

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

O CINEMA DE NELSON PEREIRA DOS SANTOS E LEON  
HIRSZMAN NA (RE)LEITURA DE VIDAS SECAS E SÃO  
BERNARDO, DE GRACILIANO RAMOS

UBERLÂNDIA – 2010

Tania Nunes Davi

O cinema de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman na  
(re)leitura de Vidas secas e São Bernardo, de Graciliano Ramos

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em  
História da Universidade Federal de Uberlândia,  
como parte dos requisitos para obtenção do título de  
Doutor em História Social.

Área de concentração: Linguagens, Estética e  
Hermenêutica

Uberlândia, 29 de novembro de 2010

Banca Examinadora

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (UFU- orientador)

Prof. Dr. Eduardo José Reinato (PUC – Goiás)

Profª. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel (UFG)

Prof. Dr. Leandro José Nunes (UFU)

Profª. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU)

Esta Tese é dedicada aos meus pais, familiares e amigos que, com amor e paciência, incentivaram o meu caminhar rumo a novas descobertas e objetivos.

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Dr. Alcides Freire Ramos, pela orientação e pela troca de conhecimentos que permitiram repensar temas e adensar discussões.

Aos membros da Banca de Qualificação e Defesa, pelas leituras e intervenções preciosas, ajudando-me a percorrer novos caminhos no campo da pesquisa.

Aos meus pais, Clarinda e José, pela paciência, dedicação, carinho e apoio que me acompanham desde a infância.

Aos meus irmãos, Juliana e Onofre Netto, pelo companheirismo, pelas brincadeiras e pela oportunidade única de tê-los como amigos.

A tantos outros amigos (Barcelana, Bianca, Eliane, Juliana, Leonardo, Osmar...) que tiveram paciência em aturar os momentos de mau humor, de dúvidas e de ausências ao longo da pesquisa e da confecção desta Tese.

E a Eduardo, Amanda, José Neto, Pablo e Maria Eduarda, luzes de minha vida que, com seu amor, colocam o mundo em suas devidas proporções.

*“Falo somente com o que falo:  
Com as mesmas vinte palavras  
Girando ao redor do sol  
Que as limpa do que não é faca”*

João Cabral de Melo Neto<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Trecho de um poema dedicado a Graciliano Ramos.

## Resumo

Esta tese aborda a relação entre Cinema, Literatura e História a partir das adaptações filmicas de *São Bernardo* e *Vidas Secas* - obras literárias de Graciliano Ramos levadas à tela pelos cineastas Leon Hirszman (1973) e Nelson Pereira dos Santos (1963), respectivamente. O escritor e os cineastas, pelas suas posições estéticas e políticas, procuraram edificar suas obras por meio de discussões que apontassem para os projetos, visões de mundo e ideais das categorias sociais não hegemônicas, mostrando um Brasil multifacetado e heterogêneo. Para perceber essas posições procuramos captar suas relações com as variadas propostas do realismo e das esquerdas ao longo da adaptação, produção e recepção dos livros e dos filmes, pois cada um buscou construir sua crítica às proposições e políticas das categorias sociais hegemônicas, assim como defendeu, a seu modo, posições estéticas e políticas paralelas, mas não necessariamente idênticas na busca por representar o Brasil.

Palavras-chave: cinema, literatura, representações, realismo

## Abstract

This thesis addresses the relationship between Cinema, Literature and History from the filmic adaptations of *São Bernardo* and *Vidas Secas* - literary Graciliano Ramos brought to the screen by filmmakers Hirszman Leon (1973) and Nelson Pereira dos Santos (1963), respectively. The writer and the filmmakers, through their aesthetic and political positions, sought to build their works through discussions that pointed to the projects, world views and ideals of non-hegemonic social categories, showing a Brazil multifaceted and heterogeneous. To realize these positions we try to capture its relations with the various proposals of realism and the left over the adaptation, production and reception of the books and movies, as each of the authors not only sought to build his criticism of propositions and policies of the hegemonic social categories, as advocated in his own way, aesthetic and political positions parallel, but not necessarily identical in seeking to represent Brazil.

