando-o a reconhecer ali uma representação alegórica da sua própria situação.

O espetáculo em *A hora dos ruminantes*

Sabemos que o realismo mágico latino-americano não encontrou equivalente no cinema em sua época, entre outros motivos, pelos entraves que existem ao surgimento de novos gêneros cinematográficos nos países subdesenvolvidos – dificuldade que vai se intensificando a partir daquela época. O produtor de cinema latino-americano não pode correr riscos: se fosse um jogador de baralho, não poderia blefar; só apostaria quando tivesse cartas boas na mão. O projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* seria uma iniciativa ousada ao apresentar ao cinema uma estética inovadora. Mas, para isso, os adaptadores se apoiaram

em vários gêneros cinematográficos, como o musical e a comédia, passando por gêneros genuinamente brasileiros, como a chanchada, a comédia rural, além dos filmes de gênero nacional-popular ligados ao Cinema Novo. Todos estes gêneros e subgêneros vão complementando o estilo da narrativa de Veiga: uma original mistura entre regionalismo e fantástico, identificada com o realismo mágico latino-americano

Ao ler o roteiro de *A hora dos ruminantes*, é possível identificar claramente seu caráter espetacular. Mas é lendo os anexos que este viés fica mais evidente. Já conhecemos a nota manuscrita para um possível *trailer*, cartaz ou anúncio – que indica que o filme utilizaria uma elaborada estratégia de marketing. Sabemos também que o texto mais detalhado, *Idéia e realização*, enfatiza o caráter espetacular. Person e Bernardet recorrem ao termo “espetáculo” para indicar o estilo de cinema que idealizam, onde as coloridas cenas fantásticas seriam o grande atrativo para o público: além das cenas das invasões dos animais, estaria no filme também a encenação de uma festa popular, provavelmente uma congada. A ideia era ressignificar a tradição popular, transformando-a em espetáculo cinematográfico fantástico. Ao mesmo tempo, como vimos, são mencionados “O nível de produção, a clareza e a linearidade da estória”, que, como sabemos, funcionariam para compensar o caráter alegórico e seu hermetismo – isto é, a falta de explicação lógica para a intriga central.

A alegoria política no filme de *A hora dos ruminantes*

O sentido ideológico de um filme é definido a partir das intenções de seus autores, como o roteirista, o diretor e o produtor, entre outros. No entanto, é claro que tudo vai depender de sua recepção pelo público, que poderá ou não corresponder às intenções dos autores.

García Márquez explicou como um contexto histórico absurdo e autoritário leva naturalmente a uma expressão alegórica. Isso se dá não apenas na arte, mas no próprio cotidiano. Sérgio Ferro, artista e professor de arquitetura, lembra como, durante a ditadura militar no Brasil, os professores precisavam usar um “vocabulário bem complicado, da fala

quase esotérica, misteriosa (...) não com palavras normais. Era uma linguagem cifrada. (...) os alunos (...) sabiam que a gente não podia falar claramente, tinha que falar por metáforas”⁴⁴³.

A evolução da dupla Person e Bernardet do “filme Castelo Branco” para o filme “Costa e Silva” marca um salto em direção à radicalização da alegoria, propondo um espetáculo cinematográfico cuja história não se explicaria pelo viés tradicional. Enquanto *O caso dos irmãos Naves* havia apelado para o realismo e o historicismo radicais como proteção contra a censura, *A hora dos ruminantes* recusaria-os completamente, partindo para a alegoria fantástica. Em grande parte, o filme anteciparia uma expressão alegórica que vai se desenvolver principalmente depois do AI-5. O crítico e teórico Robert Stam explica como naquela época surge no Brasil um tipo de expressão “em que a alegoria funciona como uma forma de camuflagem protetora contra regimes de censura, caso em que o filme usa o passado para falar do presente ou trata de uma situação microcós mica de poder (...) para evocar uma estrutura macrocós mica”⁴⁴⁴. Ismail Xavier, no longo estudo intitulado *Alegorias do subdesenvolvimento*, abordando filmes especialmente alegóricos desta fase do cinema brasileiro, aponta dois grupos em que se dividiria a produção desta etapa: “lúdico-carnavalesco” ou “sério-dramático”⁴⁴⁵. Por sua própria concepção como entrecruzamento de gêneros, *A hora dos ruminantes* apresentaria uma síntese entre estas duas vertentes, na medida em que o seu caráter espetacular “lúdico-carnavalesco” é desconstruído por rupturas brechtianas que conduzem a um tom “sério-dramático”, o que reforçaria a efetividade de sua mensagem de resistência à ditadura e ao autoritarismo.

Ainda que Veiga relativize a leitura como alegoria política de *A hora dos ruminantes*, o fato é que ela foi feita amplamente pela crítica da época – que chegou a culpar a editora por forçar a leitura política apenas com fins publicitários: “Uma publicidade estranha sobre o livro – fruto ainda do amadorismo do editor – quis apresentá-lo como uma ‘fábula’ da situação atual do Brasil”.

Esta é a oportunidade para apresentar mais um anexo importante de *A hora dos ruminantes*: trata-se de uma folha sem título, contendo questionamentos diversos. Entre estes auto-questionamentos de Person e Bernardet, encontramos a preocupação com a leitura alegórica do filme: a dupla receava que, por seu caráter não-realista, o filme fosse lido apenas

443 RIDENTI, 2014, p. 151.

444 STAM, 2003, p. 317.

445 XAVIER, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo. Tropicalismo, Cinema Marginal*. Editora Brasiliense, São Paulo, 1993, p. 227.

como mito, sem que o espectador conseguisse identificar a relação alegórica com o contexto atual:

O perigo da inverossimilhança

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

Vejamos agora um trecho – que não existia em Veiga e foi acrescentado pelos adaptadores – de forte sentido de alegoria política: é a cena de um desfile, com a presença de bandeiras, estudantes uniformizados, banda militar tocando música marcial e um carro alegórico:

Sequência 98

PRAÇA - EXT. - DIA

Irrompe uma forte e alegre música de fanfarra.

Num plano a princípio vazio, recortada contra o céu, surge uma faixa que vem sendo carregada em direção à CAM e onde se lê:

MANARAIREMA ESTÁ FELIZ

Logo a seguir, tendo à frente um cachorrinho amestrado, de chapéu, que anda nas patas traseiras, vem um desfile de escolares uniformizados, com banda de música.

A população, alegre, presencia o desfile, batendo palmas e agitando bandeirolas.

Se possível, haverá também um carro alegórico.

Por mais inocente que possa parecer esta representação, não é absurdo supor que ela desagradaria ao regime. De passagem, é interessante apontar que, dali a poucos anos, Glauber Rocha sofreria a censura de uma cena bastante parecida em *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*. Na ficha de censura do filme – consultada durante nossa pesquisa no Arquivo Nacional – o censor federal José Augusto Costa (presidente da comissão que analisou o filme, junto com os censores Carlos Rodrigues e Paulo Leite de Lacerda) escreveu:

aparece um desfile colegial onde a intenção do diretor, ao que parece, foi unicamente, a de projetar em cena prolongada, uma sucessão de bandeiras do Brasil,

e um dístico verde-amarelo iniciando o desfile, onde se lê “Independência ou Morte”. Para tôdas estas cenas recomendo corte.⁴⁴⁶

Nossa pesquisa descobriu ainda o quanto o tema da violência inquietava particularmente a dupla Person e Bernardet. Para encerrar o ciclo iniciado com *O caso dos irmãos Naves* e *A hora dos ruminantes*, eles pretendiam realizar um filme sobre a história do cerco de Natal em 1935 – outro projeto não-concluído da dupla, que encerraria assim sua *Trilogia da Violência*. Nossa pesquisa descobriu que Person pesquisou uma extensa bibliografia sobre o tema da violência, conforme indicam anotações deixadas em seu espólio. Uma lista manuscrita cita títulos de livros como: *A fala da violência*, *Signo de violência*, *Os meios e a violência*, *Violência: final livre*, *Violence: plein feu*, *A convicção da violência*, *A persuasão da violência*, *O charme da violência*, *O mercado da violência*, *Tempo de Violência*, entre outros. Vemos assim o quanto o tema da violência preocupava Person. Não por acaso, *A hora dos ruminantes* é uma “FÁBULA MODERNA SÔBRE O FÔLEGO (ÊXITO) NÃO-VIOLENTO DIANTE DA OPRESSÃO”, conforme a expressão usada pelos adaptadores num papel de trabalho já citado. O termo fábula reforça a ideia de uma moral: a mensagem de resistência não-violenta à tortura, à violência, ao autoritarismo e à ditadura.

O filme nasce de uma união de aspectos contraditórios, desdobrados a partir da literatura de Veiga: a narrativa, que foi lida amplamente como alegoria política, nem por isso deixa de deslumbrar o leitor com seu viés mágico; o mesmo vale para o realismo mágico latino-americano. Ao aliar dois elementos antagônicos – a alegoria política e o espetáculo – a partir de uma espécie de realismo mágico cinematográfico, *A hora dos ruminantes* agrega elementos diversos, que permitem dar sustentação ao antagonismo em que se sustenta. Por isso, como sabemos, os autores utilizaram elementos de gêneros diversos, tanto do cinema mundial – como o musical e a comédia – como de gêneros reconhecidamente brasileiros – como a chanchada e a comédia rural –, além, é claro, de beberem também da estética do nacional-popular.

Person estreia no cinema com *São Paulo Sociedade Anônima*, um drama de temática ao mesmo tempo existencial e social. Com *SSS contra Jovem Guarda*, ele e Bernardet teriam se aventurado no gênero do cinema musical voltado ao público jovem. Com *O caso dos irmãos Naves*, a inspiração neorrealista se une a certo elemento da estética nacional-popular

⁴⁴⁶ Ficha de Censura de *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* de 25 de abril de 1969. Documento consultado durante nossa pesquisa no Arquivo Nacional.

característica do Cinema Novo, aliado a um ritmo de *crime movie* e de *courtroom drama*. Fica portanto evidente o quanto, a essa altura, Person já era um cineasta eclético – isto sem mencionar sua produção em curta-metragem e seu trabalho no teleteatro e no teatro.

Já discutimos como a narrativa de Veiga aponta para muitos gêneros, e como o exercício imaginativo de transpô-la para o cinema descamba necessariamente para alguma semelhança com gêneros como: suspense, terror, espionagem, fantasia e até ficção científica, dada sua proximidade com a distopia. No conto que serviu de base para o livro de Veiga, intitulado *A usina atrás do morro*, o crítico Alcir Pécora aponta similaridades com o Cinema B. Mas bem antes disto, quando *A hora dos ruminantes* foi publicado, a crítica da época já havia apontado a semelhança com os filmes surrealistas de Buñuel, mencionando *O Anjo Exterminador* – no qual, aliás, há aparições animais que lembram em alguma medida as de *A hora dos ruminantes*. O fato é que a mistura de gêneros é reconhecida como um dos aspectos fundamentais de *A hora dos ruminantes* pelos próprios adaptadores, para quem “O tom do filme oscila constantemente entre a comédia mais pura e o drama que frequentemente se insere de modo patético”.

Caso o filme *A hora dos ruminantes* tivesse sido realizado, certamente teria sido um desafio classificá-lo. Por mais que um artista resista a reduzir sua criação a uma categoria de gênero, no cinema isto é algo inevitável: a necessidade de classificação se impõe não apenas pela crítica, mas também pelas distribuidoras e até pelas premiações. É sempre necessária alguma etiqueta de gênero cinematográfico para que um filme possa ter existência formal, isto é, circular e ser exibido.

O terror em *A hora dos ruminantes*

Sabemos que *A hora dos ruminantes* de Veiga é uma narrativa marcada pela noção de estranhamento, próxima do terror, que é enfatizada pelo próprio narrador. Um exemplo disto está na passagem que descreve os hábitos alimentares dos homens estranhos, que despertam nos manairairenses o estranhamento típico que existe diante do estrangeiro. Este detalhe foi mantido por Person e Bernardet (na sequência 28).

A visão dos homens estranhos como estrangeiros remete aos personagens dos mineralogistas de *A usina atrás do morro*, e está presente também em *A hora dos ruminantes*, por exemplo, nesta fala de Amâncio: “Se todo mundo aqui fosse como eles, Manarairrema seria um pedaço de céu, ou uma nação estrangeira”⁴⁴⁷, fala mantida no roteiro (na sequência 37). Entender os homens estranhos como estrangeiros também abre espaço para uma interpretação próxima do filme de espionagem – gênero que recorria frequentemente à alegoria política, como em *O quinto poder*, de 1962. Se os homens estranhos de *A hora dos ruminantes* se exprimissem em língua estrangeira como os de *O quinto poder* ou de *A usina atrás do morro*, talvez isto forçasse uma interpretação de alegoria política, denunciando simbolicamente a intervenção dos Estados Unidos na política interna brasileira, e seu apoio e subvenção financeira ao golpe de Estado de 1964 – algo que já era especulado na época, e que depois seria amplamente confirmado por documentos da própria inteligência americana.

De qualquer forma, o fato é que no filme de *A hora dos ruminantes*, o suspense e o terror nunca atingiriam seu ápice, sendo amenizados por certa expressão do absurdo que beira o ridículo. Isto já acontecia na narrativa de Veiga, como fica claro num episódio como aquele em que as crianças descobrem Amâncio jogando peteca com os homens estranhos. A despeito de seu caráter aparentemente inofensivo, a cena aterroriza porque é absurda. No roteiro, os adaptadores mantiveram esta passagem, reforçando nas didascálias a impressão de medo e espanto dos manarairenses:

Sequência 34 – RUA. EM FRENTE DA VENDA – EXT. – DIA

Aos pulos, um grupo de meninos passa diante da venda gritando em côro zombeteiros:

MENINOS – O Amâncio tá lá jogando peteca... O Amâncio tá lá jogando peteca... O Amâncio tá lá jogando peteca...

Os meninos saem de quadro.

Os homens ficam apinhados na janela e na porta da venda, com fisionomias meio perplexas.

Distopia em *A hora dos ruminantes*

447 VEIGA, 1966, p. 25.

Um elemento que liga *A hora dos ruminantes* indiretamente ao terror e à ficção científica é o seu caráter distópico. No contexto dos anos sessenta, os filmes de terror e de ficção científica apresentavam com frequência contextos de distopia. A estrutura de *A hora dos ruminantes* – que envolve a chegada de um grupo de estranhos que instaura acontecimentos violentos, absurdos e inexplicáveis – lembra em muito a intriga tanto de um filme de terror quanto de ficção científica.

A ficção científica distópica certamente não era desconhecida dos adaptadores, como deixa evidente um documento que nossa pesquisa encontrou no acervo do Arquivo Nacional. Trata-se de um documento de liberação da censura mostrando que a produtora de Mario Civelli, a M. C. Produções, estava distribuindo exatamente naquela época filmes distópicos de ficção científica como *Daleks' Invasion Earth 2150 A.D.*: o filme de 1966 mostra a metrópole de Londres em ruínas no ano de 2150, quando, depois da invasão do diabólico Dr. Who, um grupo de sobreviventes procura resistir. A intriga – bastante comum na ficção científica – não por acaso, lembra também a de *A hora dos ruminantes*. Mas, como sabemos, a diferença está em que a ficção científica apresenta a distopia como visão pessimista do futuro, e não como alegoria do presente – como faz Veiga em seu realismo mágico, que faz pensar, por exemplo, nas representações distópicas de Scorza ou García Márquez. A atmosfera distópica de *A hora dos ruminantes* já está presente em Veiga, que descreve por exemplo como “a água ia ficando escassa”⁴⁴⁸ depois que os bois ocuparam Manarairema. Como sabemos, Veiga possuía em sua biblioteca obras distópicas conhecidas que foram transpostas para o cinema: é o caso da narrativa de Ray Bradbury em que foi baseada *Fahrenheit 451*, filme distópico de Truffaut de 1953. O escritor também tinha em suas estantes romances distópicos conhecidos como os de George Orwell, *Animal Farm* e *1984* – ambos levados ao cinema já naquela época.

Do terror ao humor

Como vemos, dentro de *A hora dos ruminantes*, a tensão, próxima do gênero do terror, é acompanhada por lances cômicos – algo que já acontecia na narrativa de Veiga. Se, por um

448 VEIGA, 1966, p. 87.

lado, estes momentos podem ser entendidos como momentos de alívio cômico, por outro lado, sua absurda comicidade reveste os acontecimentos de um ar ainda mais insólito.

O humor também serviria para intensificar a sátira político-social que aparece sutilmente em Veiga. O filme teria um humor crítico que, em vez de apostar em modelos como o da comédia rural – que satirizava o caipira –, preferia voltar a sua sátira às figuras de poderosos, em especial na cena do conselho, quando os importantes figurões da cidade ficam empurrando um para o outro a responsabilidade de resolver o problema dos homens estranhos. *A hora dos ruminantes* estaria dentro da concepção de sátira política da época, como a do grupo do *Pasquim*: segundo o cartunista Henfil, “humor que vale é aquele que dá um soco no fígado de quem oprime”⁴⁴⁹. Em todo caso, o uso do humor supera uma dualidade típica do Cinema Nacional, funcionando como uma síntese entre as duas tendências descritas por Ismail Xavier: “lúdico carnavalesco” e “sério dramático”.

Um outro exemplo de como o aspecto cômico serve para reforçar o caráter absurdo e agressivo está na sequência 19, em que uma ridícula careta funciona como uma forma de intimidação:

Ao cruzar com os homens, pelo hábito de ser tratado e responder com deferência na estrada, Padre Prudente acena com o chapéu, esperando ser cumprimentado. O Padre desmonta o sorriso que esboçara e sem jeito prossegue a caminhada. Balduíno vira-se para trás, indignado, como se quisesse tomar satisfação dos homens pelo desacato ao sacerdote. Já a uma certa distância, um dos homens se volta para Balduíno. Com as duas mãos à altura da cabeça, abana como se fôsse orelha de burro e, numa careta, mostra-lhe a língua.

O aspecto cômico desta cena fica ainda mais evidente quando sabemos que Person e Bernardet pretendiam escolher atores cômicos para interpretar Balduíno e Padre Prudente – conforme ainda teremos oportunidade de discutir. Também haveria no filme um personagem popular típico, chamado João Ninguém, que funcionaria como uma representação cômica do interiorano, próxima a Mazaropi. Abertamente ligado à ideia de alívio cômico, este personagem funcionaria como um elemento de atração do público popular, que a escolha de atores reconhecidamente cômicos reforçaria.

449 MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Editora José Olympio, 2017.

Elementos de chanchada em *A hora dos ruminantes*

Sabemos que, já antes de *A hora dos ruminantes*, Person e Bernardet tinham um interesse especial pelo humor. Em nossa pesquisa, encontramos alguns apontamentos feitos por Person a respeito do gênero cinematográfico da comédia, especialmente sobre Tati e seu personagem Monsieur Hulot. Se Person havia iniciado formalmente sua carreira com um filme sério como *São Paulo Sociedade Anônima*, ele já havia no entanto dado mostras de sua veia cômica no roteiro de *SSS contra Jovem Guarda*, parceria com Bernardet.

Person – que já havia roteirizado e dirigido a comédia com traços de chanchada, *Marido Barra-Limpa* – tinha um especial apreço pelos filmes cômicos da chanchada. Numa das cenas cômicas de *SSS contra Jovem Guarda*, ele havia pretendido incluir um ator emblemático da chanchada:

Mais adiante, está um ator conhecido, como Oscarito, se possível o próprio, que está lendo, com o jornal cobrindo-lhe o rosto, sem que se saiba quem é. Quando a câmera passa ele abaixa o jornal, olha em volta, e, finalmente para a câmera, e diz:

O ATOR: Eu acho que peguei o avião errado!

A postura de Person dentro do panorama do Cinema Novo é divergente: os cinemanovistas detestavam a chanchada, e seria improvável ver dentro de algum filme do movimento uma referência ou homenagem à chanchada. Em sua *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro* publicada em 1963, como forma de auto-afirmação do Cinema Novo, Glauber faz uma crítica agressiva à chanchada, que chama de “pornografia a baixo preço”⁴⁵⁰. Uma discussão pública sobre a chanchada deu início a uma polêmica entre Glauber e Carlos Estevam Martins, autor do polêmico manifesto do CPC. Em defesa da chanchada – termo que utilizava de forma genérica para se referir ao cinema popular latino-americano – Martins atribuía ao gênero um valor político revolucionário muito superior ao do cinema engajado como o Cinema Novo:

450 ROCHA, 2003, p. 142.

Que o leitor repare bem nos pintas que engrossam as filas dos cinemas para ver Oscarito e coleguinhas. Quando toda essa moçada estiver nas ruas, dando tiro e botando banca, que o leitor se lembre que foram tão longe sem a ajuda das maiores vedetes desse tal de cinema empenhado⁴⁵¹

A delirante associação feita por Martins entre chanchada e guerrilha foi tema de debate público do qual Glauber participou diretamente. Sua postura em relação às chanchadas é agressiva:

Para que o cinema novo pudesse vingar, seria necessário “intensificar” a união dos produtores “independentes” em função de duas batalhas: a primeira, “interna”, seria contra as chanchadas. A segunda, vista como uma batalha “maior”, procuraria atingir o “truste americano”⁴⁵²

O mesmo preconceito será reforçado mais tarde, no livro *Revolução do Cinema Novo*, de 1968: “o povo recebendo na cara a comicidade epidérmica do subdesenvolvimento acha genial sua própria desgraça e morre de rir. Daí o sucesso da chanchada, toda ela fundada sobre o pitoresco miserabilista do caboclo ou da classe média⁴⁵³”. A desqualificação da chanchada por Glauber e pelos cinemanovistas atua em duas frentes: primeiro, tratando a chanchada como cinema alienado, em oposição ao viés politicamente engajado do Cinema Novo. Segundo, opondo o *status* de artista ao de entretenimento, considerando as chanchadas demasiado comerciais.

No que diz respeito a *A hora dos ruminantes*, certamente a interpretação de seu elemento cômico passa pela chanchada. É o que dá a entender uma longa nota manuscrita de Person sobre a chanchada – mais um documento inédito que tivemos oportunidade de consultar no espólio de Person – que, apesar de não citar diretamente *A hora dos ruminantes*, dá uma boa dimensão da veia cômica do diretor. Porém, o mais curioso deste longo ensaio sobre a chanchada escrito por Person é a sua insistência no problema da linguagem. No estudo esquemático de duas páginas intitulado *Linguagem e Chanchada*, Person anota que o gênero permitiu a “libertação de uma fala literária”. Em sua análise detalhada, o cineasta-ensaísta

451 BUENO, Eva Paulino. *Amácio Mazzaropi in the Film and Culture of Brazil After Cinema Novo*. Palgrave Macmillan, 2012, p. 28, nota 37.

452 ROCHA, 2003, p. 146.

453 ROCHA, 1981, p. 100.

chega a recorrer a conceitos da Linguística (uma das dicotomias saussurianas), propondo uma análise do “problema da chanchada sob dois pontos de vista linguísticos, sincrônico e diacrônico”. O autor anota ainda os nomes dos atores Zé Trindade e Mazzaropi ao lado da palavra “empatia”.

O Brasil semirural em *A hora dos ruminantes*

Provavelmente, o personagem mais importante para entender as representações interioranas e semiurbanas em *A hora dos ruminantes* é o paulistano Glauco Mirko Laurelli – aquele que foi o maior parceiro de Person (e que atuaria como produtor executivo, como havia feito em *O caso dos irmãos Naves*). Além de algumas outras produções não-convencionais, por exemplo, de filmes de cangaço, Glauco havia dirigido dois filmes de Mazzaropi: *O Lamparina* (1964) e *Meu Japão brasileiro* (1965). De Mazzaropi, o versátil Glauco ainda editaria três filmes, entre 1968 e 1969.

O vínculo com Glauco reforça a suspeita de que o elemento de comédia interiorana de *A hora dos ruminantes* estaria fortemente vinculado ao cinema de Amácio Mazzaropi. Como sabemos, o ator tinha sido objeto do ensaio esquemático em que Person tratava sobre humor e linguagem.

No contexto do Brasil dos anos sessenta, a linguagem coloquial se coloca para a esquerda como um problema a ser superado na tentativa de aproximação do público e de representação da cultura popular – herdeira, em grande parte, da tradição literária modernista. No âmbito da cultura, há diversos exemplos disto, como as publicações da editora Civilização Brasileira, de escritos políticos em linguagem simples ou próximos da cultura popular, como a série *Violão de bolso*. No teatro, atores abandonam traços da pronúncia lusitana, assumindo plenamente a prosódia brasileira, sobretudo a partir do primeiro Congresso de língua falada no teatro, em 1958. Ao mesmo tempo, na canção popular e no cinema, se desenvolvia um tipo de arte de inspiração nacional-popular. No cinema, os documentários da caravana de Thomaz Farkas tinham uma preocupação especial com a linguagem: “Era fantástico ouvir os trabalhadores de todos os cantos do país, cada um com seu jeito de falar”⁴⁵⁴, lembra Farkas. O

454 MOURA, Diógenes. *Thomaz Farkas e o tempo dissolvido (1924-2011)* in *Revista Brasileiros*, sem data.

Cinema Novo, por sua vez, havia se preocupado em representar tanto a língua das favelas quanto a fala sertaneja. A preocupação dos cinemanovistas com a língua pode ser encontrada no discurso de Nelson Pereira:

Existe no nosso país uma diferença muito nítida entre a língua falada e a língua escrita, isto é, entre a língua portuguesa que se utiliza somente para escrever e a língua do povo. Quando se retrata personagens populares, às vezes se coloca na sua boca uma língua que nunca falaram antes⁴⁵⁵

Do ponto de vista estritamente linguístico, àquela altura havia poucos estudos conhecidos e abrangentes sobre os falares populares brasileiros. Dentro da tradição iniciada com *O dialeto caipira* (1920) e *A língua do Nordeste* (1934), haviam surgido mais recentemente estudos como *O linguajar carioca* (1953) e o *Atlas prévio dos falares baianos* (1963). Porém, nenhum destes estudos se dedica à região de Veiga, o interior de Goiás. Os anos sessenta são a época em que aparecem os primeiros estudos de Sociolinguística: em 1966, William Labov publica *The Social Stratification of English in New York City*.

No roteiro de *A hora dos ruminantes*, os adaptadores partem da autenticidade da fala dos personagens de Veiga. Mas é curioso notar que os adaptadores procuraram enfatizar ainda mais os aspectos ligados à oralidade. É o que indica um revelador anexo encontrado em nossa pesquisa. Nesta lista manuscrita, os adaptadores deixam claro o procedimento que seguiram para deixar os diálogos de *A hora dos ruminantes* ainda mais coloquiais, fazendo um desvio ainda maior em relação à gramática normativa:

S do plural → suprimidos (salvo Padre Prudente)
 Estar → 'tar (todos)
 Você → ocê (todos)
 AR da 1ª conjugação → á (c/ exceção de personagens)
 Não antes de verbo → Num
 Para → pra (todos)
 Para o → Prô, prôs, Pros
 Homem, homens → hóme
 Vamos → Vamo
 com → cum

455 MARCORELLES, Louis & ROUZET-ALBAGLI, Nicole. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Unesco, 1970, p. 229.

Como podemos observar, os adaptadores descreveram aqui exemplos representativos das diferenças entre a língua escrita e a língua falada interiorana, por exemplo, a tendência a pronunciar o prefixo “não” como “num” em contexto pré-verbal (posição átona). Vemos que o roteirista e dialoguista premiado Bernardet estava atento a este tipo de detalhe em busca da autenticidade da língua portuguesa – que nem sequer era sua língua nativa. Por outro lado, Person era um diretor atento à naturalidade da linguagem no cinema, tendo dedicado um estudo ao problema de linguagem na chanchada. O fato é que esta lista comparativa – espécie de guia que permitiu tornar mais coloquiais os diálogos – não chega a se referir especificamente a um registro linguístico regional do Centro-oeste ou de outra região, ilustrando simplesmente a língua falada no interior do Brasil, de forma genérica.

Se comparamos o livro e o roteiro, podemos confirmar que todos os diálogos foram transformados segundo a tabela que acabamos de reproduzir, procurando deixar sua fala ainda mais coloquial. A única exceção está no personagem de Padre Prudente – provavelmente os adaptadores supunham que um clérigo católico, que havia estudado português e latim, não adotaria aquele linguajar. Porém, até mesmo personagens supostamente ligados ao mundo letrado, como o juiz, o delegado e o prefeito, também se exprimem na mesma língua coloquial, em desacordo com a gramática tradicional. O melhor exemplo disto está na cena da sala do conselho, em que podemos notar os traços coloquiais na linguagem de todos os personagens, exceto o Padre Prudente. Há uma surpreendente intervenção criativa na didascália que insere no discurso indireto livre a palavra problema grafada em desacordo com a norma (na sequência 85):

Há várias manifestações de descontentamento e hesitação entre os presentes.
A CAM joga de um rosto a outro como se buscasse a pessoa certa que finalmente solucionará o “poblema”.

A escolha de uma inspiração mazzaropiana para *A hora dos ruminantes* era bastante inusitada para um filme que nascia num contexto próximo ao Cinema Novo – que rejeitava este tipo de cinema popular, como a chanchada. Mas o rechaço a Mazzaropi é estranho, já que seus filmes tratavam do mesmo universo do Cinema Novo, entre agrário e semiurbano. A figura caricata do jeca de Mazzaropi entra em conflito com o tom “sério-dramático” (para retomar a expressão Ismail Xavier) desta produção do Cinema Novo. Portanto, é interessante

que *A hora dos ruminantes* tenha incluído um personagem mazzaropiano, o já citado João Ninguém.

A representação do Brasil semiurbano em *A hora dos ruminantes* destoa da do Cinema Novo. Por um lado, o filme representaria um ambiente com certo nível de urbanização, ao contrário da zona rural representada em filmes como *Vidas Secas* e *Os fuzis*. O tema também é diferente destes filmes, que tratam da miséria rural e de questões fundiárias. A visão pessimista de um povo oprimido e miserável⁴⁵⁶ deixava pouco espaço para sua exaltação como um grupo vivo e alegre, ele próprio criador dentro da rica tradição da arte e da cultura popular. Uma visão demasiado otimista do povo teria sido vista como alienada pelos cinemanovistas. A ideia de inserir em *A hora dos ruminantes* uma dança folclórica, provavelmente uma congada, elabora a partir da cultura popular um espetáculo cinematográfico, cheio de música e cores: exaltação de um povo coeso e criativo.

Outro aspecto peculiar de *A hora dos ruminantes* é que o deslumbramento mágico causado pela sequência da dança ou por outras sequências rompe com qualquer ideia realista de cinema documental – distanciando-se assim dos diferentes modelos realistas adotados por parte da esquerda, inspirados em maior ou menor medida de experiências realistas que iam desde o realismo socialista de inspiração soviética zdanovista, passando pelo realismo crítico de Lukács e Brecht, e chegando ao neorealismo italiano.

Sabemos que a crítica associou imediatamente a literatura de Veiga ao realismo mágico, associando o termo aos autores latino-americanos que Veiga desconhecia àquela altura. Sabemos que o próprio escritor considerava o termo um oxímoro que resumia mal as características da sua prosa. O fato é que *A hora dos ruminantes* inovava radicalmente ao apresentar uma estética de tipo nacional-popular que rompia com a seriedade do filme dramático, ao mesmo tempo em que abandonava qualquer pretensão documental ao partir para uma representação não-realista – ou, em todo caso, não completamente realista (como era o caso de parte considerável dos filmes cinemanovistas àquela altura, bem como dos dois primeiros filmes dirigidos pelo próprio Person).

4.2 – Do livro ao roteiro: as modificações empreendidas pelos adaptadores

456 Veja-se a esse respeito a opinião de dois críticos suecos engajados a respeito de *Os fuzis*. FURHAMMER & ISAKSSON, 1971, p. 199.

Trataremos aqui das principais diferenças entre o livro e o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. A adaptação cinematográfica seria considerada relativamente “fiel” (ainda que essa seja uma discussão inócua, que não aprofundaremos aqui). Mas então, quais são as mudanças que Person e Bernardet empreenderam na narrativa de Veiga? O que os adaptadores agregaram, o que cortaram e o que alteraram? Como foi empreendida a transição entre os modos “contar” e “mostrar” (para retomar os termos empregados por Hutcheon)? Como sua estrutura interna foi reorganizada para enfatizar a ideia da reiteração?

O roteiro mantém em grande parte a intriga central, os personagens e os diálogos de Veiga. Em relação à linguagem, o tom coloquial foi reforçado. Quanto ao problema do gênero cinematográfico, a adaptação explorou uma síntese entre diversos gêneros e subgêneros. Os adaptadores optaram por excluir uma das passagens mais violentas: a descrição da tortura à qual os homens estranhos submetem Pedrinho, com o auxílio de sua própria namorada, Nazaré.

Uma mesma obra literária pode ser readaptada para o cinema inúmeras vezes e o resultado sempre será significativamente diferente. Bernardet e Person foram buscar o modelo para *A hora dos ruminantes* bem longe: no cinema japonês. Dificilmente, outro adaptador trataria a obra por esse viés. O filme japonês que serviu de modelo para *A hora dos ruminantes*, intitulado *Juramento de Obediência*, de 1963, foi dirigido por Tadashi Imai. Nele, vemos sete situações de exploração, cada uma num período da história japonesa, desde a antiguidade até os tempos atuais. Como explica o próprio Bernardet, num depoimento sobre as “influências do cinema japonês no cinema paulista”:

Juramento da obediência, eu não lembro em que sala eu assisti, mas foi um filme profundamente marcante. No momento eu estava trabalhando com o Person. Person e eu fizemos, juntos, um único filme, *O caso dos irmãos Naves* (1967), mas trabalhamos em vários projetos, um deles foi *A hora dos ruminantes*. E a estrutura desse filme provém do Tadashi Imai. Person não conhecia esse filme, mas eu tinha falado muito para ele do que é que tinha me impressionado, quando eu comecei a estruturar *A hora dos ruminantes*. Depois de escrito o roteiro, foi feita uma leitura para o Lauro César Muniz na casa do Person. E o Muniz divergiu totalmente da estrutura, que considerou um grande erro. (...) O que ele criticou no roteiro que eu escrevi com o Person é justamente esta repetição: nós colocamos os episódios seguidos. E o roteiro é uma alegoria bastante diferente do livro original, inclusive o J. J. Veiga tinha gostado muito da adaptação. É uma alegoria em que “homens”, que evidentemente representam os militares, pressionam e oprimem pessoas de um lugarejo. Person e eu trabalhamos assim: é quatro vezes a mesma coisa, só que é quatro vezes pior. Inicialmente o que os homens pedem é pouca coisa e a pressão é pequena, e é maior e maior até que no fim é plenamente a ditadura, a cidade é

invadida, etc. O Lauro nos aconselhava a fazer a montagem paralela das histórias. Quando o Lauro saiu do apartamento do Person, eu disse o seguinte: – O Lauro entendeu perfeitamente o que nós fizemos, só que ele não aceita. Agora, a minha posição era de manter isto. E o Person esteve de acordo e nós mantivemos. Depois o produtor Civelli adoeceu e a produção foi interrompida.⁴⁵⁷

Este depoimento é valioso por diversos motivos: foi colhido poucos anos (cinco ou seis) antes da nossa primeira conversa com Bernardet. Neste intervalo curto de tempo, pelo que parece, Bernardet esqueceu de detalhes sobre *A hora dos ruminantes*: não se lembrava se Person havia assistido ou não a *Juramento de Obediência*; tampouco recordava se Veiga havia lido ou não o roteiro. Graças a esse depoimento sobre cinema japonês, esta memória foi preservada. Sabemos que Person não assistiu a *Juramento de Obediência*. Por outro lado, ficamos sabendo não apenas que Veiga leu o roteiro, mas que gostou da adaptação.

Outro dado importante é a colaboração na adaptação de Lauro César Muniz, autor de teatro, cinema e televisão. Conforme explica Bernardet, a reação de Muniz foi rejeitar a ideia de dar ênfase a cada personagem de uma vez, preferindo um formato em que os conflitos fossem sendo apresentados simultaneamente.