Keywords: cinema, literature, representation, realism

## Sumário

### Introdução

Apontamentos: cinema, literatura e sua relação com a História p. 11

### Capítulo I

A relação do marxismo com a estética realista: aspectos gerais da discussão p. 23

1.1 Estética realista: primeiros apontamentos p. 23

1.2 O debate marxista sobre a estética realista p. 26

1.3 O realismo no pós-Revolução Russa p. 32

1.3.1 Entra em cena o realismo socialista nos moldes de Zhdanov p. 37

1.4 Realismo e realismo socialista no Brasil p. 48

### Capítulo II

Vidas Secas: lendo o livro, vendo o filme, (re)construindo um quinhão do Brasil p. 62

2.1 Vidas Secas: o romance p. 62

2.2 O cinema de Nelson Pereira dos Santos p. 68

2.2.1 Cinema de autor: possibilidades para a criação artística p. 78

2.3 O processo adaptativo e a produção de Vidas Secas p. 87

2.4 Representações do Brasil em Vidas Secas p. 94



## Capítulo III

São Bernardo: do romance para a tela	p. 104
3.1 São Bernardo: o livro	p. 104
3.1.1 A estética realista e a construção do herói	p. 112
3.2 O “vício” do cinema ou produzindo cinema no Brasil	p. 120
3.3 A produção de São Bernardo – o filme	p. 130
3.4 São Bernardo: uma (re)leitura do capitalismo brasileiro	p. 138

## Capítulo IV

Hermenêutica e recepção em Vidas secas e São Bernardo	p. 145
4.1 A hermenêutica e a estética da recepção	p. 145
4.1.1 A crítica como mediadora entre a arte e o leitor/espectador	p. 150
4.2 Recepção dos livros Vidas Secas e São Bernardo	p. 152
4.3 Vidas Secas: o filme e a recepção	p. 158
4.4 O filme São Bernardo e a recepção	p. 167
4.5 A recepção na academia: pesquisas sobre Vidas secas e São Bernardo	p. 176
Considerações finais	p. 184
Anexos	p. 187
Anexo 1	
Ficha técnica de São Bernardo	p. 187

Anexo 2	
Ficha técnica de Vidas secas	p. 188
Anexo 3	
Livros de Graciliano Ramos	p. 189
Anexo 4	
Filmografias	
1. Nelson Pereira dos Santos	p. 190
2. Leon Hirszman	p. 191
Anexo 5	
Localização das fontes documentais	p. 193
Referências	p. 197
1. Fontes documentais	p. 197
2. Referências teórico-metodológicas	p. 202
3. Produção acadêmica da pesquisadora	p. 208
4. Filmes citados na tese	p. 210

## INTRODUÇÃO

### APONTAMENTOS: CINEMA, LITERATURA E SUA RELAÇÃO COM A HISTÓRIA

Esta tese de Doutorado, orientada pelo prof. Dr. Alcides Freire Ramos, foi desenvolvida na linha de pesquisa Linguagens, Estética e Hermenêutica e procurou abordar a relação entre Cinema, Literatura e História a partir das adaptações filmicas de *São Bernardo* e *Vidas Secas*. Essas obras literárias de Graciliano Ramos<sup>2</sup> foram levadas às telas pelos cineastas Leon Hirszman (1973) e Nelson Pereira dos Santos (1963), respectivamente. Ambos, pelas suas posições estéticas e políticas, procuraram edificar sua cinematografia a partir de discussões que apontassem para os projetos, visões de mundo e ideais das categorias sociais não hegemônicas, mostrando um Brasil plural, multifacetado e heterogêneo. Por sua vez, Graciliano Ramos também tinha suas simpatias políticas e sua vinculação estética. Cada um, dentro de seu gênero de expressão, construiu sua crítica às proposições e políticas das categorias sociais hegemônicas, assim como defendeu, a seu modo, posições estéticas e políticas paralelas, mas não necessariamente idênticas.