Já na narrativa de Veiga, cada situação vivida por cada personagem era enfocada separadamente, mas os adaptadores enfatizaram este aspecto formal, delimitando bem cada situação de opressão vivida por cada um destes personagens, na seguinte ordem: o vendeiro Amâncio, o carroceiro Geminiano, o carpinteiro Florêncio e o ferreiro Apolinário. Este último é pai do menino Mandovi, um personagem que também vai sofrer uma situação de opressão dos homens. Vemos que a ênfase está em quatro ou cinco personagens

O fato é que a estrutura de *Juramento de obediência* não era uma novidade total dentro da cinematografia mundial. É muito provável que Tadashi Imai conhecesse um dos filmes mais célebres de Griffith, que utiliza um procedimento semelhante ao de *Juramento de obediência*. Trata-se do épico *Intolerance*, de 1916, cujo subtítulo é *Love's Struggle Throughout the Ages* – o que já indica tratar-se de um filme baseado num paralelismo histórico: no épico, de três horas e meia de duração, são interpostas quatro narrativas em períodos históricos que incluem uma faixa de mais de dois mil anos: o império babilônico, a Jerusalém de Jesus e a noite de São Bartolomeu são postos em paralelo a uma intriga nos tempos atuais.

457 KISHIMOTO, Alexandre. *A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, 2009, p. 95-6.

Sobre estruturas de reiteração

A estrutura do filme *A hora dos ruminantes* enfatizaria o caráter gradual da opressão sofrida por cada um destes personagens: Amâncio, Geminiano, Florêncio, Mandovi e seu pai Apolinário. Ao invés de encadear os eventos em paralelo – como havia sugerido o roteirista Lauro César Muniz – Person e Bernardet insistiram em manter a estrutura em eventos separados, inspirada em *Juramento de obediência*. A ideia é que a repetição de situações análogas de opressão enfatizasse que o autoritarismo vai se instalando gradualmente – moral que deveria ser entendida como mensagem alegórica de resistência ao regime militar e a toda forma de opressão.

O que o espectador de *A hora dos ruminantes* deveria ver repetindo-se não eram propriamente as imagens e sons, mas o sentido: a opressão, exercida de forma diferente com cada habitante, não tem outro traço em comum a não ser a violência e o autoritarismo. A diferença estaria apenas na intensidade, e atentando para isso, o espectador alcançaria a leitura alegórica do filme de que não se poderia recuar na resistência ao regime, já que é gradualmente que ela se impõe.

O filme propunha um modelo de cinema que não incomodava o público. Embora procurasse retirá-lo de sua posição de conforto, não o fazia de forma agressiva, mas por meio de efeitos estéticos, especialmente rupturas brechtianas. Estas intervenções instauram um distanciamento entre o espectador e o filme, mas sem violentar o seu olhar, simplesmente desmontando o espetáculo cinematográfico que havia sido construído.

A hora dos ruminantes constrói uma atmosfera de mistério e suspense semelhante ao filme de terror ou de detetive, mas não há desfecho: o filme ofereceria um anticlímax, na medida em que nenhum mistério seria solucionado. O espectador sairia da sala de cinema sem saber quem eram os homens estranhos e por que haviam aparecido os cães e os bois.

Quebra-cabeças

Uma das metáforas para explicar a estrutura de *A hora dos ruminantes* pode ser a do quebra-cabeça, conforme uma “pista” deixada pelos autores entre as sequências 118 e 120 (portanto logo no final do roteiro, que tem ao todo 123 sequências). Nela, o vendeiro Amâncio chega de surpresa à casa do ferreiro Apolinário. Depois que a esposa Sebastiana e o filho Mandovi saem da sala, Amâncio senta-se no lugar onde estava Mandovi e começa a montar o quebra-cabeça com que o garoto brincava. Enquanto isso, vão chegando diversos outros personagens, cujo diálogo é entremeado por planos do quebra-cabeça sendo montado:

Sequência 118

CASA DE APOLINÁRIO. SALA - INT. - NOITE

(...)

Em frente do ferreiro, está Mandovi que mexe com um quebra-cabeça.

(...)

Batidas na porta.

Sebastiana tem um leve sobressalto e interrompe o seu trabalho.

(...)

Entra Amâncio que fica de pé, na semi-escuridão com o chapéu entre as mãos.

Momento de silêncio e expectativa, ao fim do qual Apolinário ordena:

APOLINÁRIO – Por hoje chega, Mandovi. (Para Sebastiana:) Põe o menino na cama.

Relutante, Mandovi larga as peças do quebra-cabeça e se levanta aborrecido.

A mãe e a criança saem, observadas por Amâncio.

Apolinário abaixa a cabeça e procura continuar o trabalho, como se não quisesse dar confiança ao vendeiro.

Não recebendo convite, Amâncio se senta no lugar onde estava Mandovi, ficando em frente ao dono da casa.

Amâncio começa a manusear desajeitadamente o quebra-cabeça.

Depois de uma pausa, fala:

AMÂNCIO – Os hôme tão lá na venda. Me pediram pra vir cá.

APOLINÁRIO – Pediram, não. Mandaram.

AMÂNCIO – Dá no mesmo. Querem falá c’ocê.

APOLINÁRIO – Num tenho nada pra conversá.

AMÂNCIO – Apolinário, tou falando sério. Cum que cara eu vou voltá e dizer que ocê refugou o convite?

Apolinário sai um pouco de sua sisudez e diz enfezado:

APOLINÁRIO – É problema seu. Ocê vai voltá c’oa cara que Deus lhe deu. Será que ocê ainda num tá convencido de que eu num vou?

Amâncio faz menção de querer falar, desiste. Começa a mexer no quebra-cabeça que tem nas mãos e procura encaixar algumas peças.

Há um rebuliço nas costas de Amâncio, que se sobressalta e se vira para trás, assustado.

Sem bater na porta, vão entrando na sala Dildélio, Justino Moreira e João Ninguém.

Amâncio se refaz ao ver que são os amigos.

Timidamente, os homens cumprimentam:

OS RECÉM-CHEGADOS – Boa noite. Boa noite.

Amâncio e Apolinário apenas respondem com acenos de cabeça.

Os homens se postam em tórno da mesa e permanecem em pé, na penumbra.

Amâncio, lidando com as peças do quebra-cabeça, retoma novamente o ataque:

AMÂNCIO – O que é que eles vão pensá? Eles são renitente, Apolinário. Podem se aborrecer de uma vez por tôdas. Aí, aí num vai ter mais jeito. Quem paga é a cidade tôda.

Indignado, Apolinário se volta para os demais:

APOLINÁRIO — Já viram isso? Agora Amâncio quer que eu me apresente diante dos hôme como se fôsse soldado diante do comandante.

(...)

Novas pessoas entram na sala provocando olhares dos presentes.

Depois de fitá-las, Amâncio volta outra vez ao quebra-cabeça e continua compondo as peças.

(...)

Sequência 120

CASA DE APOLINÁRIO. SALA - INT. - NOITE

Mais pessoas estão em pé circundando a mesa.

O quebra-cabeça de Amâncio está um pouco mais adiantado: ainda não se adivinha que figura está sendo composta.

(...)

Amâncio abaixa a cabeça e volta a se entreter com o jogo, cuja figura está quase formada. Não se divisa porém de que se trata.

(...)

Amâncio nota que pode ganhar a parada e simula ofensa pela ingratidão que recebe. Colocando a última peça no quebra-cabeça, encara novamente o ferreiro que está duplamente revoltado e descomposto.

(...)

Em seguida volta a olhar para o quebra-cabeça inteiramente organizado. A CAM mostra que se trata de um mapa do Brasil (...)

Como vemos, o quebra-cabeça funciona como uma espécie de elemento metonímico, representando o sentido alegórico de *A hora dos ruminantes*, cujo desenlace está ocorrendo em frente ao espectador. O teórico do cinema Christian Metz fala em “construção em abismo” como exemplo da metalinguagem dentro das artes: “obras de arte desdobradas, refletidas em si mesmas”⁴⁵⁸.

A sequência do quebra-cabeça em *A hora dos ruminantes* atua metalinguisticamente, intrigando o leitor ao propor-lhe que decifre algo que nada mais é do que o sentido do próprio filme. Em *Cidadão Kane*, o fato de o casal protagonista passar boa parte de seu tempo montando quebra-cabeças é um índice da excentricidade dos personagens, mas também funciona como metáfora do filme: “rosebud” é a peça solta perdida que permitiria concluir o quebra-cabeça. No caso de *A hora dos ruminantes*, a chegada dos homens estranhos e as invasões animais são peças de um quebra-cabeça em que os diversos elementos insólitos da história parecem confluír, nestas sequências finais, para uma interpretação alegórica: o quebra-cabeça representa o filme que, por sua vez, representa alegoricamente o contexto

458 METZ, Christian. *A significação no cinema*, Perspectiva, 1972, p. 217.

político do Brasil. Podemos aqui recordar do que diz o escritor Georges Perec em *La vie: Mode d'emploi*: os quebra-cabeças, a despeito de sua aparência caótica, são definidos drasticamente pela forma como são planejados⁴⁵⁹: eles não são abertos a soluções criativas, mas apenas à solução prevista por quem os projetou. De forma semelhante, o espectador de *A hora dos ruminantes* partiria de uma demanda muito específica por parte dos realizadores: para chegar ao sentido do filme, é necessário unir as peças e observar o conjunto, seguindo o caminho que foi projetado pelos realizadores.⁴⁶⁰

O final diferente

Sabemos que os adaptadores Person e Bernardet enfatizam a alegoria política que em Veiga está apenas latente. Um dos momentos mais evidentes deste tipo de alteração estaria no final do filme *A hora dos ruminantes*. Como vimos no capítulo dois, a narrativa de Veiga termina de forma “otimista” (pelo menos na avaliação da crítica da época), com a partida dos bois e dos homens estranhos. Person e Bernardet pensaram em terminar o filme de forma mais pessimista (ou realista), enfatizando a ideia de alegoria política com o final incômodo, em vez de um *happy end*. Vejamos este trecho que vai da penúltima sequência até o final do roteiro:

Sequência 122

(...)

A praça está dominada por bois.

Um boi ruma diante da CAM. Junto dele vê-se o muro onde está inscrito o texto:

AI DOS NÃO-VIOLENTOS!

A CAM se aproxima até close do olhar do boi, de onde corta rapidamente para:

Sequência 123 - DESCAMPADO - EXT - DIA

Ao som da mesma música do início (seq. 2), aproxima-se da CAM a mesma caravana de homens estranhos.

459 PEREC, Georges. *La vie, mode d'emploi*. Hachette, 1978, p. 16.

460 Cabe lembrar aqui também que os realizadores mencionam – no texto *Idéia e realização* – a possibilidade de exportar o filme, o que inevitavelmente abre *A hora dos ruminantes* a outros contextos de recepção e interpretação – a despeito da presença do quebra-cabeça que faz referência direta ao território brasileiro.

Os homens estão alegres, sorridentes e olham para a CAM, como se dirigissem uma pergunta aos espectadores.

O último homem que passa é o mesmo que queria comprar a carroça de Geminiano (seq. 21)

Quando ele chega rente à CAM, pára e, olhando para os espectadores, escreve:

?

O homem sai de campo. Fica apenas o ponto de interrogação. A CAM se aproxima até o primeiro plano.

Infelizmente, não entra a palavra FIM

O contraste é nítido em relação ao final do livro de Veiga, em que a partida dos bois e dos homens estranhos recoloca a cidade em seu ritmo original, simbolizado pelo relógio da igreja. O carroceiro Geminiano é quem anuncia a partida dos homens estranhos:

Ninguém entendeu logo, todos o olharam intrigados. Vendo que estavam interessados, ele completou:

– Os homens foram embora.

– Foram nada!

– Para onde?

– Por que agora?

– Foram quando?

Geminiano juntou as perguntas e deu uma resposta só:

– Abriram o pala de madrugada.

(...) O relógio da igreja rangeu as engrenagens, bateu horas, lerdo, desregulado. Já estavam erguendo o peso, acertando os ponteiros. As horas voltavam, todas elas, as boas, as más, como deve ser.⁴⁶¹

O exato contrário do final reconfortante da narrativa de Veiga, a sequência final de *A hora dos ruminantes* seria o auge da ruptura brechtiana, encerrando um filme espetacular. Cabe aqui um comentário sobre os anexos que tivemos oportunidade de consultar no acervo da Cinemateca Brasileira. Como sabemos, existe uma versão preliminar do roteiro, que infelizmente não foi conservada em sua integralidade: nela podemos ver que os adaptadores hesitaram a respeito do final do filme. Em princípio, a palavra fim apareceria acompanhada de um ponto de interrogação: “FIM?”. Depois, foi decidido que a palavra “fim” seria eliminada, e seria mantido apenas o enigmático ponto de interrogação. A ruptura brechtiana aqui ocorre em diferentes níveis: pelo uso da palavra escrita num filme, mas também por não utilizar a

461 VEIGA, 1966, p. 100-102.

palavra “fim”, substituindo-a por um sinal de pontuação – o que só reforça seu hermetismo. E, finalmente, porque a palavra é literalmente escrita na tela: um resumo diz que o homem estranho “escreve na tela um enorme ponto de interrogação”. Ao transformar a tela do cinema numa tela de pintura – lembrando as filmagens de Henri-Georges Clouzot com Picasso – o filme rompe, de fato, com a quarta parede, o que é enfatizado ainda pelo olhar do boi – certamente uma deliberada ruptura do preceito básico do cinema de que os atores não devem olhar para a tela. Por tratar-se de um olhar animal⁴⁶², é claro que o estranhamento é ainda maior.

A hesitação dos adaptadores em relação ao final do filme pode ser notada também em outro anexo, as folhas com os questionamentos:

OS RUMINANTES

- A não superação de uma situação ou uma situação não superada?

- O final:

os bois permanecendo

DOMINAÇÃO ABSOLUTA DO POVOADO

REAÇÃO COMUNIDADE

Acomodamento (J.C. não!)

(...)

Parece-me que uma viabilidade de permanência dos ruminantes no final seja esta :

OS HOMENS ESTRANHOS VINCULANDO-SE MELHOR e mais estreitamente com os bichos (claramente e não de modo vago como está no livro; há uma sutileza no autor, um meio-tom, uma meia-palavra próprios do seu modo de se exprimir que deixa vaga a idéia de que os ruminantes e os cães sejam seus instrumentos).

Neste importante anexo, vemos a preocupação em relação à interpretação que os espectadores fariam do filme: o texto parece contrapor diferentes pontos de vista dos adaptadores, enfatizando que, para J. C., ou seja, Jean-Claude Bernardet, a permanência dos homens estranhos e dos bois, e a não-superação do problema não deveria ser interpretada como acomodamento. Eles também se preocuparam em saber se o espectador vincularia ou não os homens estranhos aos animais, cogitando deixar explícita essa ligação – que em Veiga, ficava apenas insinuada (o que contribuía para o clima de mistério).

Noutro anexo, já mencionado, que possivelmente serviria para um *trailer*, um cartaz ou algum outro tipo de material de divulgação, há uma menção implícita ao final do filme: à pergunta “Você é homem ou ruminante?”, não-respondida, segue-se a frase “Mas não conte a

⁴⁶² Num ensaio breve, Derrida discute a estranheza do olhar animal. DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Editora Unesp, São Paulo, 1999.

ninguém quem são os homens”. Este tipo de frase faz todo o sentido num filme de suspense, cujo clímax é atingido no final. Mas o que dizer de *A hora dos ruminantes*, em que o final é apenas um anticlímax? A ruptura brechtiana final nega ao espectador a letargia do *happy end*. Estudiosos das relações entre cinema e política consideram o final feliz como uma descarga de conformismo, “restaurando a justiça e o equilíbrio que faltam na sociedade”⁴⁶³. Se o cinema hollywoodiano se resume à fórmula “getting into trouble and out again”⁴⁶⁴ (algo como “arranjar um problema e depois resolvê-lo”), é curioso observar que em *A hora dos ruminantes*, não há resolução nem “out again”, isto é, não há reconciliação com o mundo pré-existente. Logo, incluir no material de divulgação frases que dão a entender que o filme teria um final bombástico e revelador só reforça ainda mais o irônico distanciamento a que Person e Bernardet submetiam o espectador. Vemos portanto que, a despeito de se tratar de um espetáculo cinematográfico, *A hora dos ruminantes* rompe com diversos preceitos básicos do espetáculo hollywoodiano tradicional: um elemento atua compensando o outro, para que o espetáculo não aliene demais e, ao mesmo tempo, para que o sentido político não seja transmitido de forma excessivamente panfletária ou tediosa.

Sabemos que *A hora dos ruminantes* tinha diversos elementos de um roteiro literário. Na sequência final, vemos um dos exemplos mais emblemáticos: o uso do advérbio “infelizmente” rompe de forma evidente com a neutralidade esperada da didascália. Fica clara a interpretação alegórica que Person e Bernardet davam à obra de Veiga, e o viés político que enfatizavam em sua adaptação: a permanência dos bois é a representação alegórica da permanência dos militares no poder, e isso explica o uso do advérbio “infelizmente”: infelizmente os militares permanecem, infelizmente não há *happy end* – “Infelizmente, não entra a palavra FIM”. Mas, concretamente, para que serviria o uso do advérbio “infelizmente” no roteiro? Que indicação direta ela traria para a equipe: atores, figurinista, operador de câmera?

Naquela época, não era de praxe que a censura exigisse uma cópia do roteiro cinematográfico, mas certamente havia ocasiões em que isso acontecia⁴⁶⁵. Caso isso ocorresse

463 Tradução nossa. “restoring the justice and balance lacking in society”. FURHAMMER & ISAKSSON, 1971, p. 244.

464 Segundo a conhecida expressão utilizada pela acadêmica Herta Herzog. HERZOG, Herta, ‘On Borrowed Experience’, *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941, p. 11.

465 Depois de assistir *El Justiceiro*, um dos censores pediu, no parecer do dia 8 de setembro de 1967: “Sugiro seja solicitado o roteiro completo do filme: marcação e diálogo, à base do qual poderão ser feitos os cortes, que são numerosos”. Documento consultado em nossa pesquisa no acervo do Serviço Nacional de Informações (SNI) que hoje faz parte do Arquivo Nacional.

com roteiro de *A hora dos ruminantes*, talvez a censura pudesse encontrar nele indícios que favorecessem a leitura do filme como uma alegoria política da ditadura militar.

Se o narrador do livro de Veiga tivesse usado o advérbio “infelizmente”, seria mais ou menos compreensível que o advérbio reaparecesse nas didascálias do roteiro. O problema é que esta sequência não tem qualquer relação com o livro: o “infelizmente” é dito pelo ponto de vista dos adaptadores Person e Bernardet. Que voz – crítica, poética ou literária – é esta que opina por detrás das didascálias? O mais surpreendente é que este tipo de intervenção não aparece nos outros roteiros de Person e Bernardet, como *SSS contra Jovem Guarda* e *O caso dos irmãos Naves*: ou seja, ao adotar este tipo de linguagem mais literária, os roteiristas estavam se desviando de sua própria concepção de roteiro cinematográfico – que haviam posto em prática em dois roteiros anteriores – segundo a qual cada palavra do roteiro corresponde de fato a uma indicação precisa destinada ao cineasta, com um desdobramento concreto na *mise-en-scène* do filme.

Por fim, a imagem do olho merece um breve comentário. É uma das mais recorrentes metáforas do cinema, quase sempre com algum significado metalinguístico: desde a teoria do cine-olho, criada nos anos vinte por Dziga Vertov, passando pelo olho navalhado em *Um cão andaluz* (1928) até os olhos arregalados do protagonista de *Laranja Mecânica* (1971).

O final hermético *A hora dos ruminantes* provoca o espectador a “decifrar” o sentido da alegoria política: ao ser solicitado a agir ativamente, o espectador constrói o sentido do filme.

Hermetismo

Um dos traços mais fortes da narrativa de Veiga é o hermetismo, que os adaptadores não apenas mantiveram como enfatizaram, ao ponto de planejar terminar o filme com um ponto de interrogação. Enfatizar o hermetismo era uma forma de impor distanciamento entre o espectador e o filme, sobretudo por se tratar de um “filme-espetáculo”. Naquela época, ficções científicas herméticas como *2001, uma odisseia no espaço* ou *Solaris* não apenas receberam boas críticas e prêmios, como também obtiveram boas bilheterias. Sabemos que Person e Bernardet, ao adaptar *A hora dos ruminantes*, pretendiam criar um caráter de

espetáculo para contornar o problema central do hermetismo, conforme afirmam no texto *Idéia e Realização*.

Se os adaptadores quisessem, poderiam ter inventado uma explicação para que o espectador de cinema – habituado ao *happy end* – não saísse da sala de cinema tão contrariado. Sabemos que não seria difícil supor algum tipo de justificativa racional ou até sobrenatural para os fatos. No conto *A usina atrás do morro*, a vinda dos mineralogistas tinha uma razão bastante trivial. Ora, o fato é que os adaptadores não apenas mantiveram o hermetismo de *A hora dos ruminantes* como o reforçaram, chegando a concluir o filme com um ponto de interrogação. Espetáculo e hermetismo funcionariam equilibrando um ao outro, possibilitando um tipo de cinema alegórico espetacular, politicamente engajado e repleto de distanciamentos brechtianos. O hermetismo da sequência final torna a alegoria política de *A hora dos ruminantes* ainda mais forte, na medida em que estimula o espectador a desvendar o mistério que o final do filme não resolveu, “como se deixasse ao espectador o encargo de resolver o enigma dos homens estranhos”, dizem os adaptadores num resumo, parte dos anexos do acervo da Cinemateca Brasileira.

O fato que Person e Bernardet tenham dado a *A hora dos ruminantes* um final pessimista se deve à afinidade de pensamento político que os unia desde antes do golpe. A visão pessimista – ou realista – de Person e Bernardet se concretizou na maneira como adaptaram a obra de Veiga, alterando o final. Sabemos que Veiga foi criticado por seu excessivo otimismo, ao mostrar alegoricamente a retirada dos bois e dos homens, representando o fim do regime autoritário. É curioso lembrar, de passagem, que o mesmo Veiga daria um final otimista até para Canudos: a comunidade de Antônio Conselheiro tem êxito no final de seu romance *A casca da serpente*. O otimismo de Veiga em *A hora dos ruminantes* vai ao ponto de considerar que, daquilo tudo, resultaria algum efeito positivo. Até o estrume do gado serviria como adubo: “Vai ser bom para as hortas – disse Manuel, sempre com um olho para ver o lado bom das coisas, das situações”⁴⁶⁶. Ainda que *A hora dos ruminantes* e *A casca da serpente* tenham desfechos otimistas, grande parte das narrativas de Veiga termina de forma terrível. O próprio Veiga entende que o final feliz é conformista:

Qual será a atitude verdadeiramente revolucionária de um escritor: mostrar ficionalmente uma população oprimida reagindo e acabando com a opressão (uma

466 VEIGA, 1966, p. 99.

mentira), ou mostrá-la sofrendo resignadamente? Esses livros foram escritos para desassossegar, e achei que se mostrasse os oprimidos derrubando as bastilhas, o leitor fecharia o livro aliviado, e não desassossegado.⁴⁶⁷

Afinal, qual atitude teria sido mais efetiva para a mensagem política do filme? Procurando superar as limitações do Cinema Novo e de Glauber, cuja mensagem política não alcançava o João da Silva – para retomar a expressão de Bernardet – *A hora dos ruminantes* ofereceria ao público um espetáculo linear, mas pontuado por rupturas e coroado por um final que não resolve a intriga, pelo contrário, só intensifica o mistério. O espectador deixaria a sala de cinema com um incômodo mas, ao mesmo tempo, arrebatado pelo espetáculo que acabava de vivenciar. Bernardet e Person pretendiam mostrar um povo comprometido e engajado, a despeito da opressão. Especialmente Bernardet procurou evitar que o filme fosse interpretado como um acomodamento da população à dominação dos homens estranhos. Bernardet sabia que se mostrasse os personagens populares se revoltando e subvertendo a sua condição, a mensagem final seria de terrível conformismo. Em seu impactante artigo *Três filmes*, de 1961, ele já havia recusado tanto os heróis do cinema americano quanto do soviético, considerando que a catarse do final feliz é especialmente alienante. Para transmitir uma mensagem alegórica de resistência à ditadura, era preciso que os personagens de *A hora dos ruminantes* fossem vistos resistindo, mas sem que sua resistência se concretizasse num conformista e alienante *happy end*.

No cinema tradicional, o herói é aquele que trabalha para que a intriga seja resolvida e o *status quo* prévio seja restaurado. Os moradores de Manarairema não podem ser entendidos como heróis no sentido tradicional, já que o estado de coisas anterior não é restaurado – ao contrário do livro de Veiga, o “filme Costa e Silva” precisaria radicalizar o problema, abrindo mão da catarse do clímax, e respondendo alegoricamente à radicalização do regime. Os manarairenses são heróis na medida em que tomam a atitude heroica de reagir e resistir, o que é muito importante dentro do filme. São heróis porque não cedem.

A cena do conselho

467 SOUZA, 1990, p. 166.

Um dos trechos de maior crítica social de *A hora dos ruminantes* é a representação que faz dos poderosos, em especial na cena do conselho (na sequência 85) em que o prefeito, o juiz, o delegado e o padre discutem, empurrando um para o outro a responsabilidade de resolver o problema dos homens estranhos. Este tipo de sátira é especialmente importante num filme de estética nacional-popular, em que os personagens populares se opõem naturalmente aos poderosos.

Como sabemos, esta cena foi inserida *a posteriori*, quando já estava concluída a versão inicial do roteiro⁴⁶⁸. É importante recordar que, em suas notas de leitura sobre *A hora dos ruminantes*, Bernardet enfatizou a presença de personagens poderosos e respeitados na cidade: Padre Prudente, seu Justino Moreira, Dr Nelório, Marianito do cartório. Bernardet achou importante incluir notas sobre estes personagens poderosos – alguns dos quais são citados apenas uma vez no livro de Veiga⁴⁶⁹.

É possível supor que a inspiração de Bernardet para enfatizar a presença dos poderosos em Manarairema tenha vindo da leitura e análise do conto *A usina atrás do morro*, em que aparecem estes mesmos personagens:

O delegado, como sempre, estava fora caçando. O juiz foi compreensivo, mas disse que dentro da lei nada se podia fazer, e acrescentou, mais aconselhando que perguntando:
– Naturalmente não vamos querer sair fora da lei, não é verdade?

Ao adaptar a si mesmo, partindo do conto *A usina atrás do morro* para escrever *A hora dos ruminantes*, Veiga eliminou o personagem do delegado. Apenas o juiz é citado, e mesmo assim uma única vez. Já em *A usina atrás do morro*, os personagens do juiz e do delegado têm maior relevo: são nitidamente personagens opressores, ao mesmo tempo em que são satirizados como ridículos e incompetentes. Podemos supor que Bernardet se inspirou do conteúdo de crítica social de *A usina atrás do morro*, transpondo-o para *A hora dos*

468 Isso fica evidente quando observamos as rasuras que existem na paginação, a partir da página 40 – foram inseridas duas páginas entre as sequências 85 e 94. Na passagem da primeira versão do roteiro (que hoje se encontra na Cinemateca Brasileira, em São Paulo) para a segunda versão (pertencente ao espólio de Person), todas as correções manuscritas foram integradas no datiloscrito, inclusive essa mudança na paginação. Cabe ainda observar que, na primeira versão do roteiro, há um rascunho manuscrito da cena do conselho escrito nas costas da folha em que está datilografada a sequência 75. Portanto não resta a dúvida que a cena do conselho foi concebida entre a escrita da primeira e da segunda versão do roteiro.

469 Destes, o único que aparece ao longo de todo o livro é Padre Prudente.

ruminantes – avizinhando narrativas que o próprio Veiga havia entendido como variantes do mesmo texto.

Um elemento importante a respeito da cena do conselho é que se trata efetivamente de uma cena cômica, cujos significado como crítica social está subordinado ao seu aspecto humorístico – que muitas vezes beira o pastelão.

A cena do conselho em *A hora dos ruminantes* seria o principal momento cômico do filme, o que serviria como contraponto à sua atmosfera macabra. A sátira dos poderosos aparece dentro de um elemento humorístico esbrachado tipicamente brasileiro, bebendo tanto da chanchada quanto dos filmes de Mazzaropi. Durante a cena do conselho, os personagens dos poderosos são interpelados pelo caipira João Ninguém – cujo nome se contrapõe diretamente aos figurões da cidade, chamados respeitosamente de “doutor” ou “seu” Fulano de Tal – sempre mencionando junto o sobrenome. Especialmente na cena do conselho, os personagens assumem um tom alegórico, em que as profissões são representadas de forma arquetípica.

Cabe aqui uma menção especial a respeito do personagem do padre, que também é alvo desta cena satírica. Person foi educado em escolas religiosas⁴⁷⁰, e seria natural que quisesse dar a este personagem um caráter anticlericalista especialmente satírico. Porém, Padre Prudente, – tanto no livro quanto no roteiro – é um típico vigário de interior, cuja autoridade não é opressora: o padre atua como figura conciliadora e amável, respeitosa com os mais humildes. Por isso, quando os homens estranhos o desrespeitam, o espanto dos manarairenses é grande.

O padre de *A hora dos ruminantes* não remete a figuras religiosas opressoras como o padre em *O pagador de promessas*, ou ainda, a figuras religiosas proféticas de um filme como *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, representação de Antônio Conselheiro. No filme de Glauber, o discurso do beato Sebastião se confronta com o das autoridades: “Os prefeito, as otoridade e os fazendero dissero que eu estava mentindo e que o sol era culpado da desgraça”.

É curioso lembrar, ainda, que o personagem de um padre renderia à censura uma desculpa para proibir *Terra em transe*: a alegação era de que, ao não nomear o personagem do padre, Glauber endereçava sua crítica a toda a Igreja Católica. Respondendo à insólita acusação, Glauber simplesmente deu um nome ao personagem, e o filme teve que ser liberado. Em *A hora dos ruminantes* – tanto no livro quanto no filme – o personagem do

470 MORAES, 2010, p. 484.

padre é sempre chamado pelo seu simbólico nome, Padre Prudente. No entanto, o roteiro de *A hora dos ruminantes*, ao inserir personagens-tipo como o juiz e o delegado, nunca nomeados – abriria espaço para que a censura fizesse alguma alegação semelhante, acusando o filme de ofender o Judiciário ou a polícia?

O narrador-cantador

Adaptar da literatura para o cinema envolve um problema recorrente: eliminar o narrador. Como sabemos, o narrador de *A hora dos ruminantes* deixou algumas reminiscências no roteiro. É o caso das intervenções metafóricas ou poéticas que encontramos nas didascálias. Mas em termos de transposição da narrativa em si, embora Person e Bernardet tenham descartado o uso do narrador em *off*, eles adotaram um recurso semelhante. Trata-se do narrador-cantador, que – à maneira dos cantadores populares – entoaria versos apresentando a história de *A hora dos ruminantes* – nas primeiras sequências, e depois, nas sequências finais, concluindo o filme. O termo narrador-cantador é usado pelos próprios adaptadores. Este interessante recurso confere ao som grande importância dentro do filme, na medida em que cria uma instância narrativa que o complementa: enquanto no filme musical, os personagens cantarolam seus diálogos, já o narrador-cantador de *A hora dos ruminantes* funciona como uma instância à parte, não fazendo parte do rol de personagens.

Talvez a origem remota do dispositivo do narrador-cantador esteja no teatro da Grécia antiga, onde o coro informava o público, ajudando-o a acompanhar a história: “comentam com uma voz coletiva a ação dramática que está a decorrer” (segundo a definição de um dicionário de teatro⁴⁷¹). Ao mesmo tempo, o coro dirigia-se também aos atores, dando avisos e antecipando eventos – talvez por isso Aristóteles o considere como um dos atores⁴⁷².

Dada a proximidade entre Glauber e Bernardet na época da adaptação de *A hora dos ruminantes*, não seria exagero supor que o narrador-cantador do filme estaria inspirado pelo de *Deus e o Diabo na terra do sol*. Ele está vinculado às referências ao gênero do faroeste, mas também a uma apropriação da tradição dos cantadores nordestinos. O narrador-cantador é um elemento muito bem explorado em *Deus e o Diabo na terra do sol*, que permite uma

471 PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, Perspectiva, 2015.

472 ARISTÓTELES, *Poética*, capítulo 18.

melhor aproximação do público, e certamente ajuda a explicar a boa bilheteria do filme. Glauber escreveu a letra e pediu ao músico e cineasta Sérgio Ricardo que desse a ela uma melodia próxima dos cantadores nordestinos.

Ao partir de elementos da cultura popular como o repente e o cordel, agregando características de gêneros como o faroeste e o musical, Glauber conseguiu uma interessante síntese entre filme e canção. O diretor propunha em *Deus e o Diabo na terra do sol* um filme musical sério – o que não existia na chanchada, que ele tanto combateu.

Um elemento importante para compreender o uso do narrador-cantador no filme é a análise que a pesquisadora Josette Monzani fez das treze versões do roteiro do filme de Glauber. Numa versão intermediária, a autora analisa algumas das principais funções desta ferramenta cinematográfica:

- 1) “Segura” o ritmo da narrativa. (...)
- 2) Caracteriza o universo retratado.
As músicas incluídas no roteiro são do tipo romances ou quadrinhas populares, cantadas por cegos nas feiras, por indivíduos do povo e pelo cangaceiro-sanfoneiro (...)
- 3) Contribui na construção da trama, enquanto narrador.
Vejam como isto se opera. Na sequência II Corisco e Dadá mencionam Herculano e sua história; nesse instante, um cangaceiro toca sanfona e canta a saga de Corisco, incluindo nela Herculano.⁴⁷³

Nesta versão preliminar – em que a intriga ainda é bastante diferente da que foi levada à tela – o cantador não é apenas uma instância narrativa cuja voz aparece em *off*: ele é um personagem – secundário, é verdade, mas que efetivamente aparece em cena. Na ficção ou no documentário, a voz *off* é uma instância neutra externa ao filme. Mas, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, Glauber conseguiu reaproveitar este elemento: a música e os versos conferiram à narração um caráter mais vivo, integrando-a plenamente ao filme. O fato de que, numa versão preliminar, o cantador fosse parte dos personagens, e interagisse diretamente com os protagonistas, só reforça o caráter humano que Glauber conseguiu dar a seu narrador-cantador.

Person e Bernardet haviam usado o recurso do narrador em *off* em *O caso dos irmãos Naves*, procurando situar os diferentes momentos do filme. O narrador-cantador é uma

473 MONZANI, 2005, p. 55.

espécie de mistura entre a voz *off* e os diálogos cantados – elemento básico do filme musical. Diferentemente do narrador-cantador da versão preliminar de *Deus e o Diabo na terra do sol*, o narrador-cantador de *A hora dos ruminantes* não seria personagem: neste sentido, seria uma “voz sem corpo”⁴⁷⁴ como é o narrador em *off*.

No filme um tanto incomum que seria *A hora dos ruminantes*, o narrador-cantador exerceria uma função narrativa – como sublinharam os próprios adaptadores, ao nomeá-lo desta forma. Ele serviria para substituir o papel do narrador do livro de Veiga, dentro da ideia de transposição entre modos de expressão, na busca por “equivalentes cinematográficos”⁴⁷⁵ – para retomar a expressão usada por Hutcheon.

Embora crie – provavelmente a partir de Glauber – uma instância narrativa interessante para *A hora dos ruminantes*, é preciso reconhecer que o narrador-cantador não é explorado de forma a se contrapor às imagens: pelo contrário, ele as descreve de forma simples, sendo perfeitamente dispensável, já que as explicações que dá são exatamente as informações que o espectador deveria entender a partir das imagens – recaindo, assim, numa redundância entre som e imagem.

A congada em *A hora dos ruminantes*

Com o narrador-cantador, Person e Bernardet pretendiam beber da cultura popular – especialmente da tradição dos cantadores nordestinos, como havia feito Glauber – alçando-a a espetáculo cinematográfico. Assim, a cultura popular passa a dialogar efetivamente com a cultura de massa. Um outro exemplo de apropriação da cultura popular em *A hora dos ruminantes* está na sequência 27, em que vemos a “parte guerreira de uma congada ou outra dança folclórica”. A descrição é genérica, e dá a entender que a escolha da dança folclórica poderia depender da cidade escolhida como locação – onde, provavelmente, a produção recorreria aos habitantes locais para encenar sua festa folclórica diante das câmeras. Vale lembrar que, naquela época, os festejos populares de Goiás começam a ser objeto de estudos etnográficos⁴⁷⁶.

474 GEADA, Eduardo. *O Cinema espetáculo*. Edições 70, 1985, p. 86.

475 HUTCHEON, 2011, p. 91.

476 BRANDÃO, Carlos Rodrigues. ‘A Dança dos Congos da Cidade de Goiás’. In: BRAZ DE PINA, *Folclórica*. n.6, ano. 5, Serviço de Proteção ao Folclore, SUPAC, Gráfica do livro Goiano, Goiânia, 1977.

Em *A hora dos ruminantes*, aparentemente, o festejo popular era um pretexto para apresentar um espetáculo de cores e música: por isto, não importava muito se fosse “uma congada ou outra dança folclórica”.

Especificamente sobre a congada, é preciso lembrar que ela é entendida como um símbolo de brasilidade: não por acaso mencionada na *Aquarela do Brasil* de Ary Barroso, a congada torna-se um símbolo de valorização da cultura popular e das festas folclóricas tradicionais, especialmente as de matriz africana. Guimarães Rosa descreve uma congada na narrativa *Recado do morro* – parte de *Corpo de Baile*, que Veiga conhecia de perto. Portanto, é possível supor que a inserção de uma congada (ou outra festa popular) em *A hora dos ruminantes* não teria surpreendido particularmente Veiga.

As frases escritas de *A hora dos ruminantes*

Um dos aspectos mais peculiares de *A hora dos ruminantes* é a forma como os adaptadores pretendiam incluir intervenções pontuais usando a palavra escrita – claramente, um dispositivo de ruptura brechtiana. As frases todas têm sentido alegórico, e não contribuem diretamente para a narrativa fílmica: podemos imaginar que quando o filme fosse exibido em cinemas do interior ou de bairros populares, eventuais espectadores não-alfabetizados ou semi-alfabetizados não teriam grandes problemas em compreender o enredo. Lembremos que o objetivo dos realizadores é fazer com que “o filme atinja o público de todas as categorias” – conforme explicam no texto *Idéia e realização*.

Apresentamos a seguir uma colagem dos trechos das sequências em que aparecem as frases – oito, no total – cada uma procurando estabelecer um momento de ruptura para o espectador e ao mesmo tempo trazer um sentido alegórico a mais para a cena.

Sequência 19

ESTRADA DO LADO DE LÁ DO RIO – EXT. – DIA

Numa tabuleta tosca, está pintado com letras irregulares o seguinte título:

PRIMEIRO ENCONTRO: DE COMO O VIGÁRIO E SEU ASSISTENTE
CONHECEM OS HOMENS (...)

Sequência 21

ESTRADA DO LADO DE LÁ DO RIO – EXT. – DIA

Numa tabuleta de mesmo estilo que a anterior (seq. 19), está pintado o título:
UM HOMEM É UM HOMEM (...)

Sequência 30PORTA DA VENDA – EXT. – DIA

As duas fôlhas da porta da venda se abrem e aparece Amâncio de terno branco, gravata e chapéu panamá.

Amâncio pára um instante numa pose solene, enquanto entra, numa tabuleta do estilo das anteriores, o seguinte título (stop-motion):

UM HOMEM COMERCIANTE É MAIS HOMEM

A tabuleta desaparece e Amâncio se põe dignamente a andar em direção à CAM.
(...)

Sequência 40PÔRTO DE AREIA – EXT. – DIA

Numa tabuleta do estilo das anteriores, aparece o título:

UM HOMEM, NÃO SE SABE O QUE É, APENAS PRA QUE SERVE. (...)

Sequência 86 – SALA DE AULA – INT. – DIA

Sala de aula repleta de cachorros, alguns deitados, outros passando entre as carteiras. Os alunos, entre os quais estão os meninos que fizeram a roda nas sequências 71 e 73, bem como Mandovi, repetem em côro, sob a direção da professora que está de cara fechada, a frase escrita na lousa:

“O CACHORRO É O MELHOR AMIGO DO HOMEM”

ALUNOS E PROFESSORA – O cachorro é o melhor amigo do homem.

Talvez haja na lousa o desenho de um cachorro feito por uma criança. (...)

Sequência 98PRAÇA – EXT. – DIA

Irrompe uma forte e alegre música de fanfarra.

Num plano a princípio vazio, recortada contra o céu, surge uma faixa que vem sendo carregada em direção à CAM e onde se lê:

MANARAIREMA ESTÁ FELIZ (...)

Sequência 101CARPINTARIA – INT, – DIA

Do mesmo modo que os anteriores, aparece o letreiro:

O QUE SERÁ DA ESPINHA DO HOMEM QUE NÃO DOBRA?

Florêncio trabalha junto ao balcão de sua oficina. (...)

Sequência 108PRAÇA – EXT. – DIA

Dois homens estranhos, em seus uniformes cáqui-lilás, caminham em direção à CAM (zoom).

Dêles, numa PAN hesitante, a CAM descobre lentamente um texto que está pixado num muro:

AI DOS NÃO-VIOLENTOS! (...)

Sequência 122

(...) A praça está dominada por bois.

Um boi ruma diante da CAM. Junto dele vê-se o muro onde está inscrito o texto:

AI DOS NÃO-VIOLENTOS!

Como podemos observar, as quatro primeiras frases aparecem em tabuletas, e também a sétima. As outras vão aparecer nos lugares mais diversos: a quinta, escrita num quadro-negro, a sexta, escrita numa faixa, e a oitava é uma pichação, mostrada em detalhe na sequência seguinte. Chama a atenção o uso da pichação, fenômeno que não se encaixa bem no mundo semiurbano de Veiga. Ela adquire desde cedo um sentido político: é a época das pichações políticas de Guy Debord e dos situacionistas e das frases de efeito do maio de 68: “antes as paredes tinham ouvidos, agora elas têm voz”, dizia uma delas, resignificando um ditado popular (o que também ocorre aqui, como teremos oportunidade de comentar). No Brasil, o grafite político se intensifica após o golpe. Considera-se que “O primeiro registro de pichação como arte no Brasil foi o emblemático ‘Abaixo a Ditadura’”⁴⁷⁷. Alguns anos depois, os militares censurariam a capa do disco *Calabar* de Chico Buarque, que trazia o título pichado num muro. Neste caso, evidentemente, o meio era a mensagem: o que provocava a ditadura era a palavra aparecer pichada, numa clara demonstração contestatória.

Um outro aspecto que chama atenção é a referência à frase “um homem é um homem”, que dá título a uma peça de Brecht. *A hora dos ruminantes* está repleto de distanciamento brechtiano, de que o uso de frases parece ser o exemplo mais evidente. O fato de citarem textualmente uma frase de Brecht, retomando-a em variantes, só reforça sua leitura como elemento de distanciamento. Um último uso da palavra escrita está na cena final, em que um homem estranho “escreve na tela” um ponto de interrogação. A ironia destas rupturas parece servir para inquietar o espectador, provocando-o a uma reflexão sobre o sentido alegórico do filme.

As frases de *A hora dos ruminantes* lembram frases de *slogans* publicitários ou políticos. Sabemos que os realizadores pretendiam usar frases enigmáticas dentro do próprio processo de divulgação do filme – como deixam supor as notas que, possivelmente, seriam destinadas a um cartaz ou um *trailer*. Os *slogans* são frases que sintetizam com o objetivo de convencer: usam uma técnica mnemônica para efeito didático. Os publicitários da ditadura criaram *slogans* que estamparam adesivos distribuídos exaustivamente: “Brasil: ame-o ou deixe-o”, de 1973, foi o mais conhecido, mas havia outros igualmente radicais, exaltando o ódio a serviço do suposto nacionalismo: “Quem não vive para servir ao Brasil, não serve para viver no Brasil”.

477 De acordo com o site Memórias da Ditadura, Vlado Educação - Instituto Vladimir Herzog. Consultado em 2019: <http://memoriasdaditadura.org.br>

No campo oposto, os *slogans* políticos da esquerda da época estavam associados aos movimentos de juventude e de contestação: no maio de 1968, no movimento negro americano, no movimento pacifista contra a guerra do Vietnã, em defesa da revolução cubana e das lutas anticoloniais. No Brasil, os movimentos de juventude se organizavam contra a ditadura militar ao som de gritos como “O povo unido jamais será vencido” (*slogan* que ecoou em toda a América Latina naquela época).

Cabe aqui apontar as semelhanças destas frases de *A hora dos ruminantes* com os ditados populares. Segundo Hannah Arendt, “clichês, frases feitas, adesão a códigos de expressão e conduta convencionais e padronizados têm a função socialmente reconhecida de proteger-nos da realidade”⁴⁷⁸. Por isso, distorcê-los causa surpresa e impacto. Nota-se a insistência dos adaptadores em enfatizar a linguagem dos provérbios: até mesmo nos escritos de produção eles recorrem à linguagem metafórica dos ditados populares: “Ao se dar um dedo, perde-se a mão, o braço e assim por diante...” – diz o texto de *Idéia e realização*. Também nos sublinhados que Bernardet deixou no livro de Veiga, há alguns que remetem a ditados populares.

Estudiosa da obra de José J. Veiga, a pesquisadora Gabriela Azeredo Santos, em estudo intitulado *As repetições nas narrativas de José J. Veiga*, chama a atenção para o uso frequente de provérbios (a paremiologia os subdivide em categorias como ditados, aforismos, adágios, máximas). Outra estudiosa de Veiga, Suelen Ariane Campiolo Trevizan, também atentou para o problema recorrente dos provérbios:

os personagens apelam para a sabedoria coletiva, os provérbios, porque eles próprios, individualmente, pouco ou nada têm a ensinar. Os provérbios de *A hora dos ruminantes* constam nas falas de todos, inclusive de homens da tapera (...) Aparecem em conversas rotineiras, aconselhamentos, críticas, piadas etc., remetendo a um universo simbólico comum.⁴⁷⁹

Vemos aqui novamente que Person e Bernardet anteciparam a crítica de Veiga, ao atentar para o uso frequente de provérbios. Os adaptadores procuraram apropriar-se desta

478 BIGNOTTO, Newton & MORAES, Eduardo Jardim, *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Editora UFMG, 2011, p. 138.

479 TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. *Três visitas a Manarairrema: forma e ideologia em A hora dos ruminantes, de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em 2013, p. 13.

prática de Veiga, criando as frases – que apareceriam escritas em diversos suportes – muitas das quais seriam releituras de provérbios, que em muito lembram a prática de Veiga descrita por estudiosas de sua obra.

Apesar de se tratar de um “filme-espetáculo”, que não procura em momento algum violentar a experiência do espectador chocando-o ou prejudicando o ritmo, *A hora dos ruminantes* utilizaria uma série de rupturas brechtianas – das quais as oito frases escritas são um exemplo notável: a partir da interrupção do espetáculo, o filme proporia uma breve reflexão a partir de uma frase metafórica, o que iria ajudando a compor o seu sentido alegórico. Ao contrário do narrador-cantador – cujas frases são óbvias e simplesmente explicam a intriga ou complementam o que é visto na tela – as oito frases escritas de *A hora dos ruminantes* mais confundem do que explicam. O ápice da provocação com o espectador é justamente o final: nada se resolve, e o filme não termina com a palavra fim, mas com um ponto de interrogação escrito na tela. Esta ironia é parte do efeito que os realizadores buscavam causar no público: a provocação que vemos nas frases é a mesma que reconhecemos na atitude de mudar o final da história. Se Veiga foi considerado demasiado otimista, certamente o espectador de *A hora dos ruminantes*, depois de um final pessimista, sairia da sala de cinema inquieto e cheio de dúvidas – ainda que satisfeito com o espetáculo cinematográfico em si: “A resposta que interessa é a que pode dar fora da sala de cinema”⁴⁸⁰, como defende Gutiérrez Alea – por isso é tão importante que o espetáculo cinematográfico termine radicalizando a ruptura brechtiana.

Aspectos técnicos de *A hora dos ruminantes*

Depois de apresentar as principais mudanças que os adaptadores fizeram, a partir de agora, passaremos a falar sobre os principais detalhes técnicos de *A hora dos ruminantes*. Embora o filme não tenha sido realizado, há elementos para supor como teria funcionado cada um destes aspectos. Murray enfatiza que filmes são obras coletivas por natureza. No caso deste filme não-filmado, sua interrupção antecipada impediu que mais profissionais pudessem envolver-se a ponto de se tornarem co-autores do projeto cinematográfico.

480 ALEA, 1984, p. 51. O original está em itálico.

No que diz respeito à duração, é possível supor que o filme teria um pouco menos de duas horas – pelo menos é o que dá a entender a análise do roteiro. Além disso, em nenhum dos seus longas-metragens Person ultrapassou uma hora e quarenta e cinco minutos de duração. Dentro de uma carreira eclética como a sua, encontrar um elemento recorrente é significativo.

Em termos de montagem, a narrativa central obedeceria à representação de cada situação de opressão, uma sucessivamente à outra. Mas isto não se refletiria numa montagem tediosa: pelo contrário, em vários momentos, a montagem de *A hora dos ruminantes* seria ágil, intercalando planos diversos numa mesma sequência. É o que vemos em cenas como a das invasões dos cães, em que seriam sobrepostas diversas sequências mostrando a chegada dos animais e a fuga das pessoas. No começo, o filme privilegia as sequências exteriores: a primeira tomada interior só acontece na sequência 24. Em compensação, quando a cidade está tomada pelos animais – os cães ou os bois – com os manarairenses confinados, há naturalmente uma predominância de sequências no interior das casas e estabelecimentos.

Ainda que Veiga tivesse situado sua narrativa expressamente em Corumbá, ou em Goiás, é claro que isto não significaria que os adaptadores precisariam necessariamente realizar ali o filme. Ao que tudo indica, eles não cogitaram realizar a filmagem no estado de Goiás. Mas quem visita Corumbá hoje buscando vestígios de *A hora dos ruminantes*, certamente vai reconhecer o ambiente geral. A cidade fica localizada no declive de um vale, cortado pelo rio Corumbá. Conforme vimos, o relógio da igreja, que aparece no final da narrativa de Veiga, é claramente uma referência ao relógio da igreja Matriz de Corumbá.

Um traço importante do acampamento dos homens é que ele nunca é mostrado no livro. No filme de *A hora dos ruminantes* tampouco – o que faz parte de uma certa estratégia de mistério da história. Já no conto *A usina atrás do morro*, o lugar em que se escondem os homens estranhos é inacessível, detrás do morro: Silviano Santiago ressalta que o narrador permanece sempre “aquém do morro”, e compara o local ao *Castelo* de Kafka, inatingível e misterioso⁴⁸¹.

A locação

481 SANTIAGO, Silviano. ‘Prefácio’ in VEIGA, José J., *Os Cavalinhos de Platiplanto*, Companhia das Letras, São Paulo, 2015, p. 16.

Um dos problemas mais importantes de *A hora dos ruminantes* seria definir a locação. Recordemos que a crítica da época da publicação da obra de Veiga teve dificuldade em situar o espaço ali representado⁴⁸². O lugar escolhido como locação de filmagem da adaptação deveria, é claro, apresentar os aspectos visuais que o filme busca. Mas, mais do que isso, era preciso que a cidade se encaixasse no modelo de produção de Person e Bernardet com Glauco Mirko Laurelli e Mario Civelli, de filmes interioranos efetivamente realizados no interior, recusando a utilização de estúdios ou de recriações cenográficas. Como sabemos, a produção de *O caso dos irmãos Naves* havia se estendido durante meses a fio, envolvendo diretamente a população local, e oferecendo a ela uma contrapartida. O filme havia conseguido sucesso de público justamente no ambiente interiorano que representava, o que indica que a população local se reconhecia ali. Mas aconteceria o mesmo com *A hora dos ruminantes*, que apenas acenava com a ideia do nacional-popular para alçá-la ao nível do realismo mágico?

Em vez de apresentar o povo massacrado pela miséria e a violência do Estado, ou fiar-se a um propósito documental de exaltação do povo, *A hora dos ruminantes* apresenta o Brasil interiorano dominado por acontecimentos estranhos, que interrompem a calma, e convertem Manarairema num ambiente distópico. A palavra distopia vem do grego “dis” (mau) e “topos” (lugar, região). Porém o que vai tornar Manarairema um “mau lugar” são os acontecimentos estranhos que acabam com a calma que lhe é particular (representada por uma conversa sobre toucinho, no início da história).

Numa entrevista⁴⁸³, Bernardet afirmou que as locações para o filme chegaram a ser escolhidas. Ainda que a locação utilizada no filme não ficasse em Goiás, não deixa de ser original o interesse de Person e Bernardet por um autor goiano, numa época em que o Cinema Novo estava inteiramente dedicado ao sudeste e ao nordeste. Sabemos que Person e Bernardet eram enquadrados pelos cinemanovistas no estigmatizado grupo dos “cineastas paulistas”. Por isso, o interesse pelo interior em *O caso dos irmãos Naves* pareceu incompreensível para a crítica e o público das capitais. A visão mágica do Brasil interiorano em *A hora dos ruminantes* seria, ao que tudo indica, um objeto não-identificado dentro do panorama do cinema brasileiro da época.

Mas afinal, quais locações foram cogitadas ou escolhidas para *A hora dos ruminantes*? Sabemos por uma notícia da época no jornal *Última Hora*⁴⁸⁴ que Person visitou o Vale da

482 MIRANDA, 1959.

483 LABAKI, Amir, ‘História oculta do cinema brasileiro’ in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27 de agosto de 1995.

484 *Última Hora*, coluna ‘Noticiário’, São Paulo, 23 de agosto de 1967.

Ribeira, região entre São Paulo e Paraná, na busca por locações. Há entre os anexos do roteiro doados por Bernardet à Cinemateca Brasileira uma folhinha manuscrita, em que podem ser identificadas duas caligrafias: uma parece ser do próprio Bernardet, e a outra, do escritor João Silvério Trevisan:

J-C
De Trevisan, p/ Person
Cidadezinha
Taboão da Serra
Itapecerica
Paranapiacaba
Com rios e tudo
O Sto Milagroso foi feito numas delas.

É curioso notar que talvez Person tenha seguido a recomendação de Trevisan, já que não apenas visitou Itapecerica da Serra como decidiu se mudar para lá naquela época, passando a morar numa chácara com a família até o fim da vida.

Um detalhe interessante da nota de Trevisan é que ela enfatiza a existência de um rio, provavelmente sabendo que era o que Person procurava: o roteiro fala do rio (já presente no livro), usando-o como ponto de referência em diversas sequências, especialmente a inicial, que mostra a chegada dos homens estranhos.

Os municípios de Taboão da Serra e Itapecerica, bem como o distrito de Paranapiacaba (pertencente ao município de Santo André), estão todos localizados no estado de São Paulo. O “dialeto caipira” falado na região tem certa semelhança com o falado em Goiás, o que poderia ser importante, num filme que pressupõe o uso de extras recrutados entre a população local, como havia ocorrido em *O caso dos irmãos Naves* – lembremos aqui o quanto os adaptadores enfatizaram a importância da linguagem interiorana em *A hora dos ruminantes*.

A fotografia (da pasta) de *A hora dos ruminantes*

Quem consulta a pasta de *A hora dos ruminantes* doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira tem uma estranha surpresa, ao se deparar com uma única fotografia: em preto e

branco, ela mostra um homem magro ajoelhado em frente ao altar de uma igreja de arquitetura colonial barroca. Conversando com Bernardet, descobrimos que o registro foi feito por Vladimir Herzog, durante uma viagem ao interior de Minas Gerais: o homem ajoelhado é o próprio Bernardet. Ele explicou que provavelmente a fotografia serviria de inspiração para a sequência filmada no interior da igreja:

Sequência 25

SACRISTIA DA IGREJA - INT. - DIA

Padre Prudente retira os paramentos destinados a uma missa de 7º dia que terminou e fala com Geminiano que está próximo, tendo a garrucha na cintura.

Provavelmente, esta fotografia serviria apenas como indicação para problemas como cenário ou enquadramento – mas não para a direção de fotografia propriamente dita, já que a foto feita por Herzog é em preto e branco, e *A hora dos ruminantes* seria um filme colorido. Não sabemos se esta fotografia foi tirada tendo *A hora dos ruminantes* em mente – Bernardet não se lembra de ter discutido o projeto com o amigo Herzog. Seja como for, é emblemática a relação (ainda que indireta) de Herzog com um filme político como *A hora dos ruminantes*.

As palavras do texto *Idéia e realização* deixam evidente a importância que teria a cor dentro de *A hora dos ruminantes*. Se utilizar um filme-espetáculo para fazer cinema político já era um gesto inesperado naquele contexto, especialmente estranho seria realizar o filme em cores: além de caro (portanto não-condizente com um cinema de baixo orçamento), o filme colorido era visto como sinônimo de alienação. Basta recordar aqui as críticas de Glauber aos “remendos de technicolor”⁴⁸⁵ em seu impactante manifesto *Estética da Fome*. Nele, Glauber reproduz um ponto de vista típico da Escola de Frankfurt: Adorno afirmava que “O filme colorido demole mais a confortável e velha hospedaria do que bombas poderiam fazê-lo: ele aniquila também a sua *imago*”⁴⁸⁶.

Quando Mario Civelli compra os negativos coloridos em Eastman Color para a filmagem de *A hora dos ruminantes*, em 1967, a cor ainda era um recurso quase que inteiramente novo para a geração do Cinema Novo. O uso de um novo recurso tecnológico motiva mudanças no plano estético, é claro, o que, para o eclético Person, era um desafio e

485 ROCHA, Glauber. ‘Estética da Fome 65’ in *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2004, p. 63-67.

486 Citado em DUARTE, 2007, p. 119.

um estímulo. É interessante que Person e Bernardet tenham vinculado o uso da cor à representação do nacional-popular, em especial nas danças da festa popular.

Ainda que não saibamos quem poderia ser o diretor de arte do filme, encontramos indícios de alguns outros profissionais que chegaram a se envolver com *A hora dos ruminantes*. O diretor de fotografia Ricardo Aronovich, que trabalhou em *São Paulo Sociedade Anônima*, além de outros filmes importantes como *Os Fuzis*, em depoimento que nos concedeu por e-mail, informa: “Eu entendia do tema da sensitometria, que na época não era muito conhecida pelos fotógrafos, salvo eu. Portanto imagino que sim, devem ter pensado no Laboratório Alex onde trabalhei muito nos meus começos, inclusive em cor”. Aronovich refere-se ao laboratório Alex em Buenos Aires – naquela altura, o único onde eram reveladas películas coloridas em toda a América do Sul. Aronovich afirma que – embora o título lhe pareça “muito vagamente familiar”, não se lembra de ter discutido com Person especificamente sobre *A hora dos ruminantes*. De qualquer forma, Aronovich acredita que teria, sim, sido convidado para trabalhar em *A hora dos ruminantes* – não apenas para revelar a película, mas também para atuar no *set* como diretor de fotografia – convite que teria aceito.

Ainda que o roteiro tenha sido escrito para a película colorida em Eastman Color, há poucas menções diretas à paleta de cores usada. Mas um detalhe que os adaptadores deixaram especificado foi em relação ao figurino dos homens estranhos. O livro de Veiga fala apenas em “homens vestidos com paletós de cinto e bolsos com tampo e botões”⁴⁸⁷ – sem indicação de cor. Já o roteiro fala reiteradamente em “uniformes cáqui-lilás”, utilizando também os termos *trajes* ou *indumentárias*. A palavra *uniforme*, é claro, dá a ideia de uniformização: pensamos em colegiais, operários de fábrica, militares, ou jovens militantes fascistas. Nas conversas que tivemos com Bernardet, ele reforçou seu incômodo diante da repetição da menção aos uniformes cáqui-lilás – o que lhe pareceu uma intervenção excessivamente direta do roteirista em detalhes que são, a rigor, parte da *mise-en-scène*, como o figurino.

O figurino de Flávio Império

487 VEIGA, 1966, p. 28.

Se o sentido político de *A hora dos ruminantes* foi relativizado por Veiga, certamente não o foi para Person e Bernardet. O uniforme cáqui-lilás foi usado para se referir, no plano alegórico, aos militares – cujos uniformes camuflados misturam duas ou mais cores, geralmente verde e marrom.

Embora, nos depoimentos que nos concedeu, Bernardet não tenha sido capaz de apontar nenhum outro profissional da equipe de *A hora dos ruminantes*, em seu depoimento ao Itaú Cultural para a Ocupação Person, ele citou o nome de Flávio Império como possível figurinista. Numa entrevista anterior, ele havia afirmado que “houve apenas um início de locações e figurinos”⁴⁸⁸.

Flávio Império era um figurinista bastante alinhado com a proposta criativa dos realizadores: de forte influência brechtiana, ele havia passado pelo Teatro Opinião, e tinha uma longa carreira não apenas como figurinista mas também como diretor de teatro. Já no cinema, havia atuado junto aos cinemanovistas como cenógrafo em *Cinco vezes favela* (1962). Tinha portanto alinhamento com artistas engajados, embora sua estética agregasse influências diversas, de Brecht à Pop art⁴⁸⁹.

O som e a música em *A hora dos ruminantes*

Em *A hora dos ruminantes*, dois dispositivos de apelo popular eram o narrador-cantador e a ênfase na língua popular. Embora a maioria dos filmes naquela época ainda fossem dublados, o som direto despontava como uma ferramenta importante, e não é impossível que fosse usada em *A hora dos ruminantes*, já que a língua precisava ser captada em toda sua vivacidade.

Em relação à música, um dos momentos mais peculiares de seu uso está logo no começo, na (já citada) segunda sequência:

Sequência 2 - DESCAMPADO - EXT. - FIM DE TARDE, CREPÚSCULO

Ao som de uma ~~marcha festiva, estilo hino esportivo-juvenil~~, [música alegre de ritmo fortemente marcado, de estilo ié ié ié,] vêm em direção à CAM uma caravana

488 MACHADO, Alvaro. ‘Cólera e ternura de Jean-Claude Bernardet’ in *Revista Trópico*. Sem data.

489 Segundo depoimento de Sérgio Ferro em RIDENTI, 2014, p. 168.

de mulas trocando pernas ao pêso da carga, alguns cachorros, e os homens estranhos, com suas indumentárias cáqui-lilás.

A mesma música reapareceria no final, na sequência 123. Chama a atenção aqui que os adaptadores tenham hesitado entre estilos musicais tão díspares. Enquanto um hino remete naturalmente a uma música marcial ou militar, os adjetivos “esportivo juvenil” possivelmente buscavam atenuar a referência explícita aos militares. É curioso notar que o estilo musical que os adaptadores descartaram para esta sequência provavelmente apareceria na cena do desfile: a sequência 98 fala em uma “forte e alegre música de fanfarra”.

Numa sequência importante como esta, que marca a chegada dos homens, o fato de terem substituído o hino por uma música de ié-ié-ié é significativo: poderia ser entendido como uma alfinetada à Jovem Guarda depois do fracasso do filme com Roberto Carlos? Estariam os adaptadores cedendo à vinculação – ainda que no plano alegórico – daquele estilo musical americanizado com a repressão? O fato é que aquela imagem assustadora e misteriosa – a primeira visão dos homens uniformizados – seria acompanhada por uma inusitada escolha musical: fosse o hino ou o ié-ié-ié. Num primeiro processo de ruptura brechtiana, *A hora dos ruminantes* criaria um antagonismo entre som e imagem, dando a uma cena macabra um fundo musical alegre.

Não sabemos se a canção de ié-ié-ié seria especialmente gravada para o filme, ou se seria reaproveitada alguma canção já lançada – como, provavelmente, havia sido a ideia em *SSS contra Jovem Guarda*. O fato é que o ié-ié-ié, expressão típica da cultura de massa americanizada, contrasta diretamente com a trilha sonora original de estilo tradicional interiorano do narrador-cantador, acompanhada por viola – que aparece já na sequência seguinte, a número três.

O elenco de *A hora dos ruminantes*

Como sabemos, alguns nomes do elenco de *A hora dos ruminantes* foram anunciados na imprensa da época: José Lewgoy⁴⁹⁰ e Amilton Fernandes⁴⁹¹, um galã de televisão. Se observamos apenas estes nomes do elenco de *A hora dos ruminantes*, e nos lembramos do elenco de *O caso dos irmãos Naves*, fica claro que os critérios de escolha de atores são complexos: se, por um lado, existe a intenção de corresponder à maneira como o personagem é imaginado pelo diretor, ao mesmo tempo, as escolhas de elenco de *Person* fazem uma evidente aproximação do *star system*. Porém, sem necessariamente fazer concessão ao tipo de personagem nem à forma de atuação da televisão, *Person* dá aos atores de televisão um espaço para atuar de forma diferente, como havia feito com Juca de Oliveira em *O caso dos irmãos Naves*.

Um dos mais importantes documentos encontrados entre os anexos da pasta de *A hora dos ruminantes* doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira é a folha datilografada que contém um resumo das escolhas de elenco. Reproduzimos a seguir esta lista:

A HORA DOS RUMINANTES
PERSONAGENS PRINCIPAIS
ELENCO EM ESTUDO

Amâncio - José Lewgoy
Apolinário - Juca de Oliveira
Homem estranho - Luigi Picchi (participação especial)
Florêncio - João Quinca
Dildélio - Hamilton Fernandes
Geminiano - ator negro a ser escolhido
Pe. Prudente - Amândio Silva Filho ou Francisco Martins
Homem Estranho - Fulvio Stefannini
Balduíno - Jujú ou um cômico de renome (Participação especial)
João Ninguém - Borges de Barros
Tião Moleza - Waldir Guedes
Prefeito
Delegado
Justino Moreira
Maria do Carmo
Sebastiana
Mandovi
Homem um
Homem estranho três - Marcos Augusto
Homem estranho quatro - Marcel Bouquet
Homem estranho cinco - Roque Rodrigues
Homem estranho seis - Jean Laffront

490 Citado tanto pela revista *Manchete* ('Person, o jovem zangado do cinema' in *Manchete*, n. 791, de 17 de junho de 1967.) quanto pelo jornal *O Povo* ('Bois, cães e Lewgoy em "A hora dos ruminantes"' in *O Povo*, 29 de maio de 1968).

491 Citado numa nota sobre *A hora dos ruminantes* no *Diário Popular* de 13 de agosto de 1967.

Homem estranho sete - Osvaldo de Souza
Homem enigmático - José Mojica Marins (participações especiais)
Juiz - John Herbert

Quando perguntado sobre esta lista de elenco, Bernardet respondeu que não se lembrava, mas que provavelmente era “coisa do Person”. Mas a família do cineasta tampouco tinha conhecimento deste documento.

O que chama a atenção logo de início é o contraste entre o elenco de *A hora dos ruminantes* e o dos filmes da geração do Cinema Novo. Há uma ênfase clara em atores de televisão, com alguns nomes também da chanchada. Vamos fazer aqui um comentário detalhado de alguns nomes.

Quanto aos homens estranhos, há um nome de ator de novela – Fúlvio Stefanini – mas o fato é que a maioria dos nomes cotados para estes papéis eram pouco conhecidos. Roque Rodrigues, um ator que trabalhava frequentemente com José Mojica Marins, interpretaria um dos homens estranhos. O próprio Mojica faria uma participação especial interpretando o “homem enigmático” (que não é mencionado no roteiro).

No livro de Veiga, como sabemos, os homens estranhos compõem uma massa disforme: nunca sabemos se o homem estranho que aparece num momento da narrativa é o mesmo que apareceu noutra. No cinema – talvez cedendo às próprias limitações de produção – os adaptadores procuraram estabelecer um vínculo entre as aparições de homens estranhos específicos nas diferentes sequências, de forma que o espectador reconhecesse os atores das sequências anteriores.

Naturalmente, uma lista deste tipo, chamada de “elenco em estudo”, não deveria ser tomada como algo que necessariamente se concretizaria – até porque o filme nunca chegou a entrar efetivamente em estágio de produção. Um cineasta pode rascunhar listas assim apenas para esboçar o tipo físico que está procurando para determinado papel. Apesar disto, não deixa de ser curioso observar que dois nomes da lista – o de José Lewgoy e o de Amilton Fernandes – coincidem com aquilo que havia sido anunciado na imprensa.

Há casos em que fica evidente que a escolha do elenco de *A hora dos ruminantes* foi carregada de ironia, especialmente na escolha dos atores que interpretariam Amâncio ou Padre Prudente – como teremos oportunidade de comentar.

A escolha de Lewgoy para o papel de Amâncio é interessante: embora seja um manarairense, o vendeiro é o primeiro que vai se colocar do lado dos homens estranhos. É um vilão e um vigarista, um oportunista, identificado com a imagem do rico arrogante.

É possível reconhecer aqui nomes do elenco de *O caso dos irmãos Naves*: é o caso de Juca de Oliveira e John Herbert – este último, que havia interpretado o personagem virtuoso do promotor em *O caso dos irmãos Naves*, interpretaria um juiz ridículo e incompetente em *A hora dos ruminantes*.

Além dele e de Juca de Oliveira, há um terceiro nome do elenco que também estava em *O caso dos irmãos Naves*: trata-se de João Quinca, ator que – na produção anterior de Person, Bernardet, Glauco e Civelli – havia sido recrutado entre a população de Araguari, segundo o método neorrealista: além de não ter tido formação como ator, Quinca também não sabia ler e escrever. Entusiasmado em descobrir o talento de Quinca, o diretor Person deu a ele em *O caso dos irmãos Naves* um papel secundário porém importante, o de Inhozinho, no qual contracenou com grandes nomes do cinema e da televisão. Em *A hora dos ruminantes*, o ator de origem popular seria efetivamente alçado ao estrelato, interpretando Florêncio – um dos protagonistas do filme, ao lado de José Lewgoy e Juca de Oliveira, e contracenando constantemente com outros atores famosos como o galã Amilton Fernandes.

Talvez o nome mais inusitado encontrado na lista de elenco seja o do Zé do Caixão, o ator e diretor José Mojica Marins. Podemos supor que o seu nome de fato integraria o elenco final do filme, dada a sua estreita amizade e a colaboração entre os dois. O ator do Zé do Caixão chamaria a atenção dentro de um filme cheio de atores de televisão, que teria entre os protagonistas um ator de origem popular, João Quinca. É visível a intenção do diretor de criar no elenco um mosaico composto de rostos e atuações bastante diversas, mas harmonizadas dentro da inovadora estética de *A hora dos ruminantes* – ela própria apoiada na fusão de gêneros.

Outro importante personagem de *A hora dos ruminantes* seria o Padre Prudente – elemento relevante dentro da narrativa de Veiga, na medida em que serve como intermediador da situação problemática que se instaura com a chegada dos homens estranhos. Embora represente uma figura de poder, o padre é um elemento agregador e conciliador – é alguém prudente, como seu nome deixa claro – respeitado e querido pelos manarairenses. Dois nomes foram cogitados por Person para este mesmo papel – o que evidencia que a lista de elenco não é um documento definitivo, mas uma mera proposta ou rascunho de pré-produção. Francisco

Martins foi um dos fundadores do Teatro Oficina, mas trabalhava também em novelas da TV Tupi. Outro ator da Tupi era Amândio Silva Filho, frequentemente convidado para integrar o elenco de comédia. Ora, é possível supor que a escolha de um ator marcadamente cômico como Amândio Silva pudesse causar desconforto nos espectadores ao encarnar a figura respeitável do padre – ainda que o objetivo de Person talvez fosse meramente dar a ideia de um personagem amável e gentil. Ainda que não chegasse a incomodar o espectador, é possível que a censura visse com maus olhos a escolha de um ator cômico para o papel do Padre. Recordemos, de passagem, que muitos dos arroubos da censura nesta etapa pré-AI-5 estão ligados à defesa da imagem da Igreja: foi o caso de *O Padre e a moça*⁴⁹², de 1966. Na época, o cardeal de São Paulo, Dom Agnelo Rossi, enviou uma carta ao chefe da Censura, Romero Lago,

pedindo mais rigor ao órgão oficial da censura sobre vários filmes brasileiros “solapadores das bases cristãs da nacionalidade”, citando explicitamente *A hora e vez de Augusto Matraga*, *Deus e o Diabo*, *Vereda da Salvação*, *O santo milagroso*, *O pagador de promessas*, *O padre e a moça*.⁴⁹³

A carta despertou uma reação bastante ruim por parte dos artistas, que ainda tinham condições de reagir àquela altura, quando o regime ainda estava fixando suas raízes autoritárias. Mas o caso mais emblemático de censura no cinema ligada à Igreja Católica foi o de *Terra em transe*, que em 1967 chegou a ser proibido por causa da representação que fazia de um padre, num personagem sem nome. Como vimos, o desfecho da situação foi esdrúxulo: bastou dar um nome ao personagem.