Nossa proposta foi perceber a compatibilidade ou não entre a posição política de esquerda e a postura estética realista do escritor e dos cineastas. Ao longo do século XX, a estética realista na Literatura e no Cinema desenvolveu-se seguindo várias vertentes que poderiam ou não ter influenciado as obras de todos eles em vários níveis. A análise de *São Bernardo* e *Vidas Secas* possibilitará mapear a que corrente ou correntes eles se filiaram tanto estética quanto politicamente para criar essas obras.

A partir dessa problemática buscamos atingir alguns objetivos, entre eles a captação das opções estéticas e políticas que guiaram os produtores das fontes

---

<sup>2</sup> *São Bernardo* foi lançado em 1934 e *Vidas Secas* em 1938.

documentais escolhidas, especialmente a questão de qual realismo norteou a produção dos livros e dos filmes, assim como a qual tipo de Cinema esses diretores se filiaram. Procuramos também captar e analisar como eles interagiram com o contexto sociocultural da produção e difusão de suas obras, quais representações e discussões os livros e os filmes suscitaram na e sobre a sociedade brasileira ao longo de três períodos diferentes: a década de 1930 (produção dos livros), a década de 1960 (produção e lançamento de *Vidas Secas* – o filme) e a década de 1970 (produção e lançamento de *São Bernardo* – o filme).<sup>3</sup> São épocas aparentemente diferentes, porém mantêm laços de interesse e de projetos não realizados, mas almejados pela sociedade brasileira. Uma das formas de perceber como se deu esse diálogo é por meio das críticas de jornais e revistas<sup>4</sup>, captando como os filmes foram recepcionados pela mídia, analisando as suas implicações culturais, políticas e sociais, assim como a postura dos cineastas a partir dos seus posicionamentos político e estético. Já os livros foram examinados por vários críticos literários que construíram uma perspectiva sobre eles que, até certo ponto, direciona as leituras atuais e, por que não aventar, também a dos cineastas.

Ao buscar atingir esses objetivos percebemos que *Vidas Secas* e *São Bernardo* são instâncias privilegiadas para analisar o Brasil das décadas de 1930, 1960 e 1970, assim como a produção cultural do período que se viu envolvida pelo e no golpe militar de 1964. Os setores intelectuais e artísticos necessitavam dissecar os motivos de as esquerdas terem perdido espaço político, o nascimento e crescente atuação da censura e da repressão impostas pelos governos autoritários liderados pelos militares.

A aproximação entre Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, assim como as diferenças de perspectivas políticas, ideológicas e estéticas permitem discuti-los a partir dos filmes elencados e da sua escolha em levar à tela duas obras de Graciliano Ramos, que tinha posicionamento político próximo dos deles e que advogava a necessidade de liberdade temática e estética para produzir obras culturais sem interferências políticas ou econômicas.

Escolher analisar *Vidas Secas* e *São Bernardo* não é apenas o encerramento de um ciclo de pesquisa iniciado com *Memórias do Cárcere*, outro livro de Graciliano

---

<sup>3</sup> Para proceder à análise dos filmes contamos com duas formas de mídia. O filme *São Bernardo*, assim como grande parte da cinematografia de Leon Hirszman, foi restaurado, remasterizado e lançado em 2009 em dvd. Já *Vidas Secas*, apesar de já ter sido apresentado em algumas mostras de Cinema no formato remasterizado, ainda não chegou ao público no formato de dvd (será lançado juntamente com a cinematografia de Nelson Pereira dos Santos, que está sendo remasterizada num projeto financiado pela Petrobrás). Então utilizamos *Vidas Secas* no formato vhs.

<sup>4</sup> Ver a relação da localização das fontes no Anexo 5, p. 193.

Ramos adaptado para o Cinema por Nelson Pereira dos Santos (1984), analisado na Graduação e no Mestrado<sup>5</sup>, mas é uma oportunidade de ampliar nossos horizontes e discussões de pesquisa abarcando a cinematografia de dois diretores que marcaram o Cinema brasileiro com sua (re)leitura das obras de Graciliano Ramos, mostrando suas posições políticas, propostas estéticas e atuação no circuito cultural do Brasil de então.