Embora o personagem do padre de *A hora dos ruminantes* tivesse um nome – e até um nome lisonjeiro, Prudente –, é possível que o filme incomodasse também pela representação que faz de figuras poderosas de Manarairrema na cena do conselho: altamente alegórica, a cena traz personagens-tipo – o prefeito, o juiz, o delegado – um tipo de crítica que já incomodava a ditadura na altura em que se inicia o projeto de *A hora dos ruminantes*.

O ator negro

492 FICAMOS, 2013, p. 266-7.

493 SIMÕES, 1999, p. 84.

Não poderíamos terminar de falar sobre os atores de *A hora dos ruminantes* sem comentar o que a lista de elenco diz sobre Geminiano: “ator negro a ser escolhido”. A frase é reveladora, e pode ser interpretada de diferentes formas: o fato de terem deixado a escolha para depois pode parecer tanto desdém quanto cuidado excessivo. Person – o autor provável desta lista de elenco, ou no mínimo co-autor – talvez tenha deixado a escolha em aberto porque não conhecesse muitos atores negros. Ou senão, pelo contrário, porque tinha diversos nomes em mente.

Falar em um “ator negro” pode parecer redundante já que o personagem de Geminiano é negro – tanto no livro quanto no roteiro. Mas o fato é que naquela época o *blackface* ainda era uma prática em uso dentro do Brasil – e, pela lista de elenco, fica evidente que *A hora dos ruminantes* teria rejeitado este recurso absurdo.

O racismo contra negros é um problema dentro do cinema desde sua origem: Griffith – talvez o principal fundador da linguagem cinematográfica – foi também um grande difusor de temas racistas no cinema, especialmente em *Birth of a Nation* (1915) – o que, ainda em vida, valeu a ele uma resposta à altura do cineasta negro Oscar Micheaux, invertendo suas representações raciais estereotipadas.

Antes ainda de Griffith, no curta-metragem *Baignade des nègres* de 1896 dos irmãos Lumière, é possível ver um dos “zoológicos humanos”⁴⁹⁴ que eram montados durante as exposições universais de Paris. O negro é explorado como o exótico, naquilo que o teórico e sociólogo Stuart Hall chamaria de “o espetáculo do outro”⁴⁹⁵.

No Cinema Novo, torna-se comum ver atores negros. Os primeiro filmes cinemanovistas a envolver personagens negros são *Aruanda* (1960), *Bahia de todos os santos* (1961), *Barravento* (1962), *Cinco vezes favela* (1962), *A grande feira* e *Ganga Zumba* (ambos de 1964). Há outros filmes do mesmo período que – embora não estejam diretamente filiados ao Cinema Novo – têm características em comum, entre as quais está a representação de personagens negros e do racismo: é o caso de *Assalto ao trem pagador* e *O pagador de promessas* (ambos de 1962).

Em 1963, Glauber Rocha publica sua *Revisão crítica do cinema brasileiro*, em que descreve, dentro do Cinema Novo, “o início de um gênero, O filme negro”⁴⁹⁶. Em 1965, no

494 BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal & BOËTSCH, Gilles. *Zoos humains et exhibitions coloniales 150 ans d'invention de l'autre*. Découverte, 2011.

495 HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Capítulo 4, Sage, 2012, p. 265.

496 ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosac & Naify, São Paulo, 2003, p. 160.

grande congresso Terzo Mondo e Comunità Mondiale (em que Glauber apresenta seu manifesto *Estética da fome*), o crítico e diretor David Neves realiza o seminário *O cinema de assunto e autor negros no Brasil*. Embora esteja consciente de que a “manifestação de um cinema negro quanto ao assunto foi até hoje episódica e só tem sido abordada como via de consequência”⁴⁹⁷, o crítico chama a atenção para o fato de que o “cinema de assunto negro” já tinha diferentes vertentes dentro do cinema brasileiro.

Ainda que a maioria dos diretores cinemanovistas fossem brancos, seus filmes iam ficando cada vez mais radicais politicamente, o que representava também um engajamento maior na representação do racismo. Um exemplo interessante está em *Jardim de guerra*, de 1968, filme que sofreu diversos cortes da censura, muitos deles relacionados ao racismo: foram cortadas as cenas em que Antonio Pitanga discursa imitando os líderes do movimento *Black Power*: “Pra vocês eu sou macaco, mas isso vai acabar”.

O racismo sofrido pelo personagem Geminiano já estava presente na narrativa de Veiga: o personagem recebe insultos racistas, como “Pretete fedido”⁴⁹⁸, em meio às humilhações que sofre. Em conversa com a esposa, Geminiano resume sua condição: “Eu sou preto, tenho de ter o meu muro muito branco. Não posso relaxar”⁴⁹⁹. Esta fala de Geminiano foi mantida no filme. Longe de querer amenizar a questão racial, Bernardet e Person pretendiam dar ênfase a este problema dentro do filme. Sabemos que, na leitura que fez do livro de Veiga, Bernardet sublinhou as expressões “pretete fedido”⁵⁰⁰ e “Eu sou preto”⁵⁰¹ – o que mostra que atentou especialmente para o problema do racismo. Person, por sua vez, estava em sintonia neste ponto com os diretores do Cinema Novo. Era um cineasta branco de classe média porém implicado em abordar diretamente o problema do racismo. Certamente *A hora dos ruminantes* teria dado um passo importante na representação dos personagens afro-brasileiros dentro do cinema da época.

O fato de os adaptadores terem incluído no filme uma congada é curioso: o espectador entenderia que Manarairrema é uma cidade com raízes escravocratas onde sobrevivem tradições culturais afro-brasileiras.

Numa época em que as telenovelas ainda evitavam tocar no problema do racismo, *A hora dos ruminantes* punha o dedo na ferida utilizando um elenco em grande parte oriundo da

497 Citado em DE, Jeferson. *Dogma feijoadá. O cinema negro brasileiro*. Imprensa Oficial, São Paulo, 2005, p. 70.

498 VEIGA, 1966, p. 40.

499 VEIGA, 1966, p. 19.

500 VEIGA, 1966, p. 40.

501 VEIGA, 1966, p. 19.

televisão. Além do ator negro interpretando Geminiano, o ator de origem popular João Quinca também teria um papel importante: o filme teria portanto dois atores fora do padrão em papéis de protagonismo, contracenando com alguns dos nomes mais conhecidos da telenovela e da chanchada. Dentro dos critérios que estabelece para si própria, a escolha de elenco é coerente. Fica evidente que a presença de atores conhecidos da televisão como José Lewgoy, Juca de Oliveira e Amilton Fernandes tem um viés comercial: Person estava plenamente consciente de que um elenco de peso ajudaria a garantir financiamento para o filme.

Em *A hora dos ruminantes*, os homens estranhos impõem uma situação de subserviência à população de Manarairema. Desde o vendeiro Amâncio até o carroceiro negro Geminiano, todos estão – em maior ou menor grau – em situação de submissão em relação à sua autoridade. Os adaptadores procuraram enfatizar que esta situação não dependia apenas dos homens estranhos, já que, no roteiro, os manarairenses também estão submetidos ao jugo de figuras de autoridade – o juiz, o delegado, o prefeito – incompetentes porém poderosas. Tomemos agora em paralelo estes dois tipos de submissão: a do racismo sofrido por Geminiano e a opressão sofrida pela população de Manarairema sob o jugo tanto dos homens estranhos quanto das figuras de autoridade locais.

Dentro do que se costuma chamar de Estudos Subalternos, a teórica Gayatri Spivak no ensaio *Pode o subalterno falar?* explica como a fala do subalterno precisa ser intermediada por outra voz, que vai se colocar na posição de reivindicar algo em nome daquele outro⁵⁰²: “não há nenhum sujeito subalterno irrepresentável que possa saber e falar por si mesmo. A solução do intelectual não é se abster da representação”⁵⁰³. Spivak procura então discutir as condições em que o intelectual pode se aventurar na representação do subalterno. O surgimento dos Estudos Culturais deixou evidente que a noção de cânone não se estrutura por uma ideia abstrata de valor universal, mas sim, pelo contrário está sujeita a diversas hierarquias culturais, associadas a gênero, orientação sexual, etnia, cor de pele, entre outros fatores. Person e Bernardet são homens brancos de classe média urbana dispostos a representar, a partir de Veiga, a cultura popular interiorana e o racismo sofrido pelos negros. Antes de mais nada, é preciso reconhecer sua evidente posição de superioridade: quando falam de um “ator negro a ser escolhido”, fica claro que a escolha partiria deles, cineastas brancos. Como todo criador, eles também estavam sujeitos às contradições inerentes à sua posição.

502 ALMEIDA in SPIVAK, 2010, p. 16.

503 SPIVAK, 2010, p. 78.

São raríssimos os casos em que o artista ou intelectual pode, efetivamente, se colocar na posição de alguém autorizado a representar um grupo subalterno, ou as classes populares, assumindo a posição do sujeito representado, com a pretensão de, efetivamente, falar “de dentro”.

Mas afinal, quem seria o ator negro escolhido por Person e Bernardet para o papel de Geminiano? Dada a admiração de Person pela chanchada, é possível que a escolha fosse Grande Otelo – recordemos que, em *SSS contra Jovem Guarda*, haveria uma aparição de seu companheiro Oscarito. Mas é possível imaginar que talvez o vínculo cômico de Grande Otelo não parecesse adequado ao personagem dramático de Geminiano. Este é o período em que, precisamente, os atores negros passam a subverter sua condição também na televisão:

A representação dos atores negros tem sofrido uma lenta mudança desde a década de 60, quando somente atuavam interpretando afro-brasileiros em situações de total subalternidade. Naquela década, a mulher negra era representada regularmente como escrava e empregada doméstica, encaixando-se na reedição de estereótipos comuns ao cinema e à televisão⁵⁰⁴

Como fica evidente na explicação do professor e pesquisador Joel Zito Araújo – estudioso da representação do negro na telenovela brasileira – o elenco negro de televisão era contratado essencialmente para papéis subalternos. Araújo cita o exemplo da telenovela *Cabana do pai Tomás*, que vai instaurar uma polêmica no final dos anos sessenta – mesma época do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. Num exemplo notável de como as adaptações estão sujeitas às condições industriais em que são concebidas, no final de 1969, o protagonista da telenovela foi escolhido pela filial estadunidense da agência de publicidade Colgate-Palmolive, que patrocinava as novelas: a escolha do ator branco Sérgio Cardoso, maquiado em *blackface* para viver o personagem do negro escravizado, gerou polêmica e um debate público. Neste contexto, é importante que os adaptadores de *A hora dos ruminantes* tenham especificado que, de fato, contratariam um ator negro para interpretar Geminiano – e não um ator branco maquiado em *blackface*.

A interrupção de *A hora dos ruminantes*

504 ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. Editora Senac, São Paulo, 2000.

Com a suspensão de *A hora dos ruminantes*, Person decide se dedicar à publicidade. Muda-se com a família para um sítio em Itapecerica da Serra, no interior de São Paulo – talvez não por acaso, a cidade está entre as locações cogitadas para a filmagem de *A hora dos ruminantes*. É simbólico também que ali tenha ocorrido a morte de Person num terrível acidente marcado por detalhes estranhos – conforme ainda teremos oportunidade de comentar.

O filme teria apresentado ao Brasil, e talvez ao mundo, uma forma nova de fazer cinema, concebida logo antes da promulgação do AI-5: um cinema político extremamente preocupado em atingir o público. Ainda que se apropriasse de certas características típicas do cinema comercial – o uso espetacular da cor e dos efeitos especiais, nas cenas das danças folclóricas e das invasões animais –, isto não significa que *A hora dos ruminantes* cedesse a concessões para se tornar mais comercial, visando exclusivamente o lucro. Tampouco o filme adotaria um tom didático panfletário, oferecendo ao espectador um “alimento ideológico de fácil digestão”⁵⁰⁵, para retomar o termo utilizado por Gutiérrez Alea. Repleto de rupturas brechtianas, o filme estava longe de proporcionar um espetáculo convencional. Person e Bernardet entendiam que só havia sentido em fazer cinema político se fosse para impactar e atingir o maior número possível de pessoas. Mas sua preocupação não era apenas quantitativa: a eles importava atingir especificamente um público interiorano e popular, como haviam feito com *O caso dos irmãos Naves* – voltando-se para espectadores que o Cinema Novo estava longe de atingir. O objetivo de Person e Bernardet era superar dilemas cinemanovistas quanto ao modelo de produção e distribuição, mas também em relação aos preconceitos e idealizações na representação dos personagens populares. Possivelmente, o filme abriria um nicho novo dentro do mercado, o que fortaleceria a produção e distribuição nacional. Caso tivesse funcionado como um filme seminal, inaugurando um movimento novo – uma espécie de realismo mágico cinematográfico – esta afirmação mercadológica teria implicações políticas diretas, na medida em que ajudaria na sobrevivência do mercado cinematográfico nacional – sendo a cultura um importante espaço de discussão política naquele período.

O deslumbramento causado pelo espetáculo cinematográfico de *A hora dos ruminantes* não teria um efeito alienante. Ao contrário, o filme transmitiria uma mensagem de resistência não-violenta à ditadura militar, em seu momento mais duro. Apesar de seu aparente hermetismo, estaria *A hora dos ruminantes* suficientemente bem arquitetado para funcionar como filme político claro e didático, sem precisar rebaixar ou infantilizar o

505 ALEA, 1984, p. 15.

espectador? Ao contrário, contribuiria para elevar o seu senso crítico? Especialmente o impactante final reforçaria a leitura da história num nível simbólico: a chegada dos homens estranhos e as invasões de animais seriam entendidas pelo espectador como uma representação alegórica da chegada dos militares ao poder e do endurecimento do Regime Militar? A sua permanência, junto com os bois, seria uma provocação, que pediria uma resposta do espectador, o que está materializado no ponto de interrogação. Assim termina *A hora dos ruminantes* – pelo menos por enquanto.

CAPÍTULO 5 – DEPOIS DE A HORA DOS RUMINANTES

5.1 – Depois de A hora dos ruminantes

A paralisação do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* é quase definitiva. Todos os profissionais envolvidos no projeto entre 1967 e 1968 desvinculam-se dele, passando a dedicar-se a outras produções. Somente Person tentará, anos depois, retomar o projeto, conforme veremos adiante.

O fato é que os problemas que estavam sintetizados em *A hora dos ruminantes* continuaram a fazer parte da carreira de seus autores, mas também parte da cultura brasileira e do cinema brasileiro e mundial.

Procuraremos aqui retomar alguns destes problemas no contexto imediatamente posterior à interrupção de *A hora dos ruminantes*. Apresentaremos também informações importantíssimas, totalmente inéditas, que nossa pesquisa encontrou nos arquivos do período da ditadura militar.

Bernardet, Glauber e A hora dos ruminantes

Em 1967, quando se inicia o projeto de *A hora dos ruminantes*, Bernardet vive um momento intenso: o nascimento da filha ocorre justamente na época da repercussão positiva de *O caso dos irmãos Naves*, ao mesmo tempo em que termina sua dissertação de Mestrado, que não chegaria a defender, mas que seria publicada em forma de livro naquele mesmo ano, *Brasil em tempo de cinema*.

Um dos mais importantes documentos tratando do projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes* está na correspondência trocada entre Jean-Claude Bernardet e Glauber Rocha durante o ano de 1967. Reproduzimos aqui um trecho longo da carta que Bernardet escreveu para Glauber em 21 de julho:

Glauber querido,

Estou novamente trabalhando com *Person*: adaptação do romance de J. Veiga, *A hora dos ruminantes*. O meu projeto mais imediato é fazer mais um filme com ele, que eu começaria a escrever logo depois de terminado o roteiro e *Os Ruminantes*, e enquanto ele estaria filmando *A tomada do poder em Natal. Naves-Ruminantes-Tomada do poder*: talvez um conjunto sobre a violência e sua aceitação, a passividade da classe média e um certo tipo de revolta. Não sei se você já viu os Naves. Acho provável que você não se interesse muito pelo filme. *Os ruminantes*: homens estranhos chegam próximo a uma pequena cidade e pouco a pouco, sem violência, só com pressões, sabendo se valer dos valores morais das pessoas, da vacilação das instituições, do seu individualismo, do medo das mudanças e das novidades, acabam dominando totalmente a coletividade. O filme é (ou pretende ser) sarcástico, e é também uma fantasia. Fantasia amarga. Grandes coisas não acontecem na fita, porque toda vez que os habitantes esboçam uma reação esta logo se desmancha, e porque os ocupantes não precisam nunca recorrer à força, pois conseguem armar com os próprios habitantes um dispositivo humano que faz com que suas vontades sejam realizadas. A opressão não é definida: trata-se de uma força opressora que os habitantes não entendem e que deixamos vaga para o espectador, para nos fixarmos na reação da cidade, sobre a maneira de as pessoas cederem aos poucos, primeiro o dedo, depois a mão, o braço... Os elementos fantasmagóricos (?) são as duas invasões que sofre a cidade (cachorros e bois) e as festas em que se aliena a população. A fita é grossa, não pretende ser sutil. Pode ser assim qualificada: fábula em torno da entrega à opressão. Dos *Naves* para os *Ruminantes*, me sinto muito melhor, tenho impressão que algo que estava procurando – como tema e principalmente expressão – vem se configurando. Sinto-me mais livre. É um caminho que se abre, um ponto de partida que se aproxima de uma fita que quero fazer, mas não sei ainda qual é. Evidentemente, com *A tomada do poder*, não sei ainda como vai ser; não poderá ser a linha dos *Ruminantes*. Veremos. Quanto aos *Ruminantes*, penso que a fita está influenciada por um certo clima reinante relativo ao fantástico, a que você absolutamente não está estranho (pelas suas entrevistas e mais tarde com *Terra*) e que venho pressentindo desde 1965. O momento de realizar a fita vem, e já não estou de todo satisfeito de não dirigir *Os Ruminantes*. Então conversarei com a Mapa.

Os *Naves* não foram muito bem recebidos pelas pessoas cultas. Acharam a fita sádica (penso que ela não é), acharam que o Estado Novo está demais ou insuficientemente presente, assim por diante. Mas foi bem de público. O Metrópole e o Astor a enterraram, mas foi bem no Paissandu e no Ipiranga. E particularmente bem no Brás, Vila Mariana e Vila Maria. Num mês em S. Paulo, a bilheteria foi de 90 milhões. Em Londrina ficou 4 dias e deu 4 milhões: excluindo as fitas de Mazaroppi, dizem que foi a maior renda atingida por filmes brasileiros. Em Salvador, não sei quanto deu, mas também dizem que foi bem.⁵⁰⁶

Talvez o ponto mais importante a destacar aqui seja a indicação de Bernardet de que *A hora dos ruminantes* poderia ser um ponto de partida, em termos de tema e expressão, para um novo caminho cinematográfico. O modelo procurava repetir o sucesso de *O caso dos irmãos Naves* nas salas de cinema de fora do eixo Rio-São Paulo e, especialmente, das cidades do interior do Brasil. Bernardet e Person haviam encontrado no realismo mágico de Veiga o tema e a expressão popular que serviria de matéria-prima para uma nova forma de fazer cinema. O fato de a carta ser dirigida a Glauber Rocha – cujas cartas frequentemente

506 BENTES, 1997, p. 283-5.

adotavam o tom de manifestos – torna a descrição de Bernardet sobre *A hora dos ruminantes* ainda mais relevante como a afirmação de uma estética inovadora.

Na troca de cartas entre Glauber e Bernardet, chama a atenção não apenas o tom afetuoso, mas também a forma como a amizade estimulava reciprocamente os dois artistas. Em novembro do mesmo ano, Glauber escreve a Bernardet:

Não vi ainda os *Naves*. Estou interessado nos teus projetos com Person e depois em você quando dirigir. Godard disse que hoje qualquer atividade cinematográfica é fazer cinema. Você vem fazendo cinema há muito tempo (e excelente!!!), agora chegou a hora de fazer filmes. Tua carta me fez bem. Gostei de te reencontrar lúcido e inteligente. Depois te escrevo mais dando meu novo endereço. Abrace o Person e a todos. P. Emilio me falou bem dos *Naves*. Felicidades para a Lígia e Lucila. Manda brasa e sucesso.⁵⁰⁷

Nesta e noutras cartas, notamos a insistência de Glauber para que Bernardet se torne diretor de cinema: em 12 de julho, ele já havia perguntado: “Quais os teus planos? Agora, depois da experiência de *Naves* e Brasília, pretendes digirir? Agora que as coisas estão melhorando, se tiveres um projeto podemos conversa, via MAPA, quando eu voltar, em janeiro. É fácil a gente armar uma co-produção”⁵⁰⁸. Ambos haviam começado como críticos, e Glauber tinha sido alçado a diretor famoso internacionalmente. O roteirista Bernardet parece dividido entre a atividade de crítico e a de diretor cinematográfico. A insistência de Glauber para que Bernardet se lançasse na direção subentende que o amigo daria apoio – como sugere o seu convite para uma co-produção com a Mapa Filmes – produtora fundada por Glauber, Zelito Vianna, Walter Lima Jr e outros amigos do grupo cinemanovista. Podemos supor que a proximidade de Glauber teria ajudado a viabilizar o financiamento e a produção de *A hora dos ruminantes*, bem como a sua divulgação. Porém, esta parceria se inviabilizará com o afastamento dos dois, conforme veremos.

Brasil em tempo de cinema

507 BENTES, 1997, p. 303.

508 BENTES, 1997, p. 281.

O primeiro livro de Bernardet, *Brasil em tempo de cinema*⁵⁰⁹, é escrito ao mesmo tempo que o roteiro de *A hora dos ruminantes*. O livro é praticamente idêntico à sua dissertação de Mestrado na Universidade de Brasília, que Bernardet não chegou a defender, já que em outubro de 1965, a ditadura foi responsável pela saída de mais de duzentos professores da universidade⁵¹⁰ – entre os quais estava o mestrando Bernardet.

Neste momento, a obra de crítico encontra a de roteirista: procurando responder às limitações do Cinema Novo, ambas as obras apontavam no sentido de reformar o cinema brasileiro e apontar novos caminhos para ele. Com *Brasil em tempo de cinema*, Bernardet tinha “a pretensão de contribuir para desmascarar uma ilusão, não apenas cinematográfica: o cinema brasileiro não é um cinema popular; é o cinema de uma classe média que procura seu caminho político, social, cultural e cinematográfico”⁵¹¹. A repercussão do livro é imediata. A edição de setembro da revista *Filme Cultura* publica uma resenha sobre o livro:

Bernardet condena (...) a demagogia e o pequeno romantismo de uma cultura que, em vez de procurar a ascensão intelectual e material das massas populares, diminuía o cinema, para situá-lo, agachado, ao lado do semi-analfabeto capaz de portar um título de eleitor. (...) a cultura para o povo...⁵¹²

Nesta sua primeira obra crítica, a ênfase de Bernardet está no problema da classe média. Não por acaso, àquela altura se inicia sua colaboração com Person, um cineasta cujo filme de estreia, *São Paulo Sociedade Anônima*, havia pretendido justamente oferecer a esta classe média um inquietante espelho, “jogar na cara desse público a sua vida, a sua condição humana”⁵¹³. A partir da parceria com Bernardet, Person passa a se dirigir a outros públicos, afastando-se da classe média. Vemos esta preocupação refletida em *Brasil em tempo de cinema*, livro que procurava mostrar como os problemas do Cinema Novo estavam ligados à representação da classe média:

509 BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em tempo de cinema*. Editora Civilização Brasileira, coleção Biblioteca Básica de Cinema dirigida por Alex Viany, Rio de Janeiro, 1967.

510 ZANGRANDI, 2011.

511 BERNARDET, 1967.

512 TORRES, Marcello. Coluna Livros na revista *Filme Cultura*, n. 6, Instituto Nacional de Cinema, Rio de Janeiro, setembro de 1967.

513 LABAKI, 2002, p. 28.

De *A grande feira e Cinco vezes favela*, em que a classe média se esconde de si própria para escapar a sua má consciência e a seus problemas, até *Deus e o Diabo na terra do sol*, o cinema brasileiro percorreu todo o caminho necessário para que enfim não possamos mais deixar de nos examinarmos a nós próprios, de nos interrogarmos sobre nossa situação social, sobre a validade de nossa atuação e sobre nossa responsabilidade social e política. Antônio das Mortes encerra uma fase do cinema brasileiro e inaugura uma nova: qual é o papel da classe média no Brasil? E esse cinema será predominantemente urbano. Até Antônio das Mortes, tivemos a época em que o cinema conquistou uma maneira de pôr na tela as contradições da pequena burguesia, e nessa época nosso cinema pode ter nos dado a impressão de que a classe média progressista era possuidora de soluções para os problemas do Brasil: agora, depois de Antônio das Mortes, vamos examinar esse problema e, se formos honestos, o que descobriremos não será obrigatoriamente a nosso favor.⁵¹⁴

Bernardet procura enfatizar que a produção do Cinema Novo não é popular, mas sim representa “uma classe média em busca de raízes (...) em diálogos com as classes dirigentes. A tomada de consciência de que as tentativas de aproximação e de representação do universo do popular não passaram da expressão da angústia e deslumbramento”⁵¹⁵.

O livro atingiu em cheio o grupo do Cinema Novo. As críticas eram dirigidas especificamente a diretores e filmes. Até na editora, a atitude é de desconfiança: quando Bernardet é chamado para discutir o livro, comparece pontualmente, mas é deixado esperando por horas. Por fim, a despeito das recomendações em contrário, Bernardet decide publicar o livro sem modificações, se recusando a amenizar o tom das críticas⁵¹⁶.

Ainda assim, Bernardet deixava clara sua proximidade em relação aos cinemanovistas, como na dedicatória: “Este livro – quase uma autobiografia – é dedicado a Antônio das Mortes”⁵¹⁷. A homenagem ao personagem ficcional, obviamente, é também uma homenagem ao amigo Glauber. Mesmo assim, não é possível dizer que o cineasta tenha sido poupado das críticas do amigo.

Glauber e *Brasil em tempo de cinema*

514 BERNARDET, 1967.

515 BERNARDET, 1967.

516 Segundo relato feito por Hernani Heffner.

517 BERNARDET, 1967.

Certamente, Glauber esperava que *Brasil em tempo de cinema* fosse um livro bastante diferente do que foi publicado. É o que observamos na carta que Glauber escreveu a Bernardet no dia 12 de julho:

O motivo desta carta seria matar saudades, uma vez que não nos vemos há muito e pouco conversamos. Para lhe perguntar pelo livro e lhe sugerir o envie os seguintes críticos na França (segue lista de nomes). Estes críticos morrem de vontade de conhecer o livro, cuja propaganda estou fazendo, e como são estudiosos empíricos do cinema brasileiro, vão ter uma base para mexer. E depois, se você quiser, sugira ao Billard a tradução, pois o Billard tem jeito e força para conseguir que o livro saia traduzido aqui na sua terra.

Parece que Glauber esperava um livro quase enciclopédico, com listas de filmes e diretores, algo que poderia servir como base de dados para a crítica estrangeira, para a qual o cineasta fazia propaganda do livro. Quando ele finalmente é publicado, Bernardet parece curioso em saber a opinião do amigo a respeito, como demonstra numa carta de 25 de outubro:

Se você já recebeu e leu o *Brasil em tempo de cinema*, diga o que você achou. Aqui em S. Paulo foi o maior silêncio: até hoje não saiu nenhuma crítica, nem resenha, nem registro nos lançamentos do mês. No Rio, a pichação foi geral: sou um indivíduo desprovido de sensibilidade; elaboro na minha cabeça belíssimos esquemas em que boto a realidade a tapas; sou politicamente irresponsável; sou contraditório (principalmente na primeira parte do livro, que é péssima: cheia de falhas graves) e, quando não sou contraditório, me limito a dizer o óbvio, faço apenas crítica destrutiva, quando o cinema novo precisa de crítica construtiva; me nego a levar em conta a juventude dos diretores que fizeram os filmes que abordo.⁵¹⁸

Como indicava o próprio autor, a recepção ao livro havia sido ruim. A curiosidade de Bernardet para conhecer a opinião de Glauber, é claro, remete à homenagem da dedicatória. A crítica das inconsistências do personagem homenageado certamente não agradou a Glauber. Coincidência ou não, o personagem de contraposição escolhido por Bernardet é justamente o protagonista de *São Paulo Sociedade Anônima* de Person:

518 ROCHA, 1997, p. 296.

Em relação a Antônio das Mortes, Carlos é um passo à frente: a oscilação entre dois pólos sociais, que caracteriza a galeria das mais significativas personagens do cinema brasileiro, desapareceu; essa ambigüidade havia de resolver-se à medida que os cineastas se aproximassem da problemática da classe média. (...) No entanto, sendo Carlos uma personagem dramaturgicamente fraca, Antônio das Mortes permanece com a última palavra.⁵¹⁹

No epistolário entre Bernardet e Glauber, nunca houve resposta. Certamente ressentido com as críticas duras do livro, Glauber se afastou de Bernardet. Um encontro combinado para janeiro de 1968, ao que tudo indica, nunca ocorreu.

A Mapa Filmes é (até hoje) uma importante produtora, que poderia ter ocupado o lugar deixado pela M. C. Produções, de Mario Civelli. É possível considerar que a parceria com a Mapa filmes para a produção de *A hora dos ruminantes* não se viabilizou em razão do fim da amizade entre Glauber e Bernardet.

Quase uma década depois, em 1976, no livro *Revolução do Cinema Novo*, Glauber responderia diretamente a *Brasil em tempo de cinema*: “Pra Jean-Claude, num barato mecanicista, o Cinema Novo materializa uma ideologia de classe média. A classe média não vive na inércia. Cineastas de classe média criaram o Cinema Novo revolucionário”.⁵²⁰ Mais adiante, ironiza “seus textos traduzidos do belga”, apontando que “seu racionalismo pseudomarxista o prende na impotência e por isso não filma”⁵²¹.

5.2 – Os últimos anos de Person

Os sete pecados capitalistas

Longe de ser uma iniciativa exclusiva dos militares, o golpe empresarial-militar foi a confluência dos interesses de setores poderosos da sociedade brasileira e da geopolítica mundial. O período da ditadura militar foi marcado por um artificial “milagre econômico”, apoiado no capitalismo internacional e em fortes investimentos estatais mas com poucos

519 BERNARDET, 1967, p. 137.

520 ROCHA, 2004, p. 309.

521 ROCHA, 2004, p. 465.

reflexos positivos na vida dos trabalhadores. O historiador Jerry Dávila explica como a implantação das ditaduras latino-americanas do período estiveram diretamente associadas às elites locais e ao capital estadunidense⁵²².

O “filme Costa e Silva” *A hora dos ruminantes* mostrava, sempre num nível alegórico, a associação das elites financeiras nacionais aos militares: Amâncio, o vendeiro, é o primeiro que se associa aos homens estranhos, e o faz voluntariamente. Fica evidente o interesse econômico de parte dos manarairenses em associar-se aos homens estranhos. Este traço já está presente em Veiga, e é enfatizado por Person e Bernardet: este último anota à margem de seu exemplar de *A hora dos ruminantes*, ao lado da passagem em que Amâncio se aproxima dos homens estranhos, a palavra “soberba”. A ideia do interesse econômico fica evidente na sequência 23 do roteiro, que reproduzimos a seguir. Nela, vemos Amâncio se queixando de que Geminiano poderia atrapalhar os negócios dos manarairenses com os homens estranhos:

Sequência 23

VENDA – INT. – DIA

O vendeiro Amâncio está atrás do balcão em posição avantajada e fala gritado, como é o seu costume, para várias pessoas que estão diante dêle:

AMANCIO – Esse tição é muito besta. Só porque arranjou uma carroça, pensa que virou gente. Queria ver se fôsse comigo.

Justino Moreira tenta defender o carroceiro:

JUSTINO MOREIRA - Mas se o Geminiano tinha serviço começado, num ia poder pará no meio.

AMANCIO – É, mas foi muito estúpido. Num tinha nada que maltratá o hôme. Se fôsse comigo, êsse negro descia da carroça e ainda por cima levava um biaba. Num aceito proeza de prêto. De mais a mais, se os hôme se enfezam, a gente só vai ter prejuízo.

HOMEM SEIS - Como assim?

AMANCIO – Pois a gente tôda daqui num tá querendo vender pros hôme? Como é que se vai fazer desfeita pra êles?

HOMEM SEIS – Ora, mas a gente tem o seu orgulho. Se humiliá assim, também é demais.

O carpinteiro Florêncio resolve emitir sua opinião.

FLORENCIO – Então, amanhã, qualquer um entra na sua casa, vai dizendo: Sua casa me agradou, taí o dinheiro, apanha os teus badulaque e dá o fora. E ocê fica quieto? Geminiano tava co'a razão.

AMÂNCIO - O exemplo num gruda. Eu conheço aquêle prêto. Sempre foi muito arrogante. Qualquer hora dessa, ponho êle nos eixo, ocês vão ver.

Diante da atitude de Amâncio, os demais resolvem ficar calados.

522 DÁVILA, Jerry. *Dictatorship in South America*, Blackwell Publishing, 2013, p. 179.

A ideia é reforçada pelos adaptadores também numa das frases que estabelecem rupturas brechtianas: a terceira delas diz “UM HOMEM COMERCIANTE É MAIS HOMEM”, sugere que aqueles que estivessem associados economicamente aos homens levariam vantagens. A ganância de Amâncio não trará bons resultados, e assim veremos, gradualmente, cada um dos manarairenses ser oprimido e submeter-se aos homens estranhos prestando a eles seus serviços: primeiro o vendeiro, depois o carroceiro, por fim o marceneiro e o ferreiro.

Em 1967 – enquanto está plenamente envolvido com a produção de *A hora dos ruminantes* – Person se lança paralelamente num outro projeto: *Sete pecados capitalistas* seria um filme em episódios, trazendo sete histórias relacionadas a algum fator negativo do capitalismo e do dinheiro. No espólio de Person, podem ser encontradas algumas folhas relativas a este projeto, que chega a ser divulgado na imprensa: como sabemos, a revista *Filme Cultura* de outubro e novembro de 1967 anuncia que o filme *Os sete pecados capitalistas* está em fase de produção⁵²³.

Alguns dos episódios do filme chegaram a ser filmados, bem mais tarde, pelo ator e diretor John Herbert, amigo de Person – que havia feito parte do elenco de *O caso dos irmãos Naves*, e cujo nome consta na lista de elenco de *A hora dos ruminantes*. A pornochanchada *Cada um dá o que tem*, lançada em 1975, é um filme de episódios realizados por diferentes diretores, descrito assim por Herbert:

Ao mesmo tempo, o Person teve uma outra idéia, um projeto que se chamaria *Os Sete Pecados Capitalistas*, com sete diretores de São Paulo, cada um dirigindo um episódio. Todas as histórias seriam ligadas a algum aspecto negativo que o dinheiro impõe à vida das pessoas. (...) No final, só quatro ou cinco histórias foram produzidas e o projeto não se completou. A gente teve que filmar mais algumas cenas para aumentar para 25 minutos. E saiu dentro do filme *Cada Um Dá o que Tem* (1975), que foi um grande sucesso.⁵²⁴

O contexto político após a suspensão do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*

523 ‘Mapa do Cinema Brasileiro’ in *Filme Cultura*, Seção Movimento. Ano 1, n. 7, p. 30. Outubro a novembro de 1967.

524 BARBOSA, Neusa. *John Herbert: um gentleman no palco e na vida*. Coleção Aplauso, Fundação Padre Anchieta, 2004, p. 87.

De *O caso dos irmãos Naves* a *A hora dos ruminantes*, Person e Bernardet pretendiam representar alegoricamente o endurecimento do regime militar. Mas o período em que tentam produzir *A hora dos ruminantes*, de 1967 a 1968, é um momento de mudança no contexto político. A cultura vive um momento efervescente, abruptamente interrompido com a publicação do Ato Institucional número 5 no final de 1968 – não por acaso, editado ao mesmo tempo em que o projeto de *A hora dos ruminantes* é engavetado.

A intensificação da repressão tem como resultado a radicalização dos grupos de esquerda, e a “imersão geral na luta armada” – nos termos do historiador Jacob Gorender⁵²⁵. Grupos como a Aliança Libertadora Nacional, ALN, e a Vanguarda Popular Revolucionária, VPR, realizam as primeiras ações armadas já em 1968. Com o pretexto de conter a luta armada, é criada em 1969 a Operação Bandeirante, OBAN, que vai generalizar a prática da tortura contra presos políticos. A OBAN vai se integrar ao organismo do DOI-CODI em 1970. A troca de informações entre os diversos órgãos de inteligência das Forças Armadas é eficiente, e traz resultados. No contexto da guerra fria, os Estados Unidos lançam a Operação Condor, uma aliança militar envolvendo as principais ditaduras latino-americanas da época – Brasil, Argentina, Chile, Bolívia, Paraguai e Uruguai. Organizada pela CIA, seu objetivo era coordenar a repressão aos líderes de esquerda espalhados pela América do Sul.

Como sabemos, Person visitou o Vale da Ribeira – região entre São Paulo e Paraná – procurando locações para *A hora dos ruminantes* (conforme noticiou na época o jornal *Última Hora*⁵²⁶). É interessante observar que a possível locação de *A hora dos ruminantes* se tornaria palco da guerrilha rural organizada pela VPR de Carlos Lamarca. Entre 22 de abril e 1º de junho de 1970, a região foi o cenário de uma guerra entre a VPR e as Forças Armadas – que chegaram a despejar *napalm* sobre os guerrilheiros⁵²⁷.

Naquele contexto, Person e Bernardet não são os únicos artistas implicados em se apropriar da cultura de massa para difundir mensagens políticas de resistência à ditadura. A cultura se afirma cada vez mais como um importante espaço de resistência. Especula-se que um dos fatores que precipitaram a edição do AI-5 teria sido a apresentação de Geraldo Vandré da canção *Pra não dizer que não falei das flores*, em 29 de setembro de 1968:

525 RIDENTI, 2014, p. 26.

526 *Última Hora*, coluna ‘Noticiário’, São Paulo, 23 de agosto de 1967.

527 ONÇA, Luciano, VIANA, Natalia & VIGNA, Anne. ‘Napalm no Vale do Ribeira’ in *A Pública*, 25 de agosto de 2014.

Foi consagrada a final do Festival Internacional da Canção. Porém, antes da conclusão final do júri, dois militares ligados ao policiamento político intervêm na discussão e colocam de maneira clara que Geraldo Vandré não poderia vencer o Festival com aquela música subversiva e claramente política. Especula-se que a euforia causada pela canção tenha apressado o Ato Institucional Nº 5 (AI-5), dali a um mês e meio.⁵²⁸

Panca de Valente

O projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* se encerra de fato quando Person decide vender os negativos coloridos em Eastman Color com o objetivo de investir num filme de baixo orçamento, em preto e branco, que traria recursos para viabilizar a produção de *A hora dos ruminantes*. Reconhecemos aqui a mesma tática que havia levado Person e Bernardet a suspender a produção de *O caso dos irmãos Naves* para se dedicarem a *SSS contra Jovem Guarda* – um projeto comercial que deveria servir para viabilizar um projeto pessoal, de cunho político.

Centrada no personagem de um caubói medroso, convertido (contra sua vontade) em delegado da cidade, *Panca de valente* não alcançou o objetivo desejado, levando por água abaixo seu ambicioso esquema de produção, no qual o filme geraria uma série de subprodutos como adesivos, bótons, histórias em quadrinhos, numa inovadora estratégia de divulgação e marketing⁵²⁹.

Há diversos elementos de *A hora dos ruminantes* que reaparecem em *Panca de valente* – a despeito da enorme diferença entre os dois filmes. Ambos são filmes interioranos que utilizam a paisagem local. *Panca de valente* também utilizaria um narrador-cantador, (além de pôr em cena personagens de cantadores numa disputa). O humor de *Panca de valente*, assim como o de *A hora dos ruminantes*, também se vale da sátira de figuras de poderosos, a começar pelo protagonista, o delegado covarde Jerônimo, além do prefeito, com seus capangas bajuladores. Outro ponto em comum com *A hora dos ruminantes* é a influência de Mazaropi. Por terem um apelo com a cultura popular interiorana, os filmes têm em comum outro traço: o uso de ditados populares. Em *A hora dos ruminantes*, seu uso é bastante recorrente. Próximo do final, na sequência 115, vemos Amâncio dizer “Conselho e caldo de

⁵²⁸ De acordo com o verbete sobre Geraldo Vandré no site Memórias da Ditadura, Vlado Educação - Instituto Vladimir Herzog. Consultado em 2019: <http://memoriasdaditadura.org.br>

⁵²⁹ COSTA, 2006, p. 55.

galinha num faz mal a ninguém... Mas paciência tem limite”. Ora, em *Panca de valente*, o protagonista Jerônimo, ao ser perseguido, diz a mesma frase: “Paciência e caldo de galinha não fazem mal a ninguém”.

A recepção de *Panca de valente* pelo público e pela crítica é ruim. O próprio Person reconhece:

é um filme precário, é uma comédia que saiu da amargura. É muito precária, até porque eu não consegui fazer o meu filme que era realmente a continuidade da minha obra. Seria *A hora dos ruminantes*, uma adaptação que escrevi com Jean-Claude Bernardet, de um livro de José J. Veiga, que – isso que estou relatando foi em 1967 – posteriormente tornou-se um marco da literatura brasileira atual.⁵³⁰

Panca de valente procurava se comunicar com o público interiorano – uma estratégia semelhante à de *A hora dos ruminantes*. Porém, para isso, não apostava numa estética inovadora. Ao contrário, limitava-se a requestrar velhos elementos, sem conseguir se aproximar do público.

Procissão dos mortos

Ainda em 1968, logo depois de *Panca de Valente*, Person vai realizar um filme com José Mojica Marins: *Trilogia do terror* é um filme em episódios, co-dirigido por Ozualdo Candeias, Mojica e Person⁵³¹. O produtor Renato Grecchi (que havia colaborado com Person em *Marido barra-limpa*) consegue um financiamento público a partir de recursos do imposto sobre remessas liberado pelo antigo Instituto Nacional de Cinema. A única condição era de que a história deveria partir de algum episódio já filmado do *Zé do Caixão* para a televisão. Candeias e Person escolhem cada qual um episódio, reinventando-o à sua maneira. No caso de Person, a história vai ganhar referências ao filme *O Saci* (1951), além de uma forte conotação política.

530 LABAKI, 2002.

531 A parceria entre Person e Mojica já havia rendido, naquele mesmo ano, uma atuação de Person em *O fabricante de bonecas*, um dos episódios do filme *O estranho mundo do Zé do Caixão*.

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

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

Embora tenha se baseado no episódio filmado por Mojica e escrito por Rubens Luchetti, é inegável que Person acrescentou elementos muito próprios a *Procissão dos mortos*. Na história original, o menino se deparava com zumbis, e não com guerrilheiros-zumbis: portanto o sentido político não existia no episódio filmado para a televisão, de autoria de Mojica e Luchetti. Outro toque admirável que Person deu a *Procissão dos mortos* foi a sua inspiração, baseando-se diretamente no filme *O Saci*, de 1953, dirigido por Rodolfo Nanni. Baseado em Monteiro Lobato e rodado no interior de São Paulo; o filme teve como assistente de direção Nelson Pereira, e era admirado por Glauber e outros⁵³².

Por fazer referência direta à morte de Che Guevara, o filme poderia facilmente ter sido rejeitado pela censura. Mas é surpreendente observar que este elemento não preocupou tanto os censores, muito mais interessados em mutilar a obra de Candeias e principalmente de Mojica pelo viés moralista, procurando apagar seu conteúdo anticlericalista e principalmente seu caráter erótico. Nossa pesquisa nos arquivos do Serviço Nacional de Informações deixa claro que a referência a Che Guevara praticamente não chamou a atenção da censura. No relatório manuscrito do dia 9 de abril de 1968, o Censor Federal Carlos Lúcio Menezes escreveu:

532 Quem apontou a semelhança entre *Procissão dos mortos* e *O Saci* foi a pesquisadora Laura Cánepa; a partir de sua análise comparativa, fica evidente que Person se inspirou diretamente no filme de Nanni. CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de que? : uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP em 2008, pp. 163-4.

Na terceira história, por igual, não vejo maiores implicações nas ilações que o autor quiz tirar do fato de haver sido encontrado na serra um cadáver, comparando-o por uma desconfiança natural com a morte de "Che Guevara". Acho mesmo que tal dedução não seja capaz sequer de impressionar. Assim, sou de parecer que mantido o corte que proponho seja o filme liberado para maiores de dezoito (18) anos, proibindo-se a sua exibição na Televisão.

Já o censor José Vieira Madeira, em parecer da mesma data, vota por interditar o "Filme de péssimo gosto". Mas o que incomoda o censor são as cenas grotescas e eróticas. O guerrilheiro é citado apenas de passagem, no final do parecer:

(...) recebe de um elemento muito parecido com Che Guevara uma metralhadora. (...) Atente-se, contudo, para o problema do guerrilheiro, que pode ter implicações políticas que escapam a um estudo superficial do problema, tal qual é feito em apenas uma projeção do filme, como no caso presente. Ressalvada esta observação, sou de parecer que o filme pode ser liberado para maiores de 18 IMPROPRIO PARA MENORES DE 18 (DEZOITO) ANOS E PARA TELEVISÃO

A venda dos negativos de *A hora dos ruminantes*

Além de trazer à tona um texto esquecido – o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – nosso trabalho também procura retratar acontecimentos que se movem em sua órbita. Sabemos que o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* é suspenso no momento em que Person vende os negativos em Eastman Color, e compra os negativos em preto e branco para realizar *Panca de valente*. Tudo indica que a transação foi realizada de forma rápida: o comprador possuía o dinheiro em caixa, o que possibilitou a Person investir imediatamente na produção de *Panca de valente*.

Nossa pesquisa nos documentos do Serviço Nacional de Informações descobriu uma interessante peça no quebra-cabeça de *A hora dos ruminantes*. Segundo esses documentos, os negativos virgens que seriam usados em *A hora dos ruminantes* foram vendidos a artistas ligados ao grupo guerrilheiro da Ala Vermelha do Pcdob. Ainda segundo os documentos, os negativos de *A hora dos ruminantes* teriam sido comprados com dinheiro de expropriações ao

Banco da Lavoura: ou seja, recursos oriundos da guerrilha urbana teriam servido para financiar *Panca de valente*.

Esta parte de nosso trabalho se baseia num extenso documento do DOI-CODI, reunindo diversos depoimentos de pessoas supostamente vinculadas à Ala Vermelha do Pcdob. Os depoimentos foram colhidos no primeiro semestre de 1971. É possível supor que, a cada novo depoimento, os nomes citados eram procurados e, por sua vez, trazidos para prestar seus próprios depoimentos.

Todas as informações que apresentamos a partir de agora têm origem nestes depoimentos. O sigilo sobre documentos da ditadura foi aberto há relativamente pouco tempo. Este é o primeiro trabalho acadêmico a tratar de tais documentos. Apesar de nossos esforços, não foi possível entrar em contato com nenhuma das pessoas citadas no documento. Nele, artistas e guerrilheiros são assimilados grosseiramente. Obviamente, estes depoimentos foram colhidos em circunstâncias macabras, nos porões da ditadura, sob uma aterrorizante pressão psicológica, e provavelmente sob ameaças ou agressões físicas: eles devem, portanto, ser interpretados considerando esse contexto.

Faremos referência especialmente aos seguintes depoimentos: o do escritor e cineasta Renato Tapajós, o do escritor Márcio Souza e o da cineasta Ana Lúcia Franco – todos, naquela época, jovens estudantes, com aspirações artísticas e engajamento político. Neste documento, a ditadura os apresenta como membros da ala Vermelha do Pcdob.

Os depoimentos relatam o seguinte: Renato Tapajós teria convidado Márcio Souza e Ana Lúcia Franco para complementar o roteiro de *A longa jornada*, filme financiado pela Ala Vermelha, que deveria funcionar como uma espécie de peça de propaganda do movimento estudantil (frequentemente referido nos documentos da ditadura de forma abreviada, M. E.) – e de sua luta política. O filme deveria também servir para alertar o público contra políticas da ditadura na área de educação, especialmente o MEC-USAID – projeto que pretendia alinhar o sistema universitário brasileiro ao estadunidense, visto pelo movimento estudantil como o primeiro passo rumo à privatização do Ensino Superior no país.

Com o objetivo de realizar *A longa jornada*, o grupo da Ala Vermelha – neste momento personificado por Renato Tapajós – teria comprado de Sergio Person os negativos em Eastman Color de *A hora dos ruminantes*. O pagamento teria sido feito com dinheiro obtido em dois assaltos à kombi do Banco da Lavoura – em 8 de fevereiro e 3 de junho de 1968. Reproduzimos a seguir um trecho do depoimento de Márcio Souza:

Declarações que presta
 MARCIO GONÇALVES BENTES DE SOUZA
 ALA-VERMELHA

(...)

que em junho de 1968, durante as férias, viajou para Manaus onde conversou com FELIPE JOSÉ LINDOSO, falando-lhe sobre o movimento e a linha política da ALA VERMELHA conseguindo entusiasma-lo; que quando voltou para São Paulo, RENATO TAPAJÓS o convidou para complementar o roteiro do filme de longa metragem “A Longa Jornada” que tal filme deveria demonstrar a força do ME, junto ao corpo docente das Faculdades, debates sobre o Mec-usaid, excedentes etc; que a moral do filme visava dar a entender que somente com uma visão total do problema poderia o estudante ter uma participação mais ativa em todo o momento de transformação da coisa; que a essa altura conhecera ANA LUCIA DA ROCHA FRANCO já como elemento atuante no ME embora desligada de qualquer organização [trecho ilegível] (...) ME da Ala Vermelha, que em fins de julho de 1968 foi à casa de NADIR (...) onde foram discutir as bases e os argumentos do filme bem como apresentar ao NADIR as formas possíveis de conseguir financiamento no Instituto Nacional do Cinema [trecho ilegível] NADIR ficou com a documentação e [trecho ilegível] começaram a elaborar (...)

A ideia do filme teria sido discutida com Márcio Gonçalves Bentes de Souza – cujo depoimento cita o nome de Person – e Ana Lúcia da Rocha Franco. Na época em que prestam os depoimentos, os dois estavam envolvidos com o projeto do filme *Luar do Sertão*, do qual são co-autores.

No período em que se envolvem na escrita do roteiro de *A longa jornada*, Márcio e Ana Lúcia são jovens estudantes interessados por cinema e engajados contra a ditadura. Ainda segundo seus depoimentos, viajaram juntos ao Festival de Cinema de Brasília de 1968. De volta a São Paulo, dentro do meio universitário, entram em contato com Tapajós e com o grupo ligado à Ala Vermelha. Porém, afastam-se do grupo por discordâncias estéticas em relação ao projeto de *A longa jornada*, e também por discordâncias políticas, especialmente em relação a qual regime adotar após a planejada revolução. As discordâncias internas se acirram depois do evento que ficou conhecido como a Batalha da Rua Maria Antônia, no dia 2 de outubro de 1968, e o projeto de *A longa jornada* é suspenso. Segundo o depoimento de Márcio Souza, neste momento, os negativos teriam sido vendidos pelo grupo ao cineasta Rogério Sganzerla. Pelo período, e por se tratarem de negativos coloridos, é possível supor que Sganzerla tenha realizado com os negativos de *A hora dos ruminantes* os filmes *Sem essa Aranha* ou *Copacabana, mon amour* – ambos de 1970. Obviamente, estamos falando apenas no plano da hipótese, já que é preciso ter em mente que estas informações foram relatadas há muito tempo e registradas em documentos da repressão: estão carregadas do espírito de

autoritarismo e manipulação da verdade característico da ditadura, e devem ser tratadas sempre com grande cuidado.

De fato, havia proximidade entre o grupo da Ala Vermelha e certos setores da classe artística, conforme lembra o sociólogo Marcelo Ridenti, “a organização incentivava o lado cultural”⁵³³: “Na Ala houve certa participação de artistas, particularmente em São Paulo. Nela militaram, por exemplo, o cineasta Renato Tapajós, o artista plástico Alípio Freire, o escritor Márcio de Souza”⁵³⁴. Embora nossa pesquisa não tenha conseguido contato com Renato Tapajós, Márcio Souza ou Ana Lúcia Franco, tivemos no entanto a oportunidade de conversar com a cineasta e atriz Helena Ignez, que atuou nos filmes de Sganzerla, seu marido, morto em 2004. Ignez disse desconhecer os documentos do DOI-CODI com o depoimento em que Márcio Souza teria citado o nome de Rogério Sganzerla como o comprador dos negativos de *A hora dos ruminantes* e *A longa jornada*. Ela contou que não se lembra onde Rogério comprou os negativos, mas que os filmes *Sem essa Aranha* e *Copacabana, Mon Amour* foram rodados pela produtora Belair durante o período que o casal passou no Rio de Janeiro, de janeiro a maio de 1970. O crítico Ivan Finotti escreve a respeito do trabalho de Sganzerla e Júlio Bressane neste período:

Eles fundaram a produtora Belair e dirigiram três filmes cada um nesses cinco meses: "A Família do Barulho" (Bressane), "Carnaval na Lama" (Sganzerla), "Barão Olavo, o Horrível" (Bressane), "Copacabana, Mon Amour" (Sganzerla), "Cuidado, Madame" (Bressane) e "Sem Essa Aranha" (Sganzerla). Após esse recorde mundial de produtividade, os dois tiveram que se mandar do Brasil, acusados pelos militares de serem financiados pela guerrilha.⁵³⁵

O pai de Bressane era general das Forças Armadas. Segundo relato de Hernani Heffner (conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna), o pai de Bressane teria sido avisado por um outro general de que havia sobre sua mesa um dossiê contra Júlio Bressane e Rogério Sganzerla. A solução para os dois diretores foi partir para o exílio com suas famílias. Seria esse tal dossiê o documento do DOI-CODI que nossa pesquisa descobriu – em que Sganzerla aparece como supostamente vinculado à Ala Vermelha?

533 RIDENTI, 2014, p. 132.

534 RIDENTI, 2014, p. 127.

535 FINOTTI, Ivan. ‘Cine indie brasileiro’ in *Folha de São Paulo*, Serafina, n. 39, 26 de junho de 2011.

A ditadura enxergou um vínculo entre cineastas como Person e a grupos clandestinos como a Ala Vermelha do Pcdob. Considerando a perseguição sofrida por Sganzerla – possivelmente associada ao mesmo documento em que o nome de Person é citado –, não seria exagero supor que Person poderia ter tido problemas com a ditadura por causa dessa menção a seu nome em um documento do DOI-CODI.

Em todo caso, não deixa de ser curioso que, enquanto estava envolvido em filmar sua *Trilogia da Violência*, da qual fazia parte *A hora dos ruminantes* – verdadeiro manifesto de resistência não-violenta à ditadura militar – Person pudesse se tornar personagem desta história, registrada nos documentos do DOI-CODI. Mais irônico ainda é lembrar que, anos antes, em *O caso dos irmãos Naves*, o cineasta havia denunciado a violência dos interrogatórios feitos nos porões da ditadura.

Os filmes que Person realiza em 1968 estão marcados pelo tema da violência. Até mesmo um projeto como *Panca de valente*, que aparentemente nada tinha de político, satirizava a valentia por meio do protagonista, o delegado covarde Jerônimo. No mesmo ano, os guerrilheiros-zumbis de *Procissão dos mortos* são um pretexto para aludir alegoricamente ao problema da valentia, sugerindo a adesão à luta armada: “Pra onde vai, valente? Vou pra linha de frente” canta o personagem do bêbado na cena da conversa no bar em que aparece o jornal com a fotografia de Che Guevara – numa evidente alusão à valentia dos guerrilheiros que naquele momento se colocavam na linha de frente da luta armada contra a ditadura – entre os quais estava o grupo clandestino da Ala Vermelha do Pcdob, e também a VPR, que combatia na região onde *A hora dos ruminantes* poderia ter sido filmado.

Person publicitário

O cinema cujo enfoque está na mensagem política ou na expressão de uma estética geralmente lida mal com o problema do mercado. Person era um diretor bastante consciente da importância de se fortalecer o mercado cinematográfico brasileiro: esteve envolvido, junto com Maurice Capovilla, João Batista de Andrade e outros, na criação da Associação Paulista de Autores de Filmes, APAF, cujo objetivo era defender a produção dos cineastas de São Paulo. Enquanto criador, Person era capaz de se interessar por gêneros cinematográficos

considerados comerciais, como é o caso da chanchada, rebaixada pelos cinemanovistas e por boa parte dos cineastas engajados daquela geração. Person também foi visionário em ver na Jovem Guarda um movimento musical que poderia servir de matéria-prima para o cinema – enquanto a maioria dos cineastas engajados de sua geração rejeitava a estética de Roberto Carlos, considerando-a americanizada e alienada.

Ainda que fosse um caso raro de cineasta politizado consciente também da importância do mercado cinematográfico para se estabelecer uma relação com o público, o interesse de Person se restringia ao cinema. Tornar-se diretor de filmes publicitários foi uma espécie de capitulação diante de *A hora dos ruminantes*, mas também uma maneira de aprender e evoluir na prática audiovisual, especialmente no uso da película colorida. O fato é que, evidentemente, para o cineasta engajado, a publicidade é demonizada.

Person não apenas foi diretor de filmes publicitários, mas também deu aulas no curso de Publicidade e Propaganda da Escola Superior de Propaganda de São Paulo. Em seu espólio, pode ser encontrado material que foi usado em suas aulas. Os filmes publicitários realizados por Person em parceria com Glauco Mirko Laurelli são muito bem realizados: mostram um nível de profissionalismo que a publicidade da época apenas começava a atingir. Juntos, Person e Laurelli fizeram campanhas publicitárias para marcas e produtos como: banco Brascred, postos Shell, cartão de crédito Passaporte, massas Petybon, café Pelé, refrigerante Minuano Limão, sorvetes Kibon, balas Mentex, sapatos Passo Doble, colchas Madrigal, enceradeira e bateadeira Walita. A trajetória tragicômica de Person no mundo da publicidade se encerra de maneira condigna, conforme relata seu amigo e parceiro no mundo publicitário, Glauco Mirko Laurelli:

E um dia ele foi de manhã na Blimp Filmes. E sabe como é em publicidade: whisky, aquela coisa. E aí tomou, ele era um amante do whisky, e tomou uns whiskys a mais. E lá na Blimp Filmes, ele pegou o telefone e ligou para Denison, Lintas, todas as grandes agências que nós tínhamos.⁵³⁶

Outro amigo, o cineasta Carlos Reichenbach, reproduz o tipo de conversa telefônica que Person teve naquela tarde:

536 Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

- Alô. Quem tá falando é o Person. Eu queria falar com o Alex.
- Fala aí.
- Você sabe que eu vou abandonar a publicidade?
- Ah, que é isso, Person?
- É, eu vou abandonar a publicidade... E queria aproveitar e mandar você para a puta que o pariu!⁵³⁷

Glauco explica que, depois de uma ação tão drástica, não restou opção senão abandonar a publicidade:

Vivíamos nesta loucura de trabalho, viagens, reuniões, produção. E foi aí que o Person perdeu o controle. Depois de todos aqueles telefonemas que ele deu, a gente precisava tomar um novo rumo. Eu e o pai dele conversamos com ele e insistimos para ele se afastar um pouco, descansar, viajar, clarear as idéias. E foi o que ele fez.⁵³⁸

Cultura de massa a serviço da mensagem política

Se Person passou tão velozmente do cinema político à publicidade, isto tem relação com seu perfil multifacetado. Como sabemos, o diretor não recusava a cultura de massa: pretendia antes apropriar-se dela para veicular sua mensagem artística e política – como conseguiu fazer em *O caso dos irmãos Naves* e como pretendia fazer em *A hora dos ruminantes*.

Naquela altura, há outros exemplos de cineastas que buscam realizar apropriações semelhantes. Há também exemplos de ativistas políticos, ou até de guerrilheiros, que se apropriam dos meios de comunicação de massa por meio da luta armada. Entre agosto e outubro do ano de 1969, ocorrem alguns exemplos curiosos de apropriação violenta da cultura de massa, furando o bloqueio imposto pela censura e pela repressão, e obrigando os meios de comunicação de massa a veicular mensagens de resistência à ditadura militar. No dia 15 de agosto, a Ação Libertadora Nacional, ALN, sob o comando de Carlos Marighella, realizou uma ação armada tomando transmissores da Rádio Nacional paulista, afiliada da Globo. Já em

⁵³⁷ Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

⁵³⁸ JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli, um artesão do cinema*, Coleção Aplauso, Fundação Padre Anchieta, 2007, pp. 168-9.

setembro daquele ano, o sequestro do embaixador americano Charles Burke Elbrick pela mesma ALN, junto com o MR-8, exigia que uma carta-manifesto fosse lida em cadeia nacional de rádio e televisão. A carta denunciava prisões arbitrárias, torturas e outros crimes da ditadura, e pedia a libertação de presos políticos em troca do embaixador.

Outro acontecimento importante ocorre no dia 7 de outubro: o cineasta Olney São Paulo, acompanhado de sua esposa Maria Augusta, entregou a um membro da Federação Carioca dos Cineclubes uma cópia de seu filme *Manhã cinzenta*. Olney temia que o filme, além de censurado, fosse destruído pela ditadura. Porém, o que o diretor não sabia é que, no dia seguinte, seria realizada uma ação armada que envolveria seu filme: um avião foi sequestrado pelo MR-8 e desviado para Cuba. Durante o voo, foi exibido *Manhã cinzenta*, filme de ficção que denunciava as prisões e torturas políticas. Soube-se depois que entre os sequestradores do avião estava um cineclubista. Em consequência da ação do MR-8, Olney foi preso e barbaramente torturado – assim como os personagens de seu filme.

Entre estas iniciativas desajeitadas da ALN e do MR-8 ocorridas no segundo semestre de 1969, percebe-se o desejo dos grupos clandestinos armados de apropriar-se dos meios de comunicação de massa para veicular sua mensagem de resistência à ditadura militar. De forma semelhante teria funcionado o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – com a diferença, óbvia, de que Person pretendia se apropriar do mercado cinematográfico de forma pacífica, e transmitir uma mensagem de resistência não-violenta.

Sabemos que, entre os anos cinquenta e sessenta, o gênero da ficção científica se instala, apresentando com frequência paisagens distópicas em cenários diversos de fantasia – alegorias futurísticas que caricaturavam o presente. No cinema brasileiro, no momento de maior endurecimento do regime, muitos diretores se voltam para uma estética alegórica. É o caso de *Dezesperato*, de 1968, que adota uma confusa alegoria, pouco conectada com o público. Também de 1968, *Fome de amor* utiliza uma “linguagem obscura, repleta de referências à luta armada no continente”⁵³⁹. No ano de 1969, acuados pelo AI-5, os cineastas brasileiros entram definitivamente no plano da alegoria: surgem diversas “alegorias totalisantes eruditas”, para retomar a expressão utilizada pelo estudioso do cinema brasileiro Bertrand Ficomos – o termo denota distância em relação ao público. Há exemplos mais bem-sucedidos de comunicação com o espectador, que se refletem em boas bilheterias: é o caso de *Macunaíma*, filme alegórico carregado de conteúdo político. Se *A hora dos ruminantes*

539 SIMÕES, 1999, p. 114.

apostaria na clareza, já a linguagem alegórica de *Macunaíma* veicula sua mensagem política em meio a uma confusão carnalizada, oferecendo ao espectador um colorido espetáculo cinematográfico. Joaquim Pedro aposta na comédia picaresca – algo que o Cinema Novo até então não havia ousado. Porém, ao mesmo tempo em que finaliza o filme, o diretor sofre com a perseguição política: em março de 1969, mês em que termina *Macunaíma*, Joaquim Pedro é acusado pela ditadura de sediar reuniões políticas em sua casa⁵⁴⁰. Também de 1969, o filme *Brasil ano 2000* apresenta num espetáculo alegórico a visão de uma distopia tropical, carregada de significado político, que conseguiu certo êxito fora do público restrito do Cinema Novo. Embora o filme tenha sido liberado pela censura, o próprio diretor Walter Lima Jr não chegou a acompanhar o sucesso de bilheteria, já que, enquanto o filme era exibido no circuito comercial, Walter estava preso em um quartel do Exército, acusado de envolvimento em atividades subversivas⁵⁴¹. Vemos que até mesmo cineastas que praticavam uma estética alegórica não estavam totalmente a salvo da repressão e do autoritarismo.

O estudioso Ismail Xavier, ao tratar da cinematografia alegórica do período pós AI-5, aponta exemplos como *Macunaíma* e *Brasil ano 2000*, além de outros como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), *O anjo nasceu* (1969), *Matou a família e foi ao cinema* (1969) e *Bang bang* (1970). Esta tendência alegórica do cinema brasileiro também se manifesta em filmes como *Os herdeiros*, *O profeta da fome*, e *Pindorama*⁵⁴² – todos de 1970 – exemplos citados pelo próprio Jean-Claude Bernardet na primeira entrevista que nos concedeu, apontando que *A hora dos ruminantes* teria sido um precursor desta estética alegórica. Esta tendência se confirma ao longo da década. Na ficção científica distópica *Quem é Beta?*, dirigida pelo cinemanovista Nelson Pereira em 1973, uma catástrofe “destruiu a sociedade humana” (conforme anuncia o letrero inicial). A alegoria política está presente também em *A queda*, de Rui Guerra, de 1976 ou *Tudo bem*, de Arnaldo Jabor, de 1978. Considerado um precursor da ficção científica brasileira, o longa-metragem *Parada 88, o limite de alerta*, de 1977, dirigido por José de Anchieta, apresenta um Brasil distópico futurista⁵⁴³.

Se, ainda em 1967, Person e Bernardet adotavam deliberadamente uma estética alegórica, isto pode estar relacionado a seu “pessimismo” diante do regime: ao alterarem o

540 SIMÕES, 1999, p. 130.

541 SIMÕES, 1999, p. 129.

542 FICAMOS, 2013, p. 363-4.

543 SUPPIA, Alfredo, ‘Nas veredas do tempo e a contrapelo da história: por um cinema brasileiro de ficção científica’ in ALMEIDA, Rodrigo & MOURA, Luís Fernando (org.). *Brasil Distópico*, Ponte Produções, Rio de Janeiro, 2017.

final de *A hora dos ruminantes*, os adaptadores enfatizavam a ideia de que os militares haviam chegado para ficar. Logo, voltar-se a uma estética alegórica era uma decisão prudente por parte do cineasta que já havia compreendido que a ditadura teria longa duração – não como uma espécie de censura prévia, mas como uma tentativa de criar uma estética que não dependesse do realismo nem da verossimilhança absoluta para transmitir de forma efetiva sua mensagem política. Em todo caso, naquela época em que muitos cineastas tinham problemas com a ditadura, curiosamente, Person não foi interrogado nem preso – ainda que seu nome estivesse sendo citado em depoimentos ao DOI-CODI.

Cassi Jones⁵⁴⁴

Em 1972, depois de haver abandonado a publicidade, Person retorna ao cinema com o longa-metragem *Cassi Jones, o magnífico sedutor* – uma façanha em termos de produção, já que foi realizado com restos de películas utilizadas na realização de filmes publicitários da Lauper – produtora de Laurelli e Person. Segundo relato de Glauco Mirko Laurelli,

Nesse período passamos a produzir mais comerciais. Foi aí que começamos a ganhar algum dinheiro. Tanto que *Cassy Jones, o Magnífico Sedutor*, que é o último filme em longa-metragem produzido pela Lauper Filmes, foi todo financiado por nós mesmos, sem um centavo do governo e sem nenhum associado. Era só eu e o Person.⁵⁴⁵

Glauco explica como *Cassi Jones* era parte do tino comercial de Person:

É que o Person tinha outra coisa: ele pensava comercialmente. Nós produzimos! Tanto é que ele pensava em fazer séries, como foi o caso do *Cassy Jones*, em que ele pretendia transformar num produto. Era uma comédia sem pretensões porque ele dizia que queria também o lado comercial⁵⁴⁶

544 Dentro do próprio filme, aparecem as grafias “Cassi” e “Cassy”.

545 JESUS, 2007, p. 130.

546 JESUS, 2007, p. 483.

Embora tenha obtido boa bilheteria, *Cassi Jones* é recebido de forma ambígua pela crítica. Mesmo entre as críticas favoráveis, não falta quem fique incomodado com o ecletismo de estilo de Person, filme a filme. Um crítico importante como Paulo Emílio Sales Gomes escreve:

Luís Sérgio Person realizou obras de que gostei muito e que revejo com interesse: *São Paulo S.A.* e *Os irmãos Naves*. Cada vez que aponta um novo filme seu, minha expectativa é grande e aumenta quando sou informado de que ele vai ensaiar um gênero novo. Não acho razoável exigir de Person que permaneça nos caminhos que abriu tão brilhantemente com seus dois primeiros filmes, mas devo confessar que suas incursões no terror e no pastiche das aventuras rurais não me conquistaram. Com *O Magnífico Sedutor* meu relacionamento é mais ambíguo. Achei certo o prêmio de direção que recebeu no Festival de Gramado e acompanhei o público do Ipiranga na maior parte das vezes em que deu risada, mas ao mesmo tempo não o incluo em meu repertório tão amplo e acolhedor.⁵⁴⁷

O fato é que, até mesmo em *Cassi Jones*, há conotações políticas implícitas, presentes justamente na utilização dos objetos de consumo. Na mesma época, Cildo Meireles havia se apropriado deste tipo de objeto em *Desvio para o vermelho*, de 1967, e filmes como *Macunaíma* haviam incluído em seu cenário elementos desta estética entre o kitsch e a psicodelia, cuja influência se percebe especialmente no mobiliário. Discutindo a maneira como *Cassi Jones* se apropria destes objetos de consumo, o crítico José Geraldo Couto considera que “A crítica a um país deslumbrado com o consumo e a modernidade (o Brasil do ‘milagre’) se dá pela exacerbação cenográfica, pela extravagância dos figurinos e das cores, pela montagem frenética, pela ironia geral da mise-en-scène.”⁵⁴⁸

Curiosamente, a proximidade de *Cassi Jones* da sociedade de consumo vai incomodar a censura do Regime Militar. Nossa pesquisa consultou o relatório da censura realizado na época de lançamento de *Cassi Jones*, da qual reproduzimos aqui o trecho final: “Em vista do exposto, sugerimos a liberação para maiores de 18 anos, livre para exportação, condicionando a chancela de boa qualidade, se suprimidas as cenas na última parte em que aparecem propagandas gritantes da PAN AMERICAN”.

547 GOMES, Paulo Emílio Sales. ‘Nas margens da Ipiranga’ in *Uma situação colonial?*, Companhia das Letras, São Paulo, 2016, p. 343. Publicado originalmente no *Jornal da Tarde*, São Paulo, 14 de abril de 1973, sob o título ‘Uma paródia e uma novela de tevê: dois filmes brasileiros’.

548 COUTO, José Geraldo. ‘Em seu último longa, Person faz paródia da pornochanchada’ in *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 24 de maio de 2009.

Embora a censura àquela altura fosse condescendente com o erotismo das pornochanchadas, havia ainda um forte moralismo associado à Igreja Católica – o mesmo que havia motivado a proibição de *Terra em transe*, e que poderia ter causado problemas em *A hora dos ruminantes*. Também em *Cassi Jones*, a censura determinou o corte de “toda a sequência em que Cassy se veste de padre e dá óstia envenada p/ governanta”.