A partir dessa proposta, nossos objetivos passam pela reflexão sobre o processo adaptativo estabelecido entre a Literatura e o Cinema no contexto sociocultural do Brasil no século XX, captando como se produziu o diálogo entre cineastas e escritor e como esses representaram a sociedade brasileira numa relação entre passado/presente e presente/passado a partir da (re)leitura construída sobre a situação política, social e cultural do Brasil nas décadas de 1960 a 70. Também são analisadas as estéticas que guiaram os produtores das fontes documentais escolhidas, dando especial atenção aos aspectos da estética realista presente na produção dos livros e dos filmes. Outra vertente da pesquisa é captar os traços deixados pela recepção das obras em jornais e revistas da época do lançamento deles, utilizando para isso as propostas da estética da recepção.

Esses objetivos se definem a partir do fato de os filmes pesquisados terem sido produzidos em momentos diferentes da realidade brasileira e dialogarem, um com a década de 1960 e outro, com a de 1970, assim como os livros de Graciliano Ramos dialogam com a década de 1930. As obras do escritor denunciam o estado de um país que não se conhecia em sua totalidade e nem conseguia promover o desenvolvimento econômico paralelo ao social. É o Brasil pobre e subjugado de *Vidas Secas*, aquele ao qual o governo federal, os sindicatos e as ligas camponesas não chegaram. É o país capitalista de *São Bernardo*, no qual o patrão/proprietário é quem dita às regras sem se interessar realmente em melhorar a situação sociocultural de seus empregados.

É preciso ainda que levar em conta as especificidades estéticas desses objetos de pesquisa, pois *Vidas Secas* e *São Bernardo* são romances.<sup>6</sup> Logo, não podemos deixar de lado o questionamento sobre a sua forma, contexto, linguagem e estruturação e de que modo Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman utilizaram essas especificidades para escrever seus roteiros e filmá-los. Essa tarefa impõe um diálogo com a teoria literária e a estética.<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Para maiores informações sobre essa pesquisa recorrer a: DAVI, Tania Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia/MG: Edufu, 2007.

<sup>6</sup> Utilizamos nesta tese a 99ª edição de *Vidas secas* e a 74ª de *São Bernardo* lançadas pela Editora Record.

<sup>7</sup> Ver referências da tese, p. 202-208.

A adaptação da linguagem literária para a cinematográfica é uma discussão que se fará presente nesta tese, pois ambas possuem diferentes formas de se apresentar, o que não as impede de interagir e utilizar recursos uma da outra. Essa relação de adaptação será analisada a partir das propostas de Randal Johnson e Alcides Freire Ramos, assim como a minha produção acadêmica anterior.<sup>8</sup> Esses e outros autores com os quais dialogaremos partem do pressuposto de que nenhuma fonte documental é neutra. O próprio historiador, ao delimitar uma ou várias fontes, já operou uma escolha, assim como quem produziu o documento também o construiu alicerçando-se em sua visão de mundo. Apesar desse emaranhado de subjetividades que se tocam, o objetivo do historiador deve ser, conforme assinala Chartier, o de “identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, e dada a ler”<sup>9</sup>. Logo, independente de qual fonte utilizemos, todas prestam-se à leitura, pois “ler é uma prática criativa que inventa significados e conteúdos singulares, não redutíveis às intenções dos autores dos textos”<sup>10</sup>.

Nesse contexto, é importante perceber que uma pesquisa com obras consideradas clássicas (como o caso das de Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirzsmann) requer que o pesquisador mantenha uma postura cautelosa, desmistificadora, crítica e até mesmo cética a fim de que o texto deixe de “ser sagrado, fechado em si mesmo e autojustificável como um milagre”. Essa atitude proporciona a oportunidade de exercer o ceticismo e o texto começa “a perder um pouco do valor a ele atribuído, seus limites já não parecem tão seguros e ele se despoja do direito exclusivo à experiência da admiração”<sup>11</sup>.

Essa proposta do novo historicismo busca destruir naturais dificuldades em lidar com obras consagradas pela crítica, sejam elas literárias ou cinematográficas, e abre a possibilidade de se agir com um pouco mais de liberdade para analisá-las em seu contexto sociocultural de produção e difusão. Isso não quer dizer que deixaremos de lado a questão estética, a crítica e recepção dessas obras, mas que podemos produzir pesquisas conjurando o real em obras que primam pela suspensão da descrença, ou seja, elas criam um mundo verossímil que faz com que “a percepção de que uma obra

---

<sup>8</sup> Ver referências da tese, p. 208-209.

<sup>9</sup> CHARTIER, Roger. **A História Cultural: entre práticas e representações**. Lisboa: Difel, 1988, p. 16-17.

<sup>10</sup> CHARTIER, Roger. **Textos, impressão e leituras**. HUNT, Lynn (org.). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 214.

<sup>11</sup> GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 23.

literária foi inteiramente inventada só aumenta nossa perplexidade ante seu vigor”<sup>12</sup> e nos levam a acreditar nesse mundo ficcional. Essa busca de representar realisticamente a sociedade é muito forte tanto na Literatura quanto no Cinema.

Cabe ao historiador que trabalha com uma obra de arte perceber as intencionalidades inerentes a essa produção e “articular questões propriamente estéticas com as dimensões políticas do engajamento dos cineastas”, procurando desvendar como esses dialogam com a conjuntura política em que produzem suas obras, buscando “descortinar o intrincado jogo entre alegoria e engajamento proposto pelo cineasta por meio do qual se estabelece um rico diálogo entre o passado e o presente”<sup>13</sup>. Não se pode, entretanto, esquecer do papel do crítico nesse processo.

Literatura e História têm um relacionamento estreito que não pode ser esquecido ou negligenciado; mudanças na sociedade provocam alterações e levam a inovações nas formas de expressão da Literatura que se tornam mais ou menos fecundas para expressar o que aconteceu, mais também o que poderia ter acontecido. Maria Teresa de Freitas aponta que “algumas obras literárias podem ser consideradas como aparelhos registradores de insatisfações vagas, de temores difusos, de desejos e aspirações de um grupo social ainda não formulados”<sup>14</sup>. Isso pode ser constatado nos romances que utilizam referências históricas; deles

os que melhor traduzem os motivos sociais e históricos não são aqueles que retratam de maneira escrupulosa e exata os acontecimentos, mas sim aqueles que exprimem o que falta a um grupo, e tentam assim fazer com que as virtualidades inerentes a uma época passem da potencialidade ao ato.<sup>15</sup>

Romances assim nos permitem estudar as relações entre Literatura e História e perceber que o entrelaçamento entre uma e outra não é apenas um reflexo, pois, “mais do que imagem, a Literatura seria antes o imaginário da História. Isso significa que, se Literatura e História não são independentes uma da outra, elas tampouco são ligadas por uma relação mecânica de causa e efeito”<sup>16</sup>. O pesquisador deve perceber a “presença da História no romance – e não influência da História sobre ele”, o que permitirá um

<sup>12</sup> GALLAGHER; GREENBLATT. **A prática do novo historicismo**. Bauru: EDUSC, 2005, p. 197.

<sup>13</sup> RAMOS, Alcides Freire. Alegoria e engajamento em “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade. **Caderno de Resumos - XII Encontro Regional de História/História e Política: compromissos do Historiador**. Belo Horizonte: UFMG/ UNICENTRO, 2000, p. 17.

<sup>14</sup> FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. **Revista Uniletras**. Ponta Grossa/PR: Universidade Estadual de Ponta Grossa, n.11, 1989, p. 115.

<sup>15</sup> FREITAS, Maria Teresa de. *Ibid.*, p. 115.

<sup>16</sup> FREITAS, Maria Teresa de. *Ibid.*, p. 115.

“estudo fecundo das relações entre Literatura e História”<sup>17</sup>.