No ano seguinte ao lançamento de *Cassi Jones*, Person dá uma entrevista ao semanário *Pasquim*⁵⁴⁹. A chamada da capa anuncia “Cassy Person Jones picha todo mundo!”. De fato, Person não vai poupar críticas aos outros e elogios a si próprio:

Eu sou realmente um intelectual do cinema. Muito mais que todo o Cinema Novo na sua época (...) Eu fui do Cinema Novo quando interessou ao Cinema Novo. Eu não fui do Cinema Novo quando não interessou ao grupo. Isso é muito importante. Aliás, graças a Deus, eu nunca pertenci a nenhum grupo de cinema no Brasil. (...) Eu tinha uma cultura que os caras que foram fazer Cinema Novo não tinham. Eu já era formado de uma forma diferente.⁵⁵⁰

Entre as diversas ousadias que comete nesta entrevista, Person declara que José Celso Martinez é “o melhor cineasta do Cinema Novo brasileiro”⁵⁵¹. A *boutade* abre espaço para uma polêmica que se prolonga nos números subsequentes do *Pasquim*⁵⁵². É possível supor que o problema do espetáculo – tão importante em *A hora dos ruminantes* – buscaria um deslumbramento e arrebatamento estético do espectador comparável àquele produzido por *O Rei da Vela*.

No início da entrevista de Person ao *Pasquim*, um breve texto anuncia que “Seu próximo trabalho será uma adaptação do romance *A Hora dos Ruminantes* de José J. Veiga, projeto antigo a ser financiado por algum produtor novaiorquino”. Assim o *Pasquim* anuncia que Person está retomando o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, tendo em mente buscar financiamento na indústria americana. Na entrevista do *Pasquim*, Person se refere diversas vezes a *A hora dos ruminantes*:

549 Publicada na edição de 5 a 11 de junho de 1973.

550 LABAKI, 2002, p. 46-49.

551 LABAKI, 2002, p. 76.

552 Na edição do *Pasquim* de 31 de julho a 6 de agosto de 1973, é publicada a réplica *Carta a um crítico*, de Sergio Person, e a réplica *Bilhete a um cineasta*, de Sérgio Augusto.

(...) Nos tempos que nós vivemos, é uma alegria pra mim fazer *Cassy Jones*. Eu nunca serei capaz de fazer um filme como *Esta Pequena É uma parada*, a não ser que reverta tudo isso em idéias próprias de um cinema de Terceiro Mundo - cinema meu, pessoal, que vai realmente eclodir. Esse filme chama-se aquilo que ou eu faço ou eu nunca mais vou fazer cinema. Esse é o meu maior filme, é uma coisa que eu tento realizar...

Zélio - *Cassy Jones*?

Person - Não, *A Hora dos Ruminantes*. E depois disso, fim.⁵⁵³

Ao mencionar o cinema de Terceiro Mundo, certamente Person está consciente do sentido que o termo vai tomando, em que o Brasil se vincula ao cinema latino-americano. Um pouco mais adiante na entrevista, Person volta a mencionar o projeto: “O único projeto que eu tenho se chama *A Hora dos Ruminantes*”⁵⁵⁴.

A tentativa de financiamento de *A hora dos ruminantes* nos EUA

Quando o *Pasquim* afirma que Person pretendia conseguir financiamento com “algum produtor americano”, não se tratava de uma piada: vejamos o relato do próprio Person:

Fui para os Estados Unidos. Fui, porque a crítica lá havia recebido muito bem o *Naves*, lançado no ano anterior, em 1972. Eu fui com uma pretensão incrível, bem cara-de-pau. Fui tentar uma co-produção para aquele filme que em 1967 eu havia deixado de lado, *A Hora dos Ruminantes*. Fui muito bem recebido nos Estados Unidos, onde eu tenho alguns amigos importantes hoje. Inclusive um dos meus melhores amigos, finalmente, depois de quinze anos de cerca, conseguiu dirigir (...) Fui recebido de braços abertos na maior agência de talentos do mundo, a William Morris, em Los Angeles, onde um produtor que tinha trabalhado aqui no Brasil havia naquele momento recebido um Oscar com o filme dele, com Jack Lemmon. Todo mundo me tratou muito bem, só que disseram: “Essa sua história é uma porcária, não serve. Você tem que fazer um filme sobre as belezas do Rio, samba, carnaval”. E eu então tomei uma garrafa de vinho na casa do último sujeito que me disse isso. Comecei a cantar pra ele, fingindo que tinha uma idéia muito boa pra fazer um filme sobre o Rio. Comecei a cantar um desses sambas tipo Antônio Carlos Jobim. Ele se entusiasmou muito, eu fui embora e nunca mais voltei. Nunca mais voltei à casa dele, nunca mais voltei aos Estados Unidos.⁵⁵⁵

553 LABAKI, 2002, p. 54.

554 LABAKI, 2002, p. 65.

555 LABAKI, 2002, p. 33.

“Recomeçar, recomeçar”, repetia Carlos, o protagonista de *São Paulo Sociedade Anônima*. Também Person, ao abandonar a publicidade em grande estilo e decidir retomar *A hora dos ruminantes* buscando financiamento no exterior, certamente estava movido por seu ímpeto de recomeço. É curioso notar que a adaptação de *A hora dos ruminantes* – cuja ideia supostamente havia surgido casualmente, dada a pressa a responder à demanda de Civelli – havia se tornado uma obsessão de Person.

O cineasta sabia que o livro de Veiga havia sido traduzido para o inglês (publicado em 1970 ou 1971) com o título de *The three trials of Manirema*⁵⁵⁶ – o que poderia contribuir para viabilizar a co-produção internacional. Fugindo de um contexto desfavorável tanto politicamente quanto economicamente, Person vai buscar o financiamento na indústria estrangeira.

Produções cinematográficas que envolvem mais de um país sempre colocam problemas – especialmente num caso como o de *A hora dos ruminantes*, em que o diretor pretendia introduzir um novo modelo cinematográfico, baseado em elementos da arte de viés nacional-popular, ao mesmo tempo dialogando com uma estética tipicamente latino-americana como o realismo mágico: de repente envolver Hollywood numa produção deste tipo teria sido problemático.

O financiamento com recursos estrangeiros automaticamente tornaria *A hora dos ruminantes* uma produção internacional – na medida em que os financiadores, obviamente, teriam efeito sobre o processo criativo do filme. Mas será que Person cogitou filmar *A hora dos ruminantes* no exterior? Regina Jehá respondendo a esta pergunta, disse que “tudo indica que não”⁵⁵⁷. O teórico do cinema Robert Stam lembra que

A questão das adaptações transnacionais traz consigo questões de língua e sotaque. O que acontece quando um romance situado na França como *Madame Bovary* é adaptado em Hollywood por um diretor americano como Minnelli ou em Bombaim por um indiano como Mehta? O que acontece com a língua francesa? No filme de Minnelli, os atores falam um híbrido bizarro, seja de inglês com sotaque francês (Louis Jourdain como Rodolphe) ou um inglês afrancesado com pitadas de palavras francesas como “Bonjour” e “Monsieur”.⁵⁵⁸

556 VEIGA, José J. *The three trials of Manirema*. Alfred A. Knopf, 1970.

557 Na segunda entrevista que nos concedeu.

558 STAM, 2006, p. 47.

Num filme como *A hora dos ruminantes*, que buscava uma representação autêntica do Brasil interiorano (especialmente de sua linguagem), será que características como o cuidado com a linguagem coloquial seriam consideradas preciosismos numa eventual co-produção transnacional?

Person viajou aos Estados Unidos levando uma tradução do roteiro. Ao que tudo indica, este texto teria utilidade apenas no contexto de pré-produção, como ferramenta para convencer financiadores. O roteiro utiliza a redução Manirema como topônimo – assim como o livro traduzido. Alguns nomes de personagens também são traduzidos: Padre Prudente se torna Father Prudent, e João Ninguém se torna John Doe.

A ironia do gesto de Person está em querer financiar com dinheiro americano o seu “filme Costa e Silva” – que, àquela cultura, já tinha se tornado um filme Médici, e estava prestes a se tornar um filme Geisel: a repressão havia endurecido, e o sentido político de *A hora dos ruminantes* seria outro diante desta realidade ainda mais violenta. O golpe de 1964 e o início da ditadura haviam tido amplo apoio logístico e financeiro dos Estados Unidos – tanto do governo e seu serviço secreto quanto do capital empresarial. Naquela época, a School of the Americas, financiada pelo Departamento de Defesa dos Estados Unidos treinou diversos militares latino-americanos, muitos dos quais se tornariam poderosos ditadores. Aprender sobre técnicas de tortura fazia parte do currículo. É, portanto, no mínimo irônico que Person tenha procurado nos Estados Unidos os recursos para financiar um filme contra a ditadura militar que era, ela própria, financiada e apoiada pelos mesmos Estados Unidos. Sua iniciativa era “bem cara-de-pau”, como ele próprio reconhecia. É um posicionamento ao mesmo tempo político e estético, buscando subverter modelos da indústria cultural e superá-los.

Embora a suspeita de participação americana no golpe já fosse uma suspeita generalizada, a publicação em 1977 do livro de Marcos Sá Corrêa intitulado *1964 Visto e Comentado pela Casa Branca* trouxe elementos factuais – documentos da própria inteligência americana – que deixavam evidente a contribuição dos Estados Unidos no golpe e na ditadura militar. De fato, o filme *O quinto poder*, de 1962, havia sido profético ao mostrar o Brasil dominado por espiões estrangeiros

Person via com ironia o problema da americanização da cultura brasileira. Em *São Paulo Sociedade Anônima*, o protagonista Carlos conhece sua futura esposa Luciana nas aulas de inglês da firma: no quadro-negro, está escrita a frase “English is the commercial language”. Quando Person decide fazer um filme com Roberto Carlos, certamente ele está

consciente de que a *Jovem Guarda* é vista como um estilo musical americanizado – conforme fica evidente em alguns momentos do roteiro escrito por ele, Bernardet e Jô Soares para *SSS contra Jovem Guarda*: “êsse movimento Jovem Guarda, de inspiração alienígena, está conseguindo solapar os alicerces da família e da moral” (na sequência 13).

Há um curioso detalhe a respeito da tentativa de produção de *A hora dos ruminantes* nos Estados Unidos em 1973: Person fez o convite para que o ator Marlon Brando interpretasse um personagem do filme. Este detalhe, é claro, alçaria *A hora dos ruminantes* definitivamente ao plano de produção transnacional – ainda que o filme fosse realizado no Brasil –, o que abriria novos espaços de divulgação e circulação.

Person havia assistido a *O último tango em Paris*⁵⁵⁹ (1972) e é provável que estivesse acompanhando outros momentos importantes da carreira de Marlon Brando como *O poderoso chefão* (1972) ou o discurso da cerimônia do Oscar de 27 de março de 1973, em que Brando cedeu seu espaço à ativista Sacheen Littlefeather, que protestou contra a representação dos americanos nativos no cinema de faroeste. Apenas alguns meses depois deste evento, Person faz o convite a Marlon Brando para atuar em *A hora dos ruminantes*. Ele estava convidando um ator americano, mas não qualquer ator: àquela altura, Brando já era um mito – talvez, o ator americano mais avesso à lógica política do *establishment* – da qual Hollywood era a porta-voz.

Mas afinal, qual seria o papel interpretado por Marlon Brando em *A hora dos ruminantes*? O ator aprenderia seus diálogos em português ou sua voz seria dublada? Grande parte da personalidade do ator vinha de sua dicção peculiar, bem como de sua expressividade facial e corporal, calcada na virilidade: é possível que o papel dado a Brando fosse o do viril Amâncio – inicialmente destinado ao vilão José Lewgoy. Neste caso, o ator estrangeiro Brando interpretaria um manaraireNSE entreguista, o primeiro a ceder, voluntariamente, aos forasteiros.

O fato é que a participação de Marlon Brando em *A hora dos ruminantes* não se concretizará. A recusa do ator vem por meio de uma carta de sua secretária (com quem trabalhou durante décadas), enviada a Person ao endereço de Paul Bartel:

Dear Mr. Person:

559 O filme é discutido na entrevista do *Pasquim*.

We are returning, under separate cover, your manuscript THE PLAGUE OF THE RUMINANTS. The script is being returned unread, as we do not accept on Mr. Brando's behalf any unsolicited material. Also, Mr. Brando's colabs for the next two years are complete and he would not be available to do it.
Best wishes, and thank you for your consideration.⁵⁶⁰

Ao enfatizar que o roteiro de *A hora dos ruminantes* – reduzido à categoria de “material não-solicitado” – estava sendo devolvido sem ter sido lido, a carta deixa claro que o convite a Brando não chegou nem perto de se concretizar. Além disso, ao afirmar que as colaborações do ator estão definidas para os próximos dois anos, a carta desfaz a esperança de uma colaboração num futuro próximo.

Que dizer a respeito do roteiro em inglês? Trata-se de uma tradução relativamente fiel, que reproduz os mesmos personagens, diálogos e sequências. É possível considerá-lo como outro estágio de um mesmo texto, ainda que existam algumas diferenças importantes: por exemplo, a última sequência não contém o advérbio “infelizmente”: o filme não termina com o ponto de interrogação, mas sim com as palavras “The End” – devolvendo o espectador à realidade. Além do roteiro propriamente dito, há textos anexos, também em inglês, que explicam mais sobre o projeto. Eles fazem referência à tradução publicada pela Alfred Knopf – na qual, possivelmente, o tradutor do roteiro se apoiou. Se a relação de Veiga com o realismo mágico latino-americano ainda era pouco explorada no começo de sua carreira literária, já na altura em que Person viaja aos Estados Unidos para financiar *A hora dos ruminantes*, este vínculo está bastante explícito: o próprio roteiro em inglês traz entre seus anexos um breve texto em que Veiga é associado ao realismo mágico: são citados autores como Rulfo e Cortázar – que, naquela altura, já haviam sido traduzidos e publicados no Brasil.

Afinal, *A hora dos ruminantes* teria sido um filme voltado também ao mercado estrangeiro? Quando perguntado a este respeito, Jean-Claude Bernardet respondeu negativamente: “Não éramos tão pretensiosos”. Entretanto, como sabemos, um documento da pasta de *A hora dos ruminantes*, doada pelo próprio Bernardet à Cinemateca Brasileira, dá a entender o contrário: o texto *Idéia e realização* termina explicando que “O nível de produção,

560 A seguir, tradução nossa, com correções: “Prezado Sr. Person: Estamos devolvendo, num envelope à parte, seu manuscrito A HORA DOS RUMINANTES. O roteiro está sendo devolvido sem ter sido lido, já que não aceitamos em nome do Sr. Brando nenhum material não-solicitado. Além disso, as colaborações do Sr. Brando para os próximos dois anos estão agendadas e ele não estaria disponível para participar. Felicidades e obrigada pela sua consideração.”

a clareza e a linearidade da estória, fazem com que o filme atinja o público de todas as categorias, abrindo também uma possibilidade de mercado exterior”. Há portanto uma evidente tentativa de fazer um filme voltado ao mesmo tempo para o mercado brasileiro e estrangeiro – o que contribuiria no caso de uma co-produção transnacional.

O fato é que Person não conseguirá o financiamento americano para *A hora dos ruminantes*. Amir Labaki lembra que este tipo de parceria malsucedida não é incomum na história do cinema brasileiro: para ele, *A hora dos ruminantes* “É outra utopia de parceria internacional malograda. Eis outro capítulo não-escrito da história do cinema brasileiro”⁵⁶¹.

Ainda em Nova Iorque, Person conhecerá a peça de teatro *El grande de Coca-Cola* – uma sátira política da indústria cultural. Retorna ao Brasil decidido a adaptar a peça: outra vez, recomeçar.

A ditadura boicotou Person nos Estados Unidos?

A ida de Person aos Estados Unidos na tentativa de financiar *A hora dos ruminantes* pode ser vista como um delírio, algo fadado ao fracasso. Mas será que os motivos que explicam este fracasso estariam relacionados apenas ao desinteresse por parte do mercado americano?

Nossa pesquisa descobriu uma série de importantes documentos confidenciais inéditos do Serviço Nacional de Informações. Lendo estes documentos, fica evidente que os mais diversos atores da ditadura se uniram numa conspiração contra Person nos Estados Unidos.

O caso dos irmãos Naves foi exibido em Nova Iorque entre os meses de março e outubro de 1972⁵⁶², numa sala do célebre Carnegie Hall. No mural do cinema – junto ao material de divulgação do filme – havia notícias de jornais e revistas, em inglês, denunciando a tortura no Brasil. Sabemos que, na época de seu lançamento em 1966, *O caso dos irmãos Naves* não foi entendido pela censura como uma representação alegórica da Ditadura Militar. No entanto, em 1972, fica evidente que a ditadura já estava plenamente consciente dos sentidos subversivos do filme.

561 LABAKI, Amir, ‘História oculta do cinema brasileiro’ in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais, 27 de agosto de 1995.

562 Segundo texto que consta no roteiro em inglês: “shown in New York at the Carnegie Hall Cinema (9/13/72 - 10/3/72 and the Scarsdale Plaza (10/18/72 - 10/25/72)”.

O primeiro personagem nesta macabra história é o general Nilo Canepa Silva: entre março e maio de 1972, ele escreve a Harry Stone – representante no Brasil da Motion Picture Export Association of America, associação de vínculo governamental mas que representava os interesses do mercado cinematográfico americano e dos grandes estúdios de Hollywood⁵⁶³. Canepa pergunta a Stone a respeito de uma denúncia que recebeu de que um filme brasileiro mostrando a tortura e a brutalidade policial estaria sendo exibido em Nova Iorque. Stone, por sua vez, escreve a esse respeito a J. William Piper, representante nos Estados Unidos da Motion Picture Export Association of America⁵⁶⁴.

A resposta de Piper só vem no dia 30 de maio, e é complementada no dia 21 de setembro: não apenas Piper entrega o título do filme como também anexa uma crítica⁵⁶⁵ de jornal sobre *O caso dos irmãos Naves*.

A informação então circula no sentido inverso: no dia 26 de outubro, Harry Stone responde ao general Canepa, anexando a carta de Piper. É impressionante ver como, em poucos meses, os tentáculos do cinema americano no Brasil, trabalhando em parceria com os órgãos de repressão, entregam o nome de Person aos porões da ditadura.

Enquanto articulava contra o cinema brasileiro por baixo dos panos, o dissimulado Harry Stone adotava uma retórica em que procurava culpar os cineastas brasileiros pelo fracasso de seus filmes:

Quando cheguei aqui, em 1954, o cinema brasileiro estava no auge. Depois, os diretores começaram a fazer os chamados “filmes de arte”, com histórias tristes e complicadas. E Hollywood continuou a fazer filmes que atraem mais gente, filmes de ação, humor. Então, eles ficaram chateados com a gente.⁵⁶⁶

Stone era o representante no Brasil de Jack Valenti, o diretor mundial da Motion Picture Association, responsável por impor ao mundo inteiro – especialmente ao chamado terceiro-mundo – a dominação dos enlatados hollywoodianos. A Motion Picture Association havia dado apoio ao IPES, o *think tank* que ajudou a organizar o golpe militar de 1964⁵⁶⁷. Não

563 Paramount, Universal, Warner, Columbia, United Artists, RKO e MGM, entre outros.

564 Figura importante, que antes havia sido secretário da Paramount International.

565 O artigo de Doug Nesbit de 20 de setembro de 1972 na revista *Motion Picture* informa que o filme é distribuído pela Europix International Limited e pela Lauper Films.

566 DÁVILA, Sérgio. “Embaixador’ de Hollywood se aposenta’ in *Folha de São Paulo*, 11 de julho de 1995.

567 GASPAR, Danielle Morais. *Os documentários do IPES e a campanha ideológica: as práticas audiovisuais e a comparação do golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado em Comunicação na Pontifícia Universidade

era apenas um órgão de censura moral responsável por definir a classificação indicativa dos filmes – era também um órgão de censura política e de manipulação de mercados, em parceria com governos autoritários. A Motion Picture Association compactuou deliberadamente e conscientemente com as violações de direitos humanos promovidas pela ditadura militar. Ajudou a silenciar a denúncia da tortura feita por *O caso dos irmãos Naves*. O contato entre Canepa e Stone é uma prova da nefasta aliança que havia, naquela altura, entre o capital americano e a ditadura brasileira, para boicotar o cinema brasileiro.

Em 1976, o general Canepa havia assumido o comando-geral da Polícia Federal⁵⁶⁸ – da qual fazia parte o Serviço de Censura e Diversões Públicas, que agia na censura aos órgãos de comunicação. Entre os temas mais combatidos e censurados na gestão Canepa, estão justamente a denúncia da tortura, que era feita naquela altura por representantes da Igreja Católica no Brasil⁵⁶⁹: assim, eram proibidas referências a favor ou contra o cardeal Dom Hélder Câmara, por exemplo.

Surpreendentemente – como se não bastasse a articulação entre Stone e Canepa – nossa pesquisa descobriu que uma outra denúncia sobre o mesmo fato também circulou nos porões da ditadura. Trata-se de uma carta espontânea – um tipo de denúncia bastante comum naquela época de denunciamento delirante. O pesquisador Inimá Simões explica que

Esse tipo de correspondência chega todos os dias à Censura, ao SCDP, vindo das mais diversas fontes, freqüentemente sob o carimbo “confidencial”. A paranóia anti-subversiva atinge temperaturas nunca alcançadas e, em meio à correspondência, há muitos apelos e incentivos à atuação da Censura, para que atue com mais decisão ainda para acabar de vez com os “vermelhos”⁵⁷⁰

Assim, veremos surgir dois novos personagens nesta terrível história: primeiro Evandro Ayres de Moura – político da Arena, então prestes a ser nomeado prefeito biônico de Fortaleza – escreve espontaneamente ao general Oscar Jansen Barroso no dia 2 de outubro de 1972. Ayres relata a Jansen um fato ocorrido no dia 24 de setembro: em visita a Nova Iorque, passando casualmente pelo Carnegie Hall, Ayres ficou escandalizado ao ver exposto o

Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

568 Segundo informações do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

569 HENNING, Renata Rutes & SELIGMAN, Laura. *Jornalismo, memória e a ditadura militar – marcas do silenciamento e da censura no jornal A Notícia de Joinville*. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Curitiba, 26 a 28 de maio de 2016.

570 SIMÕES, 1999, p. 139.

material de divulgação do filme *O caso dos irmãos Naves*. Ayres relata que no mural havia também diversas notícias de jornais em língua inglesa denunciando a tortura no Brasil e dando espaço aos movimentos ligados à Igreja Católica que naquele momento faziam este tipo de denúncia no exterior⁵⁷¹.

No final de sua respeitosa carta, o indignado Ayres cobra providências do general Jansen. Supõe-se que foi atendido, e provavelmente a partir dali as correspondências foram arquivadas conjuntamente: a primeira troca de cartas, entre Canepa, Stone e Piper foi assim agregada à segunda remessa, entre Ayres e Jansen. Este último certamente tinha um interesse especial em esconder a denúncia da tortura no exterior, já que ele próprio estava implicado na tortura de presos políticos: pertenceu ao general Jansen o terreno da fazenda no município de Maranguape, Ceará, em que funcionou uma Casa dos Horrores – “foi o nome usado pelos próprios agentes, quando levaram para o centro clandestino o bancário Gil Fernandes de Sá, então com 29 anos”⁵⁷², segundo relatório da Comissão da Verdade. Tivemos oportunidade de conversar com o advogado Benedito Bezerril, um dos torturados na Casa dos Horrores pertencente a Jansen: anos depois, Bezerril seria responsável por localizar a fazenda, além de conseguir comprovar o seu vínculo com o general Jansen.

Como vemos, há nos arquivos dos porões da ditadura inúmeras informações esquecidas que ajudam a recompor o quebra-cabeça da repressão ao cinema brasileiro – uma teia complexa que envolvia, diretamente, o governo e a indústria do Brasil e dos Estados Unidos – conforme fica evidente no exemplo do boicote sofrido por Person. Ao tratar do problema da preservação da memória daquele período, o pesquisador Inimá Simões vai afirmar:

Seria ingênuo supor que o material produzido nos anos de chumbo fosse preservado integralmente para os pesquisadores do futuro. Caixas de documentos esquecidos em depósitos e porões da capital foram resgatadas pelo pessoal do Arquivo Nacional e ali dentro estavam milhares de processos referentes à censura cinematográfica. É claro que muita coisa se perdeu, até porque no ocaso do regime militar, prestativos funcionários cuidaram de apagar as pegadas mais comprometedoras daquele período. Consultando os processos, percebe-se que as páginas foram arrancadas, ofícios subtraídos e, de vários filmes, não ficou nenhum sinal de sua passagem, apesar da interdição oficial.⁵⁷³

571 Um destes artigos era o depoimento do Frei Tito Alencar. In *Look*, ‘Brazil: Government by Torture’ - número 34, de 14 de julho de 1970, páginas 70-71.

572 Relatório da Comissão Nacional da Verdade, Volume 1, Brasília, 2014.

573 SIMÕES, 1999, p. 15.

É preciso desfazer a falácia que considera que o fracasso do cinema brasileiro – do qual *A hora dos ruminantes* talvez seja um dos exemplos mais emblemáticos – foi o fruto da incompetência de seus artistas e técnicos. Está mais do que claro que o desmonte da indústria cinematográfica nacional foi um projeto calculado – orientado tanto pelos porões da ditadura militar quanto pelo grande capital estadunidense, aliado ao governo. Person foi um cineasta entre tantos, silenciado por este boicote programado – como fica evidente diante deste fato inteiramente desconhecido, que nossa pesquisa aqui denuncia.

A carta sobre Trótski à censura

Uma última ousadia de Person foi cometida em 1975, ano em que pretendeu montar a peça de teatro *Trotsky no exílio*, de Peter Weiss. Insatisfeito com a recusa da censura, o diretor escreveu uma carta procurando convencer os censores a liberar a peça – no que não foi atendido:

Exmo. Sr. Dr.
ROGERIO NUNES
ILMO. DIRETOR DO DEPARTAMENTO DE CENSURA DA POLICIA
FEDERAL
BRASILIA - DF

Prezado Senhor,

Tendo em vista a interdição da peça teatral de Peter Weiss, "TROTSKY NO EXILIO", de nossa tradução, vimos respeitosamente à presença de V.S. expor e solicitar o seguinte:

Sem menoscabar o critério e o alto espírito de Justiça que norteiam as decisões da Censura Federal de acordo com as normas em vigor, a proibição do texto em apreço com base à alínea D, artigo 41, do decreto nº 20.492 de 1946, se nos apresenta inteiramente injustificada pois não vemos de que modo uma abordagem séria da transformação histórica russa de início deste século, através de aspectos da vida de um de seus personagens principais, possa “provocar incitamento contra o regime vigente: à ordem pública: às autoridades e seus agentes”.

A se aceitar isto, teríamos que acreditar no absurdo de que no Brasil, certos fatos, dentre os mais importantes da história mundial contemporânea, são banidos das fontes de ensino e informação cultural.(...)

A carta se encontra atualmente no espólio de Person. Nela, o diretor aponta que a representação de episódios históricos que haviam incomodado particularmente os censores – como o levante de São Petesburgo em 1905 – já haviam sido representados em outras obras de arte, e dá o exemplo do filme *O Doutor Jivago* de 1965, para o qual não houve nenhuma restrição de censura. Person lembra ainda que o assunto era tratado em compêndios de História e até em manuais escolares.

A resposta dos censores foi desconhecida durante décadas, até que foi levantado o sigilo sobre os arquivos confidenciais da Divisão de Censura de Diversões Públicas. Ainda permanece desconhecida, sendo pela primeira vez abordada aqui. O texto da peça de teatro havia sido mal recebido, e o pedido de reexame recebeu-a de forma ainda mais desfavorável. No parecer de 27 de junho de 1975 da Divisão de Censura de Diversões Públicas do Departamento de Polícia Federal, o técnico da censura Joel Ferraz escreveu:

Conclusão: - Em que pese a argumentação dos interessados, no preâmbulo apresentado, a peça é um verdadeiro manancial de lições de como subverter e sublevar um povo ou classe. Seus ensinamentos vão desde os aspectos mais insignificantes da psicologia das massas, até a fabricação de bombas molotof. Há a pregação franca e aberta contra as nossas mais sagradas instituições - a família (...)

Em seu parecer do dia 30 de junho, a censora Gláucia Baena Soares ainda ensaia uma defesa da peça, mas termina entregando a decisão aos superiores – frase que foi sublinhada:

O texto não parece conter propaganda do regime comunista, dado, porém, o tema, os personagens e as situações, as cenas se desenvolvem num ambiente comunista. Não conheço a filiação política do autor, mas é pessoa de grande prestígio no teatro mundial. Do ponto de vista censório, creio que a peça poderá ser representada, considerando que é de difícil entendimento e que se dirige a uma elite intelectualizada, já com algum conhecimento histórico, o que de certo modo reduz grandemente o atrativo popular, contudo, é meu parecer que a liberação da peça excede a análise censória e se coloca num plano superior.

Depois de ser lida e analisada por vários censores, a peça *Trotsky no exílio* é, enfim, proibida, acusada de proselitismo político e destruição de valores morais. No parecer final, que proíbe a peça, o técnico da censura A. Gomes Ferreira escreve, no dia 9 de julho:

Na 1a. parte, o autor se serve dos personagens vários para ensinar e doutrinar indiscriminadamente as teorias básicas do marxismo internacional, suas táticas, método e comportamento dos ativistas diretos e indiretos, incluindo sabotagens, terrorismo, assaltos a bancos.... tática para se apoderar dos setores de segurança etc,etc. (...)

O primeiro ato é negativo para nossa conjuntura presente e sua finalidade é criar proselitismo, preparar elites, insuflando-revolta e espírito de sabotagem na juventude e operariado dos grandes centros, para que levem a bandeira da revolução ou subversão aos humildes, aos campos...

No segundo ato, atua mais objetivamente, didática mais contundente, no plano social e político, econômico e moral como últimos preparativos para o golpe final.

Defende aborto indiscriminadamente, amor livre, destruição das bases da família tradicional, anarquia de governo, sabotagem dos meios de produção e alimentação, tornando sempre mais difícil a aquisição dos gêneros de primeira necessidade, deteriorando-os ou também aumentando-lhes o valor, enquanto o estrangulamento salarial prepara o povo para a revolta, ou avalanche que poder algum será capaz de deter-lhe os passos.

Em termos de estratégia de público, *Trotsky no exílio* se dirigia a um espectador bastante diferente do de *A hora dos ruminantes*. Enquanto o filme teria uma estratégia de comunicação com um público interiorano popular, a peça seria destinada à elite intelectual de esquerda, propondo a ela uma reflexão crítica contra o totalitarismo e trazendo à tona temas inovadores como a liberação sexual.

O realismo mágico na telenovela

É curioso notar que o termo realismo mágico passou a ser associado a certa produção da dramaturgia televisiva. Na segunda metade da década de setenta as telenovelas do realismo mágico se popularizam: em 1976, será exibida *Saramandaia*, novela que mostra acontecimentos sobrenaturais ou inexplicáveis e personagens que realizam ações mágicas. É o caso do personagem de João Gibão – interpretado por Juca de Oliveira – cuja corcunda esconde asas, que se revelam no último capítulo.

O realismo mágico televisivo vai se afirmar desde cedo como um tremendo sucesso, apresentando-se como uma estética autenticamente brasileira, inspirada em parte de modelos da arte de cunho nacional-popular dos anos sessenta. O público brasileiro recebe bastante bem a estética audiovisual do realismo mágico. Ora, poderia então *A hora dos ruminantes* ter migrado para a televisão?

Person era um diretor de cinema. Dirigir filmes publicitários para a televisão foi uma tarefa que desempenhou a contragosto. Quando abandonou a publicidade e decidiu voltar ao cinema com *Cassi Jones*, Person escreveu num dos primeiros argumentos do filme uma piada em que a televisão é chamada, em latim, de “emanação de burrice da Terra”. Por outro lado, Person não rejeitava os atores que não trabalhavam exclusivamente no cinema ou teatro, e que se dedicavam também às telenovelas. Basta ver a lista de elenco de *A hora dos ruminantes*, em que salta aos olhos a presença de atores de televisão. Ainda assim, é pouco provável que Person pretendesse levar a adaptação à televisão: toda a concepção de *A hora dos ruminantes* é a de um projeto cinematográfico.

A morte de Person

O principal parceiro de Person, o cineasta Glauco Mirko Laurelli, descreve assim os seus últimos anos de vida:

Após a estréia de *Lição de Anatomia*, durante os primeiros meses em cartaz, Person, me parece, entrou novamente num processo de desencanto e frustrações. A peça que ele havia escrito para estrear no Auditório Augusta, *Max no Exílio*, foi vetada pela censura. E o filme que ele queria realizar *A Hora dos Ruminantes*, do livro de J.J. Veiga, não se concretizara. Ele já havia até entrado em contato com Marlon Brando, mas o projeto não foi adiante.⁵⁷⁴

Vemos um Person frustrado com os reiterados fracassos – impostos pelas deficiências do mercado cinematográfico e teatral brasileiro, consequência de uma ditadura militar que não defendia a indústria da arte e do entretenimento nacional, preferindo vê-la substituída por enlatados americanos. Para varrer das salas de cinema e teatro os politizados filmes e peças brasileiros, valia tudo: desde o boicote estrutural ao mercado até a censura.

A despeito destas frustrações, os últimos anos de Person são de intensa atividade no teatro: o diretor trabalha na capital do estado, embora esteja vivendo há alguns anos com a

574 JESUS, 1999, p. 180. Naturalmente, Laurelli se refere, na verdade, à peça *Trotsky no exílio*.

família num sítio em Itapecerica da Serra. Segundo Regina Jehá, Person era um motorista cuidadoso e não corria riscos desnecessários.

Na noite de sua morte, Person deu carona a um jovem – supostamente, um aspirante a ator que queria se aproximar dele. Como havia bebido, Person não quis dirigir, e estava pronto para dormir em São Paulo, quando o jovem se ofereceu para levar o carro até o sítio de Person. Era um trajeto pouco comum, e o mais provável é que o jovem não morasse em Itapecerica, mas pretendesse dormir no sítio para continuar a conversa e manter contato com Person.

O fato é que, no trajeto da volta, o carro se envolve num acidente. Person é levado às pressas a um hospital em Taboão da Serra, mas não resiste⁵⁷⁵. Ironicamente, morre entre duas localidades cogitadas para *A hora dos ruminantes*: tanto Itapecerica da Serra quanto Taboão da Serra constam na lista sugerida por José Silvério Trevisan.

Além do teatro, no ano de sua morte, Person continuava também a se dedicar ao cinema: havia realizado o curta-metragem *Vicente do Rego Monteiro* – parte de uma série de documentários sobre pintores brasileiros que pretendia realizar em parceria com outros diretores. O obituário de Sergio Person publicado na revista *Veja* menciona os importantes filmes *São Paulo Sociedade Anônima* e *O caso dos irmãos Naves*, mas observa que “depois sua carreira tomou rumos para muitos surpreendentes, com as comédias *Panca de valente* e *Cassy Jones*”.

As circunstâncias estranhas da morte de Person levam amigos e familiares a um questionamento: teria Luiz Sergio Person sido assassinado pela ditadura militar? Conforme relata Glauco Mirko Laurelli: “E aí começaram a surgir boatos de que ele tinha sido assassinado, afinal estávamos no ano de 1976, em pleno regime militar”⁵⁷⁶. As suspeitas aumentam já que o jovem que dirigia o carro havia desaparecido logo após o acidente:

Dias depois, Glauco localizou o rapaz que dirigia o carro na hora do acidente e foi atrás dele com um tio de Person, o advogado e militar Reynaldo Miranda: Ele morava com a mãe na Rua Santo Antonio. Fomos até lá e ele estava enfaixado e bastante assustado. Contou-nos que só havia tentado ajudar o Person a ir para casa. Acreditamos na sinceridade do rapaz. Não fizemos nada. Foi uma tragédia, uma fatalidade.⁵⁷⁷

575 MORAES, 2010, p. 518.

576 JESUS, 1999, p. 184.

577 MORAES, 2010, p. 520.

A hipótese de assassinato pela ditadura é então afastada pela família e os amigos⁵⁷⁸. O fato é que, em nossa última conversa com Regina Jehá, quando perguntada sobre a possibilidade de Person ter sido assassinado pela ditadura militar, Regina não teve resposta. Foi incapaz de descartar esta hipótese.

Person não era um subversivo violento – ainda que documentos dos porões da ditadura o vinculassem a guerrilheiros. O que havia de extremamente perigoso e revolucionário no diretor Person era sua obra – cujo impacto poderia ser grande, ainda que não-violento.

Por descuido e incompetência – ou, ao contrário, de forma calculada e deliberada – a ditadura militar eliminou intelectuais e artistas que atuavam dentro da legalidade de forma pacífica. Em 1971, Anísio Teixeira foi morto de forma cruel. Em 1975, foi a vez de Vladimir Herzog, cuja morte foi mascarada num grotesco suicídio forjado. O nome de Herzog está ligado a *A hora dos ruminantes*: é de sua autoria a única fotografia que integra a pasta do projeto cinematográfico. Lembrar aqui de sua morte nas mãos da ditadura tem um significado simbólico especial. O próprio cineasta Glauber Rocha estava marcado para morrer durante a ditadura militar – de acordo com o que foi divulgado pela Comissão da Verdade do Rio de Janeiro. No ano da morte de Person, há outras mortes em condições suspeitas, hoje atribuídas à ditadura. A estilista Zuzu Angel morre num acidente de carro: testemunhas viram seu carro ser fechado por outro, o que o lançou para fora da pista, caindo de uma altura de cinco metros. Também no mesmo ano, o ex-presidente Juscelino Kubitschek morre num acidente de carro na via Dutra, em circunstâncias suspeitas: a Comissão da Verdade reconhece em 2013 assassinato de Juscelino pela ditadura, mas no ano seguinte volta atrás e conclui que a morte foi acidental. Também em 2013, a Comissão da Verdade exumou o corpo do ex-presidente João Goulart, com o objetivo de investigar se sua morte, também em 1976, teria sido causada pela ditadura, mas o resultado foi inconclusivo.

O fato é que Person morreu em 1976, ano em que a ditadura eliminou opositores forjando acidentes. Uma nova investigação poderia apurar as circunstâncias da morte de Sergio Person, procurando encontrar documentos como: o prontuário de seu atendimento médico, seu atestado de óbito, além do boletim de ocorrência sobre o acidente. Até lá, a morte de Person permanecerá um mistério.

578 JESUS, 1999, p. 183.

Cinco meses depois da morte de Person, sua família recebe uma carta que decreta o fim definitivo de *A hora dos ruminantes*. Nossa pesquisa encontrou uma cópia deste documento no espólio de Veiga :

Rio de Janeiro, 11 de maio de 1976

Ilmos. Srs.
Herdeiros e Sucessores de
Luiz Sérgio Person
Rua Fortunato, 230 - apt. 801
São Paulo

Prezados Senhores:

a pedido do Sr. José J. Veiga, nosso editado, de quem o abaixo-assinado é procurador para esse exposto fim, vimos comunicar a V. Sas. estar nulo de pleno direito o contrato estabelecido em 06 de maio de 1967 entre ele e Luis Sérgio Person (cujo falecimento inesperado e prematuro tanto lastimamos), representando M. C. Produção e Distribuição Cinematográfica Ltda., relativo à adaptação para o cinema da obra do primeiro contratante intitulada A HORA DOS RUMINANTES e à eventual produção de um filme que utilizasse tal roteiro.

A cláusula III do referido contrato, jamais tendo sido integralmente cumprida, tornaria automática a anulação do instrumento. José J. Veiga, entretanto, por uma questão de cortesia para com os herdeiros e sucessores de Luiz Sérgio Person, quer tornar explícito o implícito.

Atenciosas saudações.

ENIO SILVEIRA - Diretor Presidente
EDITÔRA CIVILIZAÇÃO BRASILEIRA S/A

Se, no começo de 1967, o livro havia sido disputado por diferentes cineastas dispostos a adaptá-lo, a abertura do espaço nos direitos autorais em 1976 atraiu prontamente os cineastas.

Em 1978, são iniciadas as filmagens de *A hora dos ruminantes*: desta vez, não nos referimos ao projeto cinematográfico de Person e Bernardet – concebido entre 1967 e 1968, retomado em 1973 e paralisado definitivamente com a morte de Person. Outro cineasta – José de Anchieta – retomou a ideia de adaptação do livro de Veiga apenas dois anos após a morte de Person. Esta adaptação de *A hora dos ruminantes* partiu de um roteiro original, de autoria de Antonio de Pádua – completamente diferente do roteiro de *A hora dos ruminantes* de Person e Bernardet. O roteiro escrito por Pádua se encontra depositado no acervo da

Cinemateca Brasileira em São Paulo – junto com filmagens em 16 milímetros, catalogadas na categoria de “filme inacabado”. O filme não foi concluído por uma série de imprevistos ocorridos durante e após as filmagens: inundações, desastres naturais, problemas financeiros e jurídicos são alguns dos episódios que (segundo relatos diversos⁵⁷⁹) teriam impedido o prosseguimento da filmagem⁵⁸⁰.

O professor Jean-Louis Jeannelle publicou há alguns anos um estudo⁵⁸¹ em que compara diferentes roteiros não-filmados adaptados do romance *La condition humaine*, de André Malraux. Analisando em ordem cronológica sete diferentes projetos – todos fracassados – que se estendem ao longo de mais de vinte e quatro anos, Jeannelle se debruça sobre um *corpus* até então desprezado pelos estudos literários dedicados a Malraux. Partindo do estudo genético deste vasto *corpus* de documentos, que Jeannelle considera como obras autônomas, o estudioso procura retrair os fatores econômicos, políticos, sociais e até diplomáticos envolvidos nestas adaptações fracassadas.

Ora, sem dúvida seria possível fazer com *A hora dos ruminantes* um estudo semelhante ao de Jeannelle: uma análise que procurasse retrair os fatores políticos e econômicos que impediram que a obra de José J. Veiga chegasse ao cinema nos mais diversos momentos: em 1967, 1968 e 1973, sob a direção de Person; em 1978, sob a direção de Anchieta; e em 1998, pela produtora Vera Cruz.

579 Além de relatos verbais de Hernani Heffner e Regina Jehá, foram consultados artigos em periódicos como: ‘Walter Carvalho, o outro’ in *Almanaque da Rosário*, 17 de outubro de 2012. & PONTES, José Carlos. ‘Roliúde caipira’ in *Jornal Oquê*, 14 de Março de 2017.

580 O *set* contava com fotografia de Walter Carvalho e direção de produção de Carlos Dália, e o elenco teria nomes como Jofre Soares. A despeito deste fracasso em 1978, sabemos que o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* foi retomado pelo mesmo cineasta, conforme indica uma carta de 1998 da produtora Vera Cruz pedindo de José J. Veiga uma declaração de intenção de ceder os direitos do livro – documento encontrado por nossa pesquisa no espólio do escritor. Porém, tampouco nesta segunda tentativa, o filme foi concluído.

581 JEANNELLE, 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS : DESARQUIVAR A HORA DOS RUMINANTES

Seria importante lembrar aqui as palavras de Bernardet sobre o momento em que *A hora dos ruminantes* foi suspenso, em 1968: “fiquei bastante abalado pelo fato de um roteiro, sobre o qual nós trabalhamos muitíssimo (*Os ruminantes*) e do qual gostávamos, ser arquivado”⁵⁸². Mas afinal, o que significa “ser arquivado”? O fato de não ter sido filmado retira do roteiro de *A hora dos ruminantes* seu valor artístico – reduzindo-o a um frio aspecto documental? O filósofo da arte Noël Carroll argumenta que o fato de um roteiro não ter sido filmado aproxima-o do *status* de obra de arte: Carroll chama a atenção para o fato de que muitos dos “roteiros cinematográficos” publicados no meio editorial não passam de meras decupagens: transcrições do filme, feitas *a posteriori*. Dentro de um “transcription argument”, Carroll sustenta que o fato de não estar submetido ou sequer vinculado a um filme torna o roteiro não-filmado uma obra de arte independente.

O professor Adalberto Müller, num ensaio sobre o *Dom Quixote* de Orson Welles, considera que os projetos cinematográficos inacabados ou não-filmados são especialmente reveladores do processo criativo do artista: casos como o de *A hora dos ruminantes* ou do *Dom Quixote* de Welles – em que o artista é movido por um impulso criativo que o leva a perseguir de forma obsessiva a mesma ideia – são particularmente representativos do “workroom”⁵⁸³ do artista, isto é, dão a conhecer por dentro o seu laboratório de trabalho.

Sabemos que *A hora dos ruminantes* possui momentos “literários” – trechos breves em que o estilo transborda, e surge a voz dos autores por trás da fala neutra das didascálias. Percebe-se que toda a concepção do projeto é orientada por uma proposta estética coesa, bem estruturada, em que cada elemento tem sua função. Estas características não apenas aproximam o roteiro de *A hora dos ruminantes* do *status* de obra de arte como também fazem dele um texto vivo, pulsante.

A Associação Brasileira de Críticos de Cinema (Abraccine) publicou em 2016 uma lista com *Os cem melhores filmes brasileiros* – escolhidos pelos principais críticos de cinema do país. O filme que ocupa o primeiro lugar no *ranking* é o longa-metragem *Limite*, de 1931, de Mário Peixoto. Ora, como é possível que a mais importante película do cinema brasileiro seja um filme do cinema mudo, cuja circulação na época de seu lançamento foi extremamente

⁵⁸² Documentário *Person* (2006), dirigido por Marina Person.

⁵⁸³ MÜLLER, 2016.

restrita? *Limite* ficou perdido durante décadas, e houve quem chegasse a duvidar de sua existência, acreditando tratar-se de uma lenda inventada entre cinéfilos. *Limite* é um filme sem linhagem: não deixou para trás um estilo ou uma maneira de fazer cinema – a despeito de, certamente, possuir potência estética suficiente para inspirar uma geração de cineastas. Retirar *Limite* da sombra do esquecimento, oferecer o filme às novas gerações de cineastas, significa preservar um elo perdido na cinematografia nacional. Hoje *Limite* não é mais apenas arquivo.

Da mesma forma, nosso trabalho pretende devolver ao Brasil e ao mundo a memória de *A hora dos ruminantes* – um galho importante na árvore do cinema brasileiro, podado pela ditadura e pela sabotagem ao mercado cinematográfico nacional. Dentro do argumento que chama de “access as preservation”, a pesquisadora Caroline Frick defende que os arquivos fílmicos sejam ativos, vivos: garantir o acesso ao passado é permitir que a memória do cinema saia dos frios arquivos em que está escondida e volte a circular aos olhos do século vinte e um. A pretensão do nosso trabalho foi mediar o acesso ao passado escondido e esquecido de *A hora dos ruminantes*, fornecendo nesta pioneira análise alguns elementos para que, no futuro, a obra possa ser explorada nas diversas facetas que oferece.

Na madrugada do dia 2 para o dia 3 de fevereiro de 2016, um incêndio destruiu parte do acervo da Cinemateca Brasileira em São Paulo – parte de uma série de eventos nefastos que vitimaram a cultura brasileira nos últimos anos: dentro desta série, o incêndio do Museu Nacional no Rio de Janeiro no dia 2 de setembro de 2018 talvez tenha sido o episódio mais marcante (pelo menos até agora).

O roteiro de *A hora dos ruminantes* não foi destruído no incêndio de 2016, mas o episódio deu a esta pesquisa a dimensão da fragilidade da memória: da noite para o dia, o pesquisador pode ver seu objeto de estudo se transformar em cinzas. A destruição pelo fogo da nossa cultura é consequência direta de um sucateamento programado – parte de um projeto de esquecimento e manipulação do passado. O gesto lembra o genocídio cultural promovido pelo general argentino Jorge Rafael Videla, ditador que incendiava bibliotecas. O impulso anticivilizatório que reduz a cultura às cinzas movia o general Videla. Movia também o general Jansen e o general Canepa. Um impulso semelhante movia Harry Stone, no bem arquitetado boicote que promoveu ao mercado cinematográfico brasileiro – imputando, de forma hipócrita, a responsabilidade da destruição do nosso cinema às limitações dos artistas.

Filmes como *Dezesperato* (1968), *Manhã cinzenta* (1969) ou *Bang Bang*⁵⁸⁴ (1971) sobreviveram escondidos, em alguns casos sob títulos falsos. O material bruto das filmagens de *Cabra marcado pra morrer* ficou guardado durante décadas (na Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro) sob o título falso de *A rosa do campo*. Parte desta memória se perdeu inteiramente: a ditadura conseguiu destruir, por exemplo, o registro das imagens da participação de Geraldo Vandré no Festival Internacional da Canção cantando *Pra não dizer que não falei das flores*.

Para além da censura propriamente dita, existem mil limitações às quais o artista está sujeito: é claro que, em contextos políticos autoritários, as restrições de todo tipo aumentam, especialmente para o artista engajado. Person e Bernardet eram artistas plenamente conscientes do poder que a ditadura tinha de restringir a criatividade dos artistas: por isso fizeram em *O caso dos irmãos Naves* uma alegoria histórica rigorosamente fundada em episódios concretos.

A dupla suspende o projeto de *A hora dos ruminantes* em 1968, precisamente na época em que é promulgado o Ato Institucional número 5 – momento a partir do qual a censura faz o que bem entende⁵⁸⁵. É provável que o contexto histórico tenha tido influência direta nesta pausa forçada do cineasta. Mais tarde, em 1975, Person escreveria à censura uma carta de Davi a Golias: medindo forças com o regime, Person pretendia exigir coerência e racionalidade do censor para que ele seguisse à risca os critérios oficiais estabelecidos, e autorizasse a montagem de *Trotsky no exílio*.

Os acontecimentos insólitos da trajetória de Luiz Sergio Person estão carregados de significado: o cineasta era um artista e intelectual cujas ações no mundo real tinham a força das de um personagem de ficção. Em seu primeiro filme, uma crítica à indústria automobilística, Person utilizou imagens filmadas na fábrica de automóveis onde ele próprio havia trabalhado. A cena de *São Paulo Sociedade Anônima* em que o protagonista Carlos atira garrafas de champanhe que se espatifam no chão foi protagonizada na vida real por Person. O mesmo cineasta atirou tortas contra o cenário como forma de extravasar o cancelamento de *SSS contra Jovem Guarda*, e rasgou uma a uma as páginas de um livro de teoria do cinema pertencente a José Mojica Marins. Person fez *O caso dos irmãos Naves* como uma provocação à ditadura: driblou-a utilizando uma linguagem alegórica, que iria radicalizar com *A hora dos ruminantes*. Segundo documentos da repressão, os negativos coloridos teriam sido

584 SIMÕES, 1999, p. 146.

585 SIMÕES, 1999, p. 14-15.

vendidos por Person à guerrilha, na mesma época em que realiza, com recursos estatais, um filme em homenagem póstuma a Che Guevara – a primeira de que se tem notícia no cinema de ficção de todo o mundo. Muda-se com a família para um sítio no interior – precisamente numa cidade cogitada para locação de *A hora dos ruminantes*. A partir daí, sua decisão de “recomeçar” partindo para a publicidade foi rompida por outro recomeço – Person precisou queimar as pontes e forçar-se a uma saída definitiva da publicidade, insultando um a um os principais diretores de agências de publicidade. Abandonar de vez a publicidade era necessário para voltar ao cinema. Person viaja então aos Estados Unidos com um objetivo “bem cara-de-pau”, como ele próprio admite. Viabilizar com capital americano um filme contra a ditadura militar brasileira – ela própria financiada pelo capital americano. Financiar com o capital do Primeiro Mundo seu projeto de cinema de Terceiro Mundo. A carta de Person à censura é uma última performance do *enfant terrible* de posicionamentos corajosos: sem medo, o cineasta tentou convencer a censura a deixá-lo montar uma peça sobre Trótski. Tudo que Person fazia trazia sua marca: ousadia, rigor e engajamento.

Em termos estéticos, era um cineasta único: bebia tanto de Mazaropi quanto da chanchada – tradições cinematográficas brasileiras rejeitadas pelos diretores do Cinema Novo, seus contemporâneos. O diretor pretendia atingir públicos dos quais os seus colegas não ousavam se aproximar. A ideia era fazer a mensagem política de seus filmes chegar às pessoas certas, em vez de perder-se numa inócua pregação a convertidos.

À sua postura combatente de ativista político agrega-se o seu talento artístico, mas também – e talvez principalmente – sua original proposta de aproximação do público. Person entendia que era um erro adotar uma postura paternalista diante do espectador, rebaixando o nível da arte para torná-la “compreensível para as massas” (como diz um poema de Maiakóvski). O cineasta compreendia que impor ao público produtos culturais de baixa qualidade criava um círculo vicioso de consumo e produção medíocres – o que ia gradualmente enfraquecendo os frágeis pilares em que se assentava o mercado cinematográfico brasileiro. Sua proposta de cinema engajado preocupado com o espetáculo está alinhada ao pensamento de um cineasta e teórico como Gutiérrez Alea. Person pretendia superar o bloqueio que impede que o cinema político exista dentro do circuito comercial – ou antes, pretendia elaborar um projeto estético que obrigasse o cinema comercial a veicular conteúdos políticos “subversivos”. O êxito que terá a estética do realismo mágico nas telenovelas brasileiras, a partir da segunda metade dos anos setenta, é uma amostra do sucesso

de público que *A hora dos ruminantes* poderia ter atingido. Caso tivesse sido filmado, teria *A hora dos ruminantes* sido uma iniciativa isolada na cinematografia brasileira? Ou, ao contrário, teria inaugurado um novo modo de fazer cinema – abrindo espaço para novos projetos de Person e Bernardet, bem como engajando o mercado na estética alegórica que surgiria dali a poucos anos? Surgiria de *A hora dos ruminantes* uma tradição do realismo mágico cinematográfico brasileiro e latino-americano? Ou um movimento de cinema popular interiorano, de baixo orçamento, alegórico e distópico?

Nossa pesquisa partiu de uma discussão teórica a respeito dos roteiros cinematográficos, a importância deste tipo de texto e sua relação com os textos literários. Em seguida, tratamos do problema do espetáculo no cinema: partindo da ideia de público, chegamos ao conceito de povo, para debater as formas que o cinema tem de se aproximar do espectador popular com o intuito de veicular conteúdos ideológicos. Traçar essa discussão teórica fornece elementos para, a partir daí, pensar *A hora dos ruminantes*. O roteiro cinematográfico adaptado da obra literária homônima de José J Veiga, escrito por Sergio Person e Jean-Claude Bernardet, representa a concepção cinematográfica que a dupla pretendia pôr em prática, em que o cinema-espetáculo seria utilizado para veicular conteúdo político de resistência à ditadura militar.

Feita a discussão teórica inicial, começamos a tratar da obra adaptada, de José J. Veiga, procurando debater o problema do gênero dentro da narrativa *A hora dos ruminantes*. Discutimos a recepção crítica da obra. A partir de uma aproximação entre Veiga e o realismo mágico latino-americano da geração do *boom*, propomos uma abstração sobre uma possível adaptação para o cinema da obra de Veiga, levando em consideração o contexto do cinema latino-americano e do Cinema Novo, com sua influência marcada de estéticas engajadas como o Neorealismo italiano. Para imaginar uma hipotética adaptação de Veiga, refletimos sobre adaptações de Guimarães Rosa para o cinema naquele período, abordando a curiosa admiração que Glauber Rocha nutria pelo escritor (que, por sua vez, era tão próximo de Veiga).

Em seguida, no capítulo três, apresentamos os autores do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* e sua produção no contexto que antecede a produção.

O principal capítulo é o quarto. Nele, foi enfim abordado o nosso *corpus* principal: o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* e os seus anexos. Partimos de uma apresentação tanto do *corpus* quanto do projeto cinematográfico, retrazendo sua cronologia e

explicando a etapa de estabelecimento do texto, discutindo ainda o problema dos limites do literário. Passada essa apresentação, voltamos ao debate sobre gênero em *A hora dos ruminantes* – desta vez não mais como abstração, mas a partir das características que Person e Bernardet deram à sua adaptação – conectando-o ao debate sobre gênero do capítulo dois. Por fim, procuramos descrever em detalhe as modificações empreendidas pelos adaptadores.

No quinto e último capítulo, tratamos de *A hora dos ruminantes* depois de *A hora dos ruminantes*: uma vez suspenso o projeto, como a produção posterior dos adaptadores se relaciona com o projeto – que Person ainda tentará retomar uma última vez. Aproveitamos também para revelar alguns documentos encontrados por nossa pesquisa que mostram o que os porões da ditadura pensavam sobre Person e seus filmes – o que elucida parte dos problemas ligados a *A hora dos ruminantes*, e revela o quanto o fracasso do filme pode ter estado ligado ao contexto político.

Ao equilibrar o problema do espetáculo e a preocupação política, o realismo mágico cinematográfico que Bernardet e Person não conseguiram inaugurar (a partir de Veiga) deveria apresentar uma arte de cunho popular a um espectador popular, mas transcendendo o mero aspecto documental. Não tendo sido realizado, o roteiro se apresenta ao nosso olhar atual como um objeto que cristalizou os problemas – políticos, estéticos e mercadológicos – daquela época, mas também como um modelo que ainda oferece uma fértil reflexão. Caso *A hora dos ruminantes* tivesse sido filmado, a história do cinema brasileiro poderia ter sido outra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ‘Bois, cães e Lewgoy em “A hora dos ruminantes”’ in *O Povo*, 29 de maio de 1968.
- ‘Brazil: Government by Torture’, in *Look*, número 34, de 14 de julho de 1970, pp. 70-71.
- ‘Em comemoração ao centenário de José J. Veiga, Opção Cultural traz entrevista feita em 1995’ in *Jornal Opção*, Goiânia, 2 de fevereiro de 2015.
- ‘Estados Unidos vão ler *A hora dos ruminantes*’ in *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 e 9 de dezembro de 1968, p. 6.
- ‘Irmãos Naves’ vai disputar o ‘Oscar’ in *O Globo*, 12 de janeiro de 1968.
- ‘Jornalistas lançam “Projeto Person”’ in *Folha de São Paulo*, Folha ilustrada, 18 de julho de 1997.
- ‘Mapa do cinema Brasileiro’ in *Filme Cultura*, Seção Movimento. Ano 1, n. 7, p. 30. Outubro a novembro de 1967.
- ‘Morre o produtor de cinema Mário Audrá Junior’ in *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 16 de setembro de 2004.
- ‘O iê-iê-iê como ele é’ in *Revista Manchete*, n. 728, 2 de abril de 1966.
- ‘Person e o cinema paulista. Entrevista a Alfredo Sternheim’ in *Filme Cultura*, n. 5, ano I, Rio de Janeiro, julho a agosto de 1967, p. 21. Foi mantida a ortografia original.
- ‘Person, o jovem zangado do cinema’ in *Manchete*, n. 791, de 17 de junho de 1967.
- ‘Walter Carvalho, o outro’ in *Almanaque da Rosário*, 17 de outubro de 2012.
- ‘Where did banana republics get their name?’ in *The Economist*, novembro de 2013. <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2013/11/economist-explains-16>
- ABATE, Sandro. ‘A medio siglo del realismo mágico: balance y perspectivas’. In *Anales de literatura hispanoamericana*, 26 (1), Universidad Nacional del Sur, 1997.
- ADAM, Jean-Michel. *Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction*. Garnier, 2018.
- ADORNO, Theodor. *Prismas. Crítica cultural e sociedade*. Ática, São Paulo, 1998.
- AGAMBEN, Giorgio, *Estado de exceção*. Boitempo, São Paulo, 2004.
- ALEA, Tomás Gutiérrez. *Dialética do Espectador*. Summus Editorial, São Paulo, 1984.
- ALEGRÍA, Fernando, ‘Alejo Carpentier: realismo mágico’ in *Humanitas 1*, 1960.

ALMEIDA, Rodrigo; MOURA, Luís Fernando (org.), *Brasil Distópico*, Ponte Produções, Rio de Janeiro, 2017.

ALMUTH & GRÉSILLON, 'Alguns Pontos sobre a História da Crítica Genética'. *Estudos Avançados*, 11(5), 1991.

ALVES, Hermano. 'Semente de ódios' in *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, 1965, p. 341-343. Citado em VIEIRA, Luiz Renato, 1996.

ARAÚJO, Joel Zito. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. Editora Senac, São Paulo, 2000.

ARAÚJO, Paulo Cesar de, *Roberto Carlos em detalhes*. Editora Planeta, 2006.

ARENDR, Hannah, *Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo*. Companhia das Letras, São Paulo, 2012.

ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. Coleção *Os Pensadores*, Nova Cultural, São Paulo, 1992.

ARMES, Roy. *Third World Film Making and the West*, University of California Press, 1987.

ASSIS BRASIL, *Caderno de Letras*, Crítica. Fevereiro e março de 1967.

ASTRUC, Alexandre. 'Du stylo à la caméra et de la caméra au stylo' in *Écrits (1942–1984)*, Éditions de l'Archipel, 1992.

AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. Papirus, Campinas, 2002.

AUTRAN, Arthur, 'As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico' in *Revista FAMECOS*, n. 36, agosto de 2008, Porto Alegre, pp. 84-90.

BADIOU, Alain, BOURDIEU, Pierre, BUTLER, Judith, DIDI-HUBERMAN, KHIARI, Sadri. *Qu'est-ce qu'un peuple?*. La Fabrique, 2013.

BANCEL, Nicolas, BLANCHARD, Pascal & BOËTSCH, Gilles. *Zoos humains et exhibitions coloniales. 150 ans d'invention de l'autre*. Découverte, 2011.

BARBOSA. A. L. (coord.). 'Que caminho seguir na música popular brasileira'. *Revista Civilização Brasileira*, n. 7, maio de 1966, pp. 375-385.

BARBOSA, Neusa. *John Herbert: um gentleman no palco e na vida*. Coleção Aplauso, Fundação Padre Anchieta, 2004.

BARCINSKI, André. *Maldito: A vida e o cinema de José Mojica Marins, o Zé do Caixão*, Editora 34, 1998.

BOILAT, Alain & PHILIPPE, Gilles. *L'Adaptation. Des livres aux scénarios*, Impressions nouvelles, 2018.

BENTES, Ivana (org). *Cartas ao mundo*. Companhia das Letras, São Paulo, 1997.

BERGMAN, Ingmar. *Scenes from a marriage*. Pantheon Books, 1974.

BERNARDET, Jean-Claude. 'Três filmes' in *O Estado de São Paulo. Suplemento Literário*. São Paulo. 13 de maio de 1961.

BERNARDET, Jean-Claude, 'Questão de Higiene', *O Estado de São Paulo*, 26 de agosto de 1961.

BERNARDET, J. C. "'Barravento" e o recente cinema brasileiro' in *Brasiliense*, n. 44, novembro a dezembro de 1962, São Paulo, p. 137.

BERNARDET, Jean-Claude. 'Divisão do trabalho' in *O que é Cinema*. Coleção Primeiros Passos. Brasiliense, São Paulo, Primeira edição de 1980.

BERNARDET, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro*. Annablume, São Paulo, 2004.

BERNARDET, Jean-Claude, *Brasil em tempo de cinema. Ensaio sobre o cinema brasileiro de 1958 a 1966*. Companhia das Letras, 2007.

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

BHABHA, Homi. *Nation and Narration*, Routledge, Londres, 1990.

BIAGGI, Enio Luiz de Carvalho, *Cinema e vídeo na obra de Guimarães Rosa: uma análise intersemiótica de 'Cara-de-Bronze' e 'Famigerado'*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.

BIGNOTTO, Newton & MORAES, Eduardo Jardim, *Hannah Arendt: diálogos, reflexões, memórias*. Editora UFMG, 2011.

BOLLE, Willi. 'Guimarães Rosa, leitor de Euclides da Cunha'. In *Asas da palavra*, v. 11, n. 1, 2007, pp. 197-209.

BORGES, Miguel. 'Capa e contracapa' in *Brasil de hoje. Tribuna*, Segundo Caderno, 25 de janeiro de 1967.

BORGES, Jorge Luis. 'Kafka e seus precursores' in *Outras inquisições*, Globo, São Paulo, 2002, p. 148.

- BOURGET, Jean-Loup & FERRER, Daniel (org.). *Genesis (Manuscrits-Recherche-Invention)*, número 28, Cinéma, 2007.
- BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004.
- BRAGA, Corin. *Pour une morphologie du genre utopique*, Classiques Garnier, 2018.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. 'A Dança dos Congos da Cidade de Goiás'. In: BRAZ DE PINA, *Folclórica*. n.6, ano. 5, Serviço de Proteção ao Folclore, SUPAC, Gráfica do livro Goiano, Goiânia, 1977.
- BRANDÃO, Luis Alberto. 'Literatura e teatro: interfaces'. in *Gragoatá*, n. 4, p. 219-226, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1998, p. 225.
- BRANDÃO, Carlos Augusto. 'A jornada do italiano: Mario Civelli' in *Italiãmica*, 4 de julho de 2019.
- BUENO, Eva Paulino. *Amácio Mazzaropi in the Film and Culture of Brazil After Cinema Novo*. Palgrave Macmillan, 2012.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef (org). *José J. Veiga. Literatura Comentada*, Abril Cultural, São Paulo, 1982.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. Ática, São Paulo, 1987.
- CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de que? : uma história do horror nos filmes brasileiros*. Tese de Doutorado apresentada à UNICAMP em 2008.
- CAPOVILLA, Maurice. 'O culto do herói messiânico' in *Revista Brasiliense*, n. 41, 1962, pp. 182-3.
- CARPENTIER, Alejo. "Prólogo", *El reino de este mundo*, Alianza Editorial, Barcelona, 2007.
- CAUSO, Roberto de Souza. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil: 1875 a 1950*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- CAVALCANTI, Valdemar. 'Sugestões de leitora' in *O Jornal*, 'O Jornal Literário', 9 de agosto de 1959.
- CHALVON-DEMERSAY, Sabine. *Mille scénarios: Une enquête sur l'imagination en temps de crise*, Paris, Métailié, 1994.
- CHAYT, Eliot Brikhod. *Disaster, Dystopia, and Exploration: Science-Fiction Cinema –1959-1971*. Tese de Doutorado em Filosofia. University of Texas at Austin. Maio de 2014.
- COFFON, Claude in *Revista Alcor*, XXIII-XXIV, março e junho de 1963. *Hombres de maíz*, Colección Archivos, University of Pittsburgh, nº 21, 1992.

COLERIDGE, Samuel Taylor. *Biographica Literaria*, Capítulo 14, 1817.

CORTÉS, María Lourdes. 'García Márquez y el cine. Más allá de las adaptaciones'. In *ReVista*. Harvard Review of Latin America. Film. Outono de 2009 - inverno de 2010.

COSTA, Antonio, *Compreender o cinema*, Editora Globo, 2003, São Paulo.

COSTA, Candida Maria Monteiro Rodrigues da. *Em Busca de Luis Sérgio Person: um cineasta na contramão*, Dissertação de Mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica, 2006.

COSTA E SILVA, Alvaro. 'Livros de José J. Veiga ganham reedição' in *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31 de janeiro de 2015.

COUTO, José Geraldo. 'Em seu último longa, Person faz paródia da pornochanchada' in *Folha de São Paulo*, Folha Ilustrada, 24 de maio de 2009.

CRARY, Jonathan. 'Spectacle, Attention, Counter-Memory' in *October: The Second Decade, 1986-1996*. MIT PRESS, 1997.

CURADO, Ramir, *José J. Veiga. O fantástico realismo de um goiano*. Editora Moderna, Anapólis, 2017.

DAHL, Gustavo. 'A solução única' In *O Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 21 de outubro de 1961.

DAHL, Gustavo. 'Uma arte em busca da verdade: evolução e problemas do argumento cinematográfico' in *Revista Civilização Brasileira*, n. 3, Rio de Janeiro, julho de 1965, pp. 171-181.

DAHL, Gustavo. 'Cinema novo e estruturas econômicas tradicionais' in *Revista Civilização Brasileira*, Ano I, n. 5/6, março de 1966, pp. 193-204.

DAHL, Gustavo. 'Cinema novo e seu público' in *Revista Civilização Brasileira*, n. 11-12, dezembro de 1966 a março de 1967.

DAHMS, Harry. 'No Social Science Without Critical Theory' in *Current Perspectives in Social Theory*, Volume 25, p. 159.

DALCASTAGNÈ, Regina, *O espaço da dor. O regime de 64 no romance brasileiro*, EdUnB, 1996.

DANTAS, Gregório Foganholi. *O insólito na ficção de José J. Veiga*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, 2002.

DANTO, Arthur. 'The artworld'. in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, 15 de outubro de 1964, pp. 571-584.

DÁVILA, Sérgio. ‘Embaixador’ de Hollywood se aposenta’ in *Folha de São Paulo*, 11 de julho de 1995.

DÁVILA, Jerry. *Dictatorship in South America*, Blackwell Publishing, 2013.

DE, Jeferson. *Dogma feijoada. O cinema negro brasileiro*. Imprensa Oficial, São Paulo, 2005.

Tese 24 de *A Sociedade do Espetáculo*. DEBORD, Guy. *La société du spectacle*, Folio, 1996.

DECOTE, Georges & VIEGNES, Michel. *Le théâtre. Problématiques essentielles*. Série Profil: Histoire Littéraire. Hatier, 2001.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix, *Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia*, vol. 3, Editora 34, 2012.

DERRIDA, Jacques. *O animal que logo sou*. Editora Unesp, São Paulo, 1999.

Dicionário Eletrônico Houaiss da língua portuguesa, Versão 1.0.5, Agosto de 2002.

DUARTE, Rodrigo. *Teoria Crítica da Indústria Cultural*, Editora UFMG. 2007.

DURIX, Jean-Pierre. *Mimesis, Genres and Post-Colonial Discourse: Deconstructing Magic Realism*. Macmillan, New York, 1998.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Editora Perspectiva. Séries Debates. São Paulo, 1964.

ECO, Umberto. *Lector in fabula*. Série Estudos, Editora Perspectiva, 2012.

ENEIDA, ‘Os Cavalinhos de Platiplanto. Um belo livro de contos - conversa com o autor José J. Veiga. Amigo de Guimarães Rosa, fã de Monteiro Lobato, Goiano de Corumbá. Reportagem literária de ENEIDA especial para o Diário de Notícias’ in *Diário de Notícias*, Suplemento Literário, 13 de dezembro de 1959.

ESCOREL, Eduardo. ‘Jean-Claude Bernardet’ in *Piauí*, Questões cinematográficas. Edição 61, outubro de 2011.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. Edusp, São Paulo, 2017.

FICAMOS, Bertrand. *Cinema Novo. Avant-garde et révolution*. Nouveau Monde, 2013.

FIELD, Syd. *Screenplay: The Foundations of Screenwriting*. Random House, 2007.

FINOTTI, Ivan. ‘Cine indie brasileiro’ in *Folha de São Paulo*, Serafina, n. 39, 26 de junho de 2011.

FLEAY, C. & SANDERS, M.L. 'Looking into the Abyss: George Orwell at the BBC' in *Journal of Contemporary History*, SAGE, London, Newbury Park and New Delhi, Vol. 24, 1989, pp. 503-518.

FLORES, Ángel, 'Magic Realism in Spanish American Fiction' in *Hispania*, XXXVII, maio de 1955, p. 190.

FLUSSER, Vilém, *A escrita - Há futuro para a escrita?*. Editora Annablume, São Paulo, 2010.

FOUCAULT, Michel. 'A governamentalidade'. In *Microfísica do poder*, Graal, Rio de Janeiro, 1993, pp. 277-293.

FOUCAULT, Michel. 'Anti-Édipo: uma introdução à vida não-fascista' in ESCOBAR, C. H. *Dossier Deleuze*, Hólon Editorial, Rio de Janeiro, 1991, p. 82.

FREUD, Sigmund. 'O inquietante'. In: *Obras completas*. Companhia das Letras, São Paulo, v.14, 2010, pp. 329-376.

FREUD, S. *O mal-estar na cultura*. L&M Pocket, 2010.

FRICK, Caroline. *Saving Cinema: The Politics of Preservation*. Oxford University Press, 2011.

FRÓES, Marcelo. *Jovem Guarda em ritmo de aventura*. Editora 34, 2000.

FURHAMMER, Leif & ISAKSSON, Folke. *Film and Politics*. Praeger Publishers, Londres, 1971.

GALANO, Ana Maria (org.). *Casa-grande, Senzala & Cia. Roteiro & Diário*. Editora Aeroplano, 2001.

GALVÃO, Walnice Nogueira, 'Anotações à margem do regionalismo'. In *Literatura e Sociedade*, 5(5), 2000, pp. 44-55.

GARCÍA, Mario T. *Luis Leal: An Auto/Biography*. University of Texas Press, Austin, 2000.