Pesavento alerta que a Literatura desenvolve formas de construir ou reconstruir acontecimentos históricos, formas de pensar, sensibilidades, projetos, visões de mundo que o fazer histórico nem sempre consegue alcançar por meio dos documentos disponíveis sobre um determinado período ou situação. A liberdade criativa da Literatura pode reconstruir o vivido e indicar pistas ao historiador para que ele se aproxime do passado captando as motivações e o imaginário de homens de outras épocas. História e Literatura se apropriam do real de formas diferenciadas e desiguais que chegam até nós “pelos seus traços e marcos (caso da história), ou que então deixam margem a um vôo da imaginação criadora (caso da Literatura)”<sup>18</sup>.

O Cinema também se utiliza dessa imaginação criadora e é uma das formas mais novas de expressão desenvolvidas pelo homem. O Cinema tem pouco mais de cem anos, mas já faz parte do nosso universo representativo e como tal deve ser tratado pela História como uma fonte privilegiada para captar as representações construídas pelos sujeitos históricos sobre a sociedade em que vivem. Um filme é uma das instâncias utilizadas pelos poderes para criar, divulgar e legitimar determinados imaginários sociais e memórias coletivas por meio de representações que, ao serem ou não decodificadas pelos espectadores, permitem-lhes tecer suas leituras das ideias veiculadas. O uso do Cinema como forma de divulgar determinados ideais das categorias sociais hegemônicas não impede que ele seja utilizado como uma forma de contestação, de levar ao público propostas novas, visões dissonantes da sociedade ou projetos de categorias sociais não hegemônicas. Mas também devemos ter em mente que o Cinema é uma indústria e, como tal, desde o seu nascimento esteve atrelado aos grupos detentores dos bens simbólicos e/ou econômicos, veiculando assim os seus interesses.

Chartier<sup>19</sup> alerta-nos que, se os meios de divulgação são controlados por um grupo social com visões e signos próprios, isso não quer dizer que todas as pessoas percepcionem as mensagens de acordo com o desejado pelas categorias sociais hegemônicas. Cada indivíduo representa e interpreta a realidade de acordo com seu *ethos*, sua categoria social, sua posição e interesses dentro da sociedade, assim como

---

<sup>17</sup> FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. **Revista Uniletras**. Ponta Grossa/PR: Universidade Estadual de Ponta Grossa, n.11, 1989,p. 115.

<sup>18</sup> PESAVENTO, Sandra Jatáhy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de história das ideias**. Coimbra/Portugal: s/e, vol. 21, 2000, p. 41.

<sup>19</sup> CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. Rio de Janeiro: 11(5), 1991, p. 183-184.



apropria-se das simbologias feitas por outros de acordo com a sua cultura e necessidades históricas, fazendo uma leitura diferenciada e interessada de qualquer acontecimento por meio das suas práticas sociais.

Ferro, por sua vez, aponta que “acréscimos, supressões, modificações e inversões” presentes em um filme não “podem ser atribuídos somente ao “gênio” do artista”<sup>20</sup>, mas cada um desses fatores tem um significado a ser desvendado, analisado, problematizado pelo historiador. Os cineastas, “conscientemente ou não, estão cada um a serviço de uma causa, de uma ideologia, explicitamente ou sem colocar abertamente as questões”<sup>21</sup>, já que cada um acaba criando e propondo em seus filmes uma visão de mundo própria, contrária ou não aos poderes constituídos.

Um filme pode dizer-nos muito mais sobre a sociedade que o produziu e recepcionou do que sobre o tempo narrado na história ficcional porque, mesmo o cineasta não tendo intenção de retratar o seu tempo, ele é produto da sociedade em que vive, dela faz parte, comungando de seu imaginário, problemas, ideais, crenças, seja para combatê-los ou para propagá-los. Logo, um filme pode “revelar zonas ideológicas e sociais” das quais o cineasta “não tinha necessariamente consciência, ou que ele acreditava ter rejeitado”<sup>22</sup>.

Cada filme tem sua própria história, inserida no contexto sociocultural de sua produção. O pesquisador deve depreender desse ambiente da filmagem as rivalidades, as lutas de influência, os conflitos de interesse entre produtores, cineasta, atores, equipe técnica, distribuidores, crítica, regime de governo, estética dominante e sociedade em geral. Ferro chamou a isso de relacionar o filme com aquilo que não é filme, ou seja, perceber os diversos substratos que compõem sua narrativa (imagens, cenário, escritura, montagem) e correlacioná-los com os aspectos socioculturais. Só desvendando e mapeando essa teia intrincada de relações é que o historiador poderá “chegar à compreensão não apenas da obra, mas também da realidade que ela representa”<sup>23</sup>. Esse objetivo só será alcançado se o pesquisador encarar o filme como qualquer fonte documental, apreendendo as intencionalidades e as subjetividades por trás dele, descortinando os bastidores da sua produção, distribuição e recepção e contextualizando tudo isso com inúmeros aspectos da sociedade da época em que foi produzido e difundido.

---

<sup>20</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 91.

<sup>21</sup> FERRO, Marc. *Ibid.*, p. 14.

<sup>22</sup> FERRO, Marc. *Ibid.*, p. 16.

<sup>23</sup> FERRO, Marc. *Ibid.*, p. 87.

Partindo dessas considerações, nossa leitura dos livros e dos filmes propostos não deixou de lado a questão estética, nem a relação texto-contexto dentro das obras, assim como também passou pela análise do conteúdo e da forma pela qual os documentos elencados representaram a realidade. No caso dos filmes, procuramos analisá-los por meio dos três tipos de narração neles usados contemporaneamente: a verbal, a figurativa e a musical, ou, como assinala Johnson, o som verbal gravado, o som não verbal gravado (ruídos e efeitos sonoros), o som musical gravado e a linguagem escrita.<sup>24</sup>

Ora, o Cinema, além de trabalhar com o movimento, trabalha também com a linguagem e o som. Cada filme tem uma fotografia particular, na qual ângulos, luz, movimentação de câmara, planos de filmagem estão inseridos dentro da história e auxiliam o diretor no desenvolvimento do seu tema. Assim também ocorre com a música incidental dos filmes, que, juntamente com os elementos acima citados, vão promover um clima alegre ou triste, de suspense ou descontração, transmitindo sentimentos dos personagens que atuam no plano por meio de closes, de nuances claro/escuro, de tomadas e ângulos diretos ou invertidos. Valendo-se de todos esses elementos, analisa-se um filme, captando as representações construídas por meio desse conjunto de fatores técnicos e sociais.

Daí que o uso dos livros e dos filmes como forma de buscar as representações políticas e culturais de toda uma época não é incompatível com os objetivos da História, pois uma obra literária não é uma ferramenta inerte “com que se engendre idéias ou fantasias somente para a instrução ou deleite do público. É um ritual complexo que, se devidamente conduzido, tem o poder de construir e modelar simbolicamente o mundo, como os demiurgos da lenda grega o faziam”<sup>25</sup>. Portanto, a Literatura e o Cinema têm pontos em comum com a História que podem e devem ser utilizados.

Um ponto de confluência entre a narração literária e a historiografia é que ambas procuram desenvolver discursos sobre o passado, construindo pontes entre o hoje e o ontem por meio de questionamentos e organização de uma realidade que seja coerente a partir dos fatos remanescentes do passado. A Literatura lida com esses fatos por meio da subjetividade, do imaginário, das possibilidades; a História precisa controlar esses fatores para produzir saberes e conhecimentos sobre o passado. A presença da

---

<sup>24</sup> JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema**: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 29.

<sup>25</sup> SEVCENKO, Nicolau. **A Literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 233.

subjetividade na Literatura não a inviabiliza como fonte documental pela História, visto que própria História já admite que os documentos são permeados por subjetividade, pois foram produzidos por homens com interesses próprios.

Outro ponto em comum entre História, Literatura e Cinema é a captação, seleção, simplificação