GASPAR, Danielle Morais. *Os documentários do IPES e a campanha ideológica: as práticas audiovisuais e a preparação do golpe de 1964*. Dissertação de Mestrado em Comunicação na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

GEADA, Eduardo. *O Cinema espectáculo*. Edições 70, 1985.

GENET, Jean. *Os Biombos*. Cotovia, 2011.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes: La littérature au second degré*. Paris, 1982.

GENETTE, *Seuils*, Éditions du Seuil, 1987.

GINWAY, Elizabeth. *Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*, Bucknell University Press, 2004.

GOMES, Paulo Emílio Sales. 'Nas margens da Ipiranga' in *Uma situação colonial?*, Companhia das Letras, São Paulo, 2016.

GOMES, Paulo Emílio Sales. *Cinema: trajetória no subdesenvolvimento*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1986.

GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, 'Colonialismo interno (uma redefinição)' in *A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, 2007.

GRUAULT, Jean. *François Truffaut, Jules et Jim*. Seuil, 1971.

GUARNIERI, Gianfrancesco. 'O teatro como expressão da realidade nacional' in *Brasiliense*, n. 25, São Paulo, setembro a outubro de 1959.

GULLAR, Ferreira. *Vanguarda e subdesenvolvimento*, Civilização Brasileira, 1969.

HALL, Stuart. *Representation: cultural representations and signifying practices*. Capítulo 4, Sage, 2012.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*, Tomo II, Editora Mestre Jou, São Paulo, 1972.

HEFFNER, Hernani. 'Contribuição a uma história do roteiro' in GARCIA, Estevão (org.), *Leopoldo Serran. Escrevendo imagens*. Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2012.

HENNING, Renata Rutes & SELIGMAN, Laura. *Jornalismo, memória e a ditadura militar – marcas do silenciamento e da censura no jornal A Notícia de Joinville*. XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Curitiba, 26 a 28 de maio de 2016.

HERZOG, Herta, 'On Borrowed Experience', *Studies in Philosophy and Social Science*, 1941.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de, *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde*, Editora Brasiliense, 1992.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Editora UFSC, Santa Catarina, 2011.

ISER, Wolfgang. 'A indeterminação e a resposta do leitor na prosa de ficção' in *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias* da PUCRS. Série Traduções. Porto Alegre, v. 3, no 2, março de 1999, p. 5.

JAMESON, Fredric. 'On Magic Realism in Film' In *Critical Inquiry*, n. 12, The University of Chicago, inverno de 1986.

JEANNELLE, Jean-Louis, *Films sans images. Une histoire des scénarios non réalisés de La Condition humaine*, Paris, Seuil, Série Poétique, 2015.

JESUS, Maria Ângela de. *Glauco Mirko Laurelli, um artesão do cinema*, Coleção Aplauso, Fundação Padre Anchieta, 2007.

KERR, Douglas, 'Orwell's BBC broadcasts: colonial discourse and the rhetoric of propaganda' in *Textual Practice*, 16(3), 2002, pp. 473-490.

KISHIMOTO, Alexandre. *A experiência do cinema japonês no bairro da Liberdade*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo, 2009.

KNEE, Adam. *The American Science Fiction Film and Fifties Culture*. PhD Dissertation, New York University, 1997.

KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Editora Francisco Alves, Rio de Janeiro, 1976.

KOTHE, F. R. *A alegoria*. Ática, São Paulo, 1986, s/p.

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

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

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

LEAL, Luis, 'El realismo magico en la literatura hispanoamericana', in *Cuadernos Americanos*, 1967, pp. 230-235.

LEAL FILHO, Laurindo. *Vozes de Londres. Memórias brasileiras da BBC*. Edusp, São Paulo, 2008.

LIMA, Luiz Costa, 'O conto na modernidade brasileira' in PROENÇA FILHO, Domingos (org.). *O livro do seminário*. LR Editores, São Paulo, 1983, p. 207.

LÓPEZ, Ana M., 'Are all Latins from Manhattan? Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism' in KING, J., LÓPEZ, Ana M., ALVARADO, M. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, British Film Institute, 1993.

LOUZEIRO, José. 'Entrevista com José J. Veiga' in *Correio da Manhã*, 18 de julho de 1964.

LOUZEIRO, José, 'O realismo mágico de José J. Veiga' in *O Globo*, 23 de outubro de 1969, p. 3.

- LUCRÉCIO. Da natureza das coisas. Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira. Lisboa, Relógio d'Água, 2015.
- MACHADO, Alvaro. 'Cólera e ternura de Jean-Claude Bernardet' in *Revista Trópico*. Sem data.
- MACHADO, Ana Maria, *O Recado do nome*, Companhia das Letras, 2013.
- MANN, George. *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction*. Robinson, London, 2001.
- MARCONI, Celso. 'Celso Marconi fala de cinema. Person racionaliza a denúncia' in *Jornal do Commercio*, Suplemento social e feminino. Recife, 22 de outubro de 1967, p. 26.
- MARCORELLES, Louis & ROUZET-ALBAGLI, Nicole. *Éléments pour un nouveau cinéma*. Unesco, 1970.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. 'La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982' in *Educere*, vol. 18, núm. 59. Universidad de los Andes. Mérida, janeiro-abril de 2014, pp. 167-170.
- MARTINS, Wilson. Suplemento Literário. *O Estado de São Paulo* de 16 de janeiro de 1960.
- MARTINS, Wilson. 'Um realista mágico' in *Pontos de vista (crítica literária)*, vol. 8. São Paulo, T. A. Queiroz, 1994, p. 97.
- MARTINS, Pablo Gonçalo Pires de Campos. *O cinema como refúgio da escrita: ekphrasis e roteiro, Peter Handke e Wim Wenders, arquivos e paisagens*. Tese de Doutorado pela Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.
- MARX, Karl. 'The Fetishism of Commodities and the Secret thereof' in *Das Kapital*. Volume I, Seção 4, 1867.
- MATTOS, Carlos Alberto. 'Panorama do Cinema Brasileiro'. *Revista Críticos*, 2 de agosto de 2002.
- MELLO, Marcelo Cordeiro de. *Fernando Pessoa et le cinéma*. Dissertação de mestrado defendida em setembro de 2011 na Universidade de Paris IV, Sorbonne. Orientação da professora Maria Graciete Besse.
- METZ, Christian. *A significação no cinema*, Perspectiva, 1972.
- MIRANDA, Macedo. 'Do prelo para a estante' in *Shopping News do Rio*, n. 258, 30 de agosto de 1959.
- MOGUILLANSKY, M., MOLFETTA, A. e SANTAGADA, M. (org.). *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Editorial Teseo, p. 391.

- MOINE, Raphaëlle. 'What is the Purpose of Genres?' in *Cinema Genre*, Wiley-Blackwell, 2008.
- MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. *Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Editora AnnaBlume & FAPESP, São Paulo. Fundação Gregório de Mattos, UFBA, Salvador, 2005.
- MORAES, Ninho (Antônio Carlos Leal de Moraes). *Radiografia de um Filme: São Paulo Sociedade Anônima de Luiz Sergio Person*. São Paulo, 2010.
- MORAES, Dênis de. *O rebelde do traço: a vida de Henfil*. Editora José Olympio, 2017.
- MOURA, Diógenes. *Thomaz Farkas e o tempo dissolvido (1924-2011)* in *Revista Brasileiros*, sem data.
- MÜLLER, Adalberto. 'Orson Welles, Author of Don Quixote, Reconsidered' in *Cinema Journal*, Volume 56, Number 1, University of Texas Press, outono de 2016, pp. 43-62.
- MURRAY, Simone. *The Adaptation Industry. The Cultural Economy of Contemporary Literary Adaptation*, Routledge, New York, 2012.
- NANNICELLI, Ted. *A Philosophy of the Screenplay*. Routledge Studies in Contemporary Philosophy. Routledge, 2012.
- NAUFEL, Carina da Rocha. *A capa convida: o design gráfico de Marius Lauritzen Bern para a editora Civilização Brasileira*. Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, 2012.
- NETO, Alcino Leite & SANCHES, Pedro Alexandre. 'Reaparece roteiro do que seria o 1º filme da jovem guarda' in *Folha de São Paulo*, 6 de julho de 2001.
- NOGUEIRA, Calac & PAIXÃO, João Gabriel (org). *Fritz Lang: o horror está no horizonte*, Raio Verde Filmes, Rio de Janeiro, 2014.
- OITICICA, Hélio, 'Declaração de Princípios Básicos da Nova Vanguarda' in *Esquema Geral da exposição Nova Objetividade Brasileira*, catálogo da exposição Nova Objetividade Brasileira, 1967.
- OLINTO, Antonio. 'A hora dos ruminantes' in *Porta de Livraria*, *O Globo*, Rio de Janeiro, 15 de julho de 1967.
- OLIVEIRA, Joana, 'Zavattini e a cinematografia latinoamericana' in *Rocinante*, Edição 5, 2018.
- ONÇA, Luciano, VIANA, Natalia & VIGNA, Anne. 'Napalm no Vale do Ribeira' in *A Pública*, 25 de agosto de 2014.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*, Perspectiva, 2015.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou o Castelo da pureza*. Elos, 2004.

PÉCORA, Alcir (org.). 'Apresentação' in *Lembranças do presente - o conto contemporâneo*. Cotovia, Lisboa, 2006, p. 13.

PEREC, Georges. *La vie, mode d'emploi*. Hachette, 1978.

PERSON, Marina. *Person*. Filme documentário, 2006.

PIERCE, David. *The Survival of American Silent Feature Films: 1912–1929*. Council on Library and Information Resources and The Library of Congress. Setembro de 2013.

PIRES, Roberto. *A grande feira*. Argumento de Rex Schindler, apresentação de Walter da Silveira, comentários de Paulo Emílio Sales Gomes, Alex Viany e Orlando Senna e depoimento de Glauber Rocha. Associação dos Críticos Cinematográficos da Bahia, Salvador, 1961.

PONTES, José Carlos. 'Roliúde caipira' in *Jornal Oquê*, 14 de Março de 2017.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Cultrix e EDUSP, São Paulo, 1974.

PRADO, Antônio Arnoni, *Atrás do Mágico Relance: Uma Conversa com J. J. Veiga*. Editora Unicamp, 1989.

RAMA, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones, 1984.

RAMÍREZ, Adriana Churampi. *A race of sleepless people breaks into history. Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam e New York, Editions Rodopi, 2006.

RAMOS, F. (org.), *História do cinema brasileiro*. Art Editora, São Paulo, 1987.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Martins Fontes, São Paulo, 2012.

Relatório da Comissão Nacional da Verdade, Volume 1, Brasília, 2014.

RICCIARDI, Giovanni. *Auto-retratos*. São Paulo, Martins Fontes, 1991.

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

ROAS, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, Madri, 2011.

ROCCA, Pablo (org.). *Conversa Cortada: A Correspondência entre Antonio Candido e Ángel Rama. O Esboço de um Projeto Latino-americano (1960-1983)*. Editoras Edusp e Ouro sobre Azul, São Paulo, 2018.

- ROCHA, Glauber. *Riverão Sussuarana*. Record, Rio de Janeiro, 1978.
- ROCHA, Glauber, *Revolução do Cinema Novo*, Alhambra/Embrafilme, Rio de Janeiro, 1981.
- ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. Cosac & Naify, São Paulo, 2003.
- ROCHA, Glauber. 'Estética da Fome 65' in *Revolução do Cinema Novo*. Cosac Naify, Rio de Janeiro, 2004, p. 63-67.
- RODRIGUES, Selma Calasans. *O fantástico*. Ática, São Paulo, 1988.
- RODRÍGUEZ, Alejandra, 'Gabo y el cine. Un amor no correspondido' in *El Mundo*, 2014.
- ROIFFE, Ana Gabriela Dickstein. 'Roteiro e Literatura: Da Invisibilidade aos Novos Cruzamentos' in *Revista Rascunhos Culturais*, Coxim, v. 6, n.11, p. 27-43, janeiro-junho de 2015.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- ROSA, João Guimarães. Correspondência com seu tradutor alemão Curt Meyer-Clason. Nova Fronteira, Rio de Janeiro e Editora UFMG, Belo Horizonte, 2003.
- ROSA, Cayo Candido. *Gustavo Dahl e a Embrafilme: discurso e prática*. Dissertação de Mestrado em História Social, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2015.
- ROUANET, Sérgio Paulo. 'Nacionalismo, populismo e historicismo' in *Folha de São Paulo*, Caderno D, 12 de março de 1988, p. 3.
- RULFO, Juan. *El gallo de oro*. Ediciones Era. Alianza Editorial, Madri, 1980.
- SANTIAGO, 'Prosa literária atual no Brasil' in *Nas malhas da letra*. São Paulo, Companhia das Letras, 1988.
- SANTIAGO, Silviano. 'Uma literatura anfíbia' in *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2004, p. 64.
- SANTIAGO, Silviano. 'Análise: Leitura engajada de José J. Veiga restringiu impacto da obra' in *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 31 de janeiro de 2015.
- SANTIAGO, Silviano. 'Prefácio' in VEIGA, José J., *Os Cavalinhos de Platiplanto*, Companhia das Letras, São Paulo, 2015, p. 16.
- SANTOS, Gabriela Azeredo. *As repetições nas narrativas de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado em Literatura e Crítica Literária da Universidade Católica de Goiás, 2009.
- SANTOS PEREIRA, Geraldo. *Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação*. Rio de Janeiro, Borsoi, 1973, p. 64.

SAUTCHUK, Jaime. *O caso eu conto. Sobre Bernardo Élis e o Brasil Central*. Editora Geração Editorial, 2018.

SEGALEN, Victor. *Essai sur l'exotisme*. Fata Morgana, 1978.

SHAW, Donald L. 'The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez' in HART, Stephen M. & OUYANG, Wen-chin. *A Companion to Magical Realism*. Tamesis Books, Woodbridge, 2005, p. 46.

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

SIMÕES, Vivian C. L. Resenha de LUCRÉCIO. *Da natureza das coisas* (Tradução de Luís Manuel Gaspar Cerqueira). in *Codex - Revista de Estudos Clássicos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 1, 2017, pp. 224-229.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Quem é o povo no Brasil*. Coleção Cadernos do Povo Brasileiro. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1962.

SOUZA, Agostinho Potenciano, *Um Olhar Crítico sobre o nosso tempo: uma leitura da obra de José J. Veiga*. Editora Unicamp, 1990.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?*. Editora UFMG, Belo Horizonte, 2010.

STAM, Robert. *O espetáculo interrompido – Literatura e cinema de desmistificação*. Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1981.

STAM, Robert, *Introdução à Teoria do cinema*, Papirus, Campinas, 2003.

STAM, Robert. 'Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade'. In *Ilha do Desterro*, n. 51, Florianópolis, 2006, p. 21.

STAM, Robert. *Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*, 2005.

STIGGER, Verônica, 'Flávio de Carvalho na selva amazônica' in BONAN, Amanda & REZENDE, Renato (org.), *Flávio de Carvalho Expedicionário. Amazônia, Araguaia, Europa, Paraguai, Peru*. Caixa Cultural & Editora Circuito, Rio de Janeiro, 2017, p. 93-107.

SUPPIA, Alfredo, 'Nas veredas do tempo e a contrapelo da história: por um cinema brasileiro de ficção científica' in ALMEIDA, Rodrigo & MOURA, Luís Fernando (org.). *Brasil Distópico*, Ponte Produções, Rio de Janeiro, 2017.

TARKÓVSKI, Andrei. *Andrei Rublión: Roteiro Literário*. Martins Fontes, 2008

TARKOVSKY, Andrei Arsenevich. *Collected Screenplays*. Faber and Faber Screenplays, 2003.

The Routledge Dictionary of Politics. Taylor & Francis, Londres, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 1975.

TORRES, Marcello. Coluna Livros na revista *Filme Cultura*, n. 6, Instituto Nacional de Cinema, Rio de Janeiro, setembro de 1967.

TREVISANATO, Siro Iginio. *The Plagues of Egypt: Archaeology, History, and Science Look at the Bible*. Euphrates, 2018.

TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. *Três visitas a Manarairê: forma e ideologia em A hora dos ruminantes, de José J. Veiga*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná em 2013.

VAN STEEN, Edla. *Eva Wilma. Arte e Vida*. Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, São Paulo, 2006.

VEBLÉN, Thorstein. 'Teoria da classe ociosa' in *Veblen*, Série Os Pensadores, Editora Abril, 1985.

VEIGA, José J. *A hora dos ruminantes*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1966.

VEIGA, José J. *The three trials of Manirema*. Alfred A. Knopf, 1970.

VEIGA, José J. *Notícia da Região Invisível*. Palestra lida no I Seminário de Literatura Goiana, promovido pela Universidade Federal de Goiás, em 3 de setembro de 1985. Publicado pela primeira vez em SANTANA, Rogério. Princípios de José J. Veiga. Revista UFG, vol. 11 (7), 2009.

VÉRAY, Laurent. 'L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques?' in *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma. n. 41, 2003.

VIANY, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Aeroplano, Rio de Janeiro, 1999.

VIDAL, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideologia liberal: surgimiento y crisis. (Una problemática sobre la dependencia en torno a la narrativa del boom)*. Ediciones Hispamérica, Buenos Aires, 1976, p. 12.

VIEIRA, Luiz Renato, 'Ênio Silveira e a Civilização Brasileira: notas para uma sociologia do mercado editorial no Brasil' in *Revista de Biblioteconomia de Brasília*, v. 20, n. 2, p. 139-192, julho a dezembro de 1996.

WEINTRAUB, F. COHN, S e PROENÇA, R. 'A última entrevista de J. J. Veiga', 1999. Consultado em 2019 no endereço: <http://www.portalentretextos.com.br/noticias/a-ultima-entrevista-de-j-j-veiga,2061.html>

WOLLEN, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1972.

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

XAVIER, Ismail, *Sertão Mar*, Cosac Naify, 2007.

ZANGRANDI, Raquel Freire. 'Autoficções de uma pessoa-laboratório. Aos 75 anos, com a saúde comprometida e quase cego, o crítico de cinema Jean-Claude Bernardet continua mutante' in *Piauí*, edição 60, setembro de 2011.

ZAVALA, Lauro. 'Expectativas, experiencia y seducción; sociología, psicoanálisis y narrativa' in *Elementos del discurso cinematográfico*, UNAM, Xochimilco, 2005.

APÊNDICE A – Cronologia

1956

janeiro – Person edita a revista *Sequência*

1959

Veiga publica *Os Cavalinhos de Platiplanto*

1960

Realiza-se, em Santa Margherita Liguri, a primeira Rassegna del Cinema Latino-Americano.

1961

Luiz Sergio Person começa seus estudos no Centro Sperimentale di Cinematografia, em Roma, na Itália, onde permanecerá até 1963

25 de agosto – Renúncia de Jânio Quadros

7 de setembro – Posse de João Goulart

1963

Lançamento do filme *Juramento de obediência* de Tadashi Imai

1964

Lançamento de *São Paulo Sociedade Anônima*

13 de março – Comício das reformas de base

de 19 de março a 8 de junho – Marcha da Família com Deus pela Liberdade

1º de abril – Golpe militar

9 de abril – Primeira invasão da UnB pelos militares. Promulgação do Ato Institucional número 1

15 de abril – Castelo Branco assume a presidência

13 de junho – O Serviço Nacional de Informações é criado

10 de julho – Lançamento de *Deus e o Diabo na terra do sol*

27 de outubro – Declarada a extinção da União Nacional dos Estudantes (UNE).

1965

segundo semestre – Person procura Bernardet na Universidade de Brasília e o convida a escrever o roteiro de *O caso dos irmãos Naves*

9 de agosto – Certificado de censura de *São Paulo Sociedade Anônima*

8 de setembro – Segunda invasão da Unb pelos militares: Bernardet é impedido de defender sua dissertação de Mestrado

outubro – Demissão coletiva de professores da Universidade de Brasília

27 de outubro – Ato institucional número 2 entra em vigor, extinguindo partidos políticos e instituindo o bipartidarismo e tornando indiretas as eleições para presidente

1966

Lançamento de *O desafio*, de Paulo César Saraceni

abril – Terminado o roteiro de *SSS contra Jovem Guarda*

junho – O projeto com Roberto Carlos é cancelado

19 de novembro – Iniciam-se as filmagens de *O caso dos irmãos Naves*

novembro – Tornam-se públicos os acordo do MEC-USAID

último trimestre – Veiga publica *A hora dos ruminantes*

23 de dezembro – Crítica mais antiga sobre o livro *A hora dos ruminantes* que nossa pesquisa encontrou

Na passagem de 1966 para 1967, a Ala Vermelha do PCdoB surge e é formalizada⁵⁸⁶

1967

Veiga publica *A Estranha Máquina Extraviada*

Guy Debord publica *A sociedade do espetáculo*

Régis Débray e Che Guevara publicam *Révolution dans la révolution? Lutte armée et lutte politique en Amérique latine*

Lançamento de *Brasília, contradições de uma cidade nova*, de Joaquim Pedro de Andrade com Jean-Claude Bernardet

586 RIDENTI, 2014, p. 358.

- 19 de fevereiro – Primeira menção na imprensa ao projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*: o Correio de Maceió anuncia que Person apresentou um roteiro pronto e assim comprou os direitos de adaptação da obra
- 15 de março – O general Costa e Silva é empossado na Presidência da República.
- abril – *Terra em Transe* é proibido em todo o território nacional
- 6 de maio – Data do contrato de cessão de direitos de Veiga a Person (de acordo com uma carta enviada pela editora Civilização Brasileira a Regina Jehá logo depois da morte de Person.
- 19 de maio – Certificado de Censura Federal de *O caso dos irmãos Naves*. Lançamento de *Terra em transe*
- 17 de junho – A revista *Manchete* publica a reportagem *Person, o jovem zangado do cinema*
- 13 de julho – Data do recibo provisório assinado por Veiga atestando que recebeu parcela do pagamento da MC (Mario Civelli) Produções Cinematográficas
- 17 de julho – Passeata contra a guitarra elétrica
- 21 de julho – Jean-Claude Bernardet escreve a Glauber contando sobre o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, que está prestes a concluir
- julho – Concluído o roteiro definitivo de *A hora dos ruminantes*
- julho a agosto – Edição da revista *Filme Cultura* número 5 cuja capa é sobre *O caso dos irmãos Naves*
- agosto – Quando iriam ter início as filmagens de *A hora dos ruminantes*, segundo havia anunciado o *Correio de Maceió*
- 3 de agosto – Recibo assinado por Veiga atestando que recebeu parcela do pagamento da Lauper Filmes
- 13 de agosto – O jornal *Diário Popular* (de São Paulo) publica uma nota sobre *A hora dos ruminantes* indicando a presença de Hamilton Fernandes no elenco e anunciando o início das filmagens para o dia 5 de setembro de 1967.
- 23 de agosto – O jornal *Última Hora* (de São Paulo) publica na coluna *Noticiário* uma nota sobre *A hora dos ruminantes*, confirmando alguns nomes do elenco e a previsão de início das filmagens para 5 de setembro de 1967.
- setembro – Edição da revista *Filme Cultura* que traz uma crítica sobre o livro recém-lançado *Brasil em tempo de cinema*, de Jean-Claude Bernardet

5 de setembro – Quando se iniciariam as filmagens de *A hora dos ruminantes*, conforme havia sido anunciado pelos jornais *Última Hora* e *Diário Popular*

29 de setembro – Estreia a peça *O rei da vela* no Teatro Oficina

22 de outubro – *Jornal do Commercio* publica artigo sobre a parceria entre Person e Bernardet, em que menciona o recém-publicado *Brasil em tempo de cinema*

25 de outubro – Carta de Bernardet a Glauber perguntando se ele recebeu exemplar de *Brasil em tempo de cinema*

outubro – Número especial dedicado ao Brasil da revista *Les temps modernes*, número 257, em que é publicado o artigo de Bernardet intitulado *Le “cinema nôvo” et la société brésilienne*

outubro a novembro – Edição da revista *Filme Cultura* que anuncia que Person está filmando *Trilogia do Terror* “e assim adia *A hora dos ruminantes*”. A revista anuncia ainda que o filme *Sete pecados capitalistas* está em fase de produção.

de 1967 para 1968 – ruptura interna no Pcdob dá origem à Ala Vermelha⁵⁸⁷

1968

Lançamento do filme *O bravo guerreiro*. A peça *Os fuzis da senhora Carrar*, de Bertolt Brecht, é encenada com direção de Flávio Império no Teatro da USP⁵⁸⁸. Person lidera a criação da RPI, Reunião de Produtores Independentes, empresa de distribuição de filmes.

8 de fevereiro – Primeira expropriação da Ala Vermelha à kombi do Banco da Lavoura

6 de março – Edição da revista *Filme Cultura*, número 8, em que é publicada uma entrevista com Person, em que declara: “Continuo estudando a possibilidade de realização de *A hora dos ruminantes*”.

28 de março – Morte do estudante Edson Luis

29 de março. O crítico Ely Azeredo publica no *Jornal do Brasil* a série intitulada *Cinema brasileiro na hora da verdade*. Nela, Person anuncia que vai filmar *A hora dos ruminantes*. Além dele, também Glauco Mirko Laurelli anuncia que está preparando a produção

29 de maio – O jornal *O Povo* publica a reportagem *Bois, cães e Lewgoy em a “Hora dos ruminantes”*, que descreve o filme que “Person prepara-se para fazer ainda este ano”

junho – Márcio Souza e Renato Tapajós discutem a colaboração no roteiro de *A longa jornada* (de acordo com o depoimento que darão ao DOI-CODI em 1971)

⁵⁸⁷ RIDENTI, 2014, p. 127.

⁵⁸⁸ RIDENTI, 2014, p. 364.

- 3 de junho – Segunda expropriação da Ala Vermelha à kombi do Banco da Lavoura
- 26 de junho – Marcha dos Cem Mil no Rio de Janeiro
- 18 de julho – O Teatro Galpão, em São Paulo, é atacado pelo grupo paramilitar de extrema direita Comando de Caça aos Comunistas, CCC, espancando e humilhando as atrizes e atores da peça *Roda Viva*, de Chico Buarque
- final de julho – Estudantes ligados a Ala Vermelha procuram Person para comprar a película colorida virgem (“a essa altura soube que Person tinha latas”)
- 29 e 30 de agosto – Violenta invasão da Universidade de Brasília pelos militares
- 15 de setembro – Final paulista do Festival Internacional da Canção, em que Caetano Veloso e Os Mutantes apresentam em forma de protesto a canção *É proibido proibir*
- 29 de setembro – Geraldo Vandré canta *Pra não dizer que não falei das flores* no Festival Internacional da Canção
- 2 de outubro – Batalha da rua Maria Antônia, evento depois do qual ocorre o afastamento entre Márcio Gonçalves e Renato Tapajós. Os negativos virgens são vendidos a Rogério Sganzerla.
- 12 de outubro. Prisão de mais de setecentos estudantes no congresso clandestino da UNE em Ibiúna, São Paulo.
- 13 de outubro – Primeiro atentado a bomba à Editora Civilização Brasileira
- 28 de outubro – Exibição do programa televisivo tropicalista *Divino, maravilhoso*, na TV Tupi de São Paulo
- 25 de novembro a 2 de dezembro – Festival de Cinema de Brasília, ao qual comparecem Márcio Souza e Ana Lúcia Franco
- 8 e 9 de dezembro de 1968 – O Jornal do Brasil publica o artigo Estados Unidos vão ler *A hora dos ruminantes*, que afirma que “José J. Veiga é defensor das reformas da nova igreja, dos estudantes (...)”
- 13 de dezembro – Promulgado o Ato Institucional número 5 (numa sexta-feira treze)

1969

Person inicia a carreira como publicitário

15 de fevereiro de 1969 – Nasce Marina Izaura Jehá Person, primeira filha de Sergio Person e Regina Jehá

entre 20 e 28 de março – *Panca de valente* está sendo exibido nos cinemas do Rio de Janeiro

entre 26 e 29 de junho – Criada a Operação Bandeirantes (OBAN), polícia política centralizada, cujo objetivo era combater grupos subversivos: implantação do sistema em que funcionaria o DOI-CODI

31 de agosto – Costa e Silva deixa o poder, e a Junta Governativa Provisória assume

1º de setembro – Estreia o Jornal Nacional, da Rede Globo de televisão

8 de outubro – O filme *Manhã Cinzenta*, dirigido por Olney São Paulo, é exibido durante um voo sequestrado pela organização clandestina MR-8

30 de outubro – Emílio Garrastazu Médici assume o poder

1970

primeiro semestre – Rogério Sganzerla realiza os filmes coloridos *Sem essa aranha* e *Copacabana mon amour*

maio – Ênio Silveira é preso

21 de junho – O Brasil é tricampeão na copa do mundo de futebol no México

de outubro a 10 de novembro – Ênio Silveira volta a ser preso. Pouco depois, há um incêndio criminoso na sede da editora Civilização Brasileira

11 de dezembro – Segundo atentado a bomba à editora Civilização Brasileira

1971

Person encerra a carreira de publicitário

primeiro semestre – depoimentos de Márcio Souza, Renato Tapajós e Ana Lúcia Franco

3 de fevereiro – Carta de Ênio Silveira a Veiga “com um abraço desmoronado, mas nem por isso menos cordial”, comunicando o encerramento das atividades da editora Civilização Brasileira

14 e 15 de abril – Renato Tapajós presta depoimento ao DOI-CODI de São Paulo

15 de abril – O empresário Henning Albert Boilesen é morto numa ação armada do Movimento Revolucionário Tiradentes (MRT) e da Ação Libertadora Nacional (ALN), como represália por seu envolvimento na tortura de presos políticos

7 de dezembro – Nasce Domingas Jehá Person, segunda filha de Sergio Person e Regina Jehá

1972

Lançamento de *Cassi Jones*. Publicação de *Sombras de Reis Barbudos*, de José J. Veiga

31 de março – Inauguração da televisão em cores, no aniversário de oito anos da “revolução” de 1964

12 de abril – Tem início a guerrilha do Araguaia

30 de maio – Carta de Harry Stone a J. William Piper sobre a exibição de *O caso dos irmãos Naves* em Nova Iorque

13 de setembro – *O caso dos irmãos Naves* começa a ser exibido numa sala de cinema do Carnegie Hall

14 de setembro – Críticas sobre *O caso dos irmãos Naves* em jornais novaiorquinos: Ann Guarnino no *New York Daily News*, Roger Greenspun no *The New York Times*, Archer Winsten no *New York Post*

21 de setembro de 1972 – Carta de J. William Piper a Harry Stone respondendo a seu questionamento sobre *O caso dos irmãos Naves*

25 de setembro – O *Jornal do Brasil* publica a reportagem *Nova Iorque elogia filme brasileiro*

26 de outubro – Carta de Harry Stone ao General Nilo Canepa Silva, anexando a carta que havia recebido de J. William Piper

24 de setembro – Ayres relata ao general Jansen que nesta data visitou ao Carnegie Hall e viu o mural sobre *O caso dos irmãos Naves*

3 de outubro – *O caso dos irmãos Naves* passa a ser exibido noutra sala de cinema novaiorquina, o Scarsdale Plaza

1973

Publicação do livro *La société du spectacle*, de Guy Debord

5 a 11 de junho – Edição 205 do *Pasquim* em que é publicada a entrevista com Person, na qual declara que seu único projeto é *A hora dos ruminantes*

4 de setembro – Carta do escritório de Marlon Brando devolvendo o roteiro de *A hora dos ruminantes*

outubro – Durante a crise internacional do petróleo, publicitários do governo Médici lançam a campanha “Brasil, ame-o ou deixe-o”

dezembro – O Exército derrota a guerrilha do Araguaia.

1974

1974 – De volta ao Brasil, Person dirige as peças de teatro *El grande de Coca-Cola* e *Entre quatro paredes*

15 de março de 1974 – Emílio Garrastazu Médici deixa o poder. Geisel assume.

15 de julho de 1974 – Carta a Jaguar de Itapecerica da Serra em que Person explica estar “com a cuca inteiramente fundida por causa de traumas de empresario”

1975

Person dirige as peças de teatro *Orquestra de senhoritas* e *Lição de Anatomia*

fevereiro – Roberto Carlos, no Festival Viñas del mar no Chile, saúda o ditador Pinochet

fevereiro a março – Person traduz a peça *O exílio de Trotsky*

13 de junho – Carta de Person à censura sobre adaptação da peça *O exílio de Trotsky*

25 de outubro – Morte de Vladimir Herzog

27 de dezembro – Entrevista de Person ao programa *Luzes, Câmera da TV Cultura*

1976

Veiga publica *Os Pecados da Tribo*

7 de janeiro – Morte de Person

fevereiro – Person recebe postumamente o prêmio de melhor direção no Festival de Brasília pelo curta-metragem *Vicente do Rego Monteiro*

14 de abril – Morte de Zuzu Angel

11 de maio – Carta da Civilização Brasileira a Regina Jehá lembrando que os direitos de adaptação de *A hora dos ruminantes* estão suspensos

22 de agosto – Morte de Juscelino Kubitschek

APÊNDICE B – Justificativa Afetiva

Cresci ouvindo os relatos dos meus pais sobre os anos de chumbo. Apesar de meu interesse pelo período, nunca pensei que ele se materializaria numa pesquisa universitária.

Em 2014, eu estava preparando um projeto de Doutorado sobre a representação do banditismo no cinema brasileiro. Um dia, assisti ao documentário *Person*, dirigido por Marina Person, e descobri a existência do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. Imediatamente, eu sabia que aquele seria meu tema do Doutorado. Eu admirava muito o cinema de Person, especialmente *São Paulo Sociedade Anônima*.

Na minha adolescência, eu havia lido *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga (por curiosidade, e não por imposição escolar, e nem para o Vestibular). Mas a obra de Veiga que mais me marcou foi outra: *Sombras de reis barbudos*, narrativa que li imaginando, a cada página, como seria um filme inspirado naquela história.

Embora nunca tenham se engajado diretamente na luta contra a ditadura, meus pais estiveram envolvidos em certo grau na resistência. Meu pai, antigo filiado ao Partido Comunista de Pernambuco, passou a sofrer perseguição após o golpe de 1964, sendo obrigado a deixar seu emprego de concursado na Caixa Econômica depois de ser ameaçado por um oficial do Exército, o Coronel Bandeira (que, anos depois, seria promovido a General, e denunciado por seu envolvimento com a tortura⁵⁸⁹). Quando meu pai foi interrogado em 1964, na Segunda Seção do Quarto Exército de Recife, Pernambuco, nos muros da sala de interrogatório, estavam pintados os dizeres: “Nem todos podem saber de tudo. Nem tudo pode ser dito a todos”. Ao interrogá-lo, o Coronel Bandeira repetia aos berros: “Eu mando te fuzilar! Você duvida?”.

Enquanto isso, longe dali, minha mãe cedia seu apartamento a amigos para reuniões clandestinas tanto em Brasília quanto durante seu intercâmbio universitário na Europa. Na Bélgica, conheceu Godard, que lhe pediu que atravessasse a fronteira com a França levando as latas do filme *Vladimir et Rosa*, no que foi atendido.

Um dos melhores amigos da minha mãe foi Paulo de Tarso Celestino Silva, seu conterrâneo de Morrinhos, Goiás. Ambas as famílias vêm de uma tradição de engajamento político. Paulo de Tarso participou da luta armada contra a ditadura, militando na Ação

589 Segundo informações do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Libertadora Nacional, ALN. Segundo relato de Inês Etienne Romeu – única sobrevivente da Casa da Morte de Petrópolis – Paulo de Tarso Celestino morreu depois de ser submetido a mais de 48 horas de horrendas torturas: preso ao pau-de-arara, Paulo recebia choques elétricos pelo corpo, enquanto era obrigado a ingerir grandes quantidades de sal. Morreu implorando por água.

Minha mãe viveu em Brasília no final dos anos sessenta, deu aulas na Universidade de Brasília e conviveu com Jean-Claude Bernardet no Clube de Cinema. Ela estava no Cine Brasília na sessão de *O caso dos irmãos Naves* no Festival de Cinema de Brasília de 1967.

Anos depois, minha mãe trabalharia com José J. Veiga na Fundação Getúlio Vargas. Por coincidência, dali a alguns anos, trabalhou com Mario Civelli no Projeto Rondon.

Para mim, no plano afetivo, *A hora dos ruminantes* está vinculado a toda esta constelação de acontecimentos e referências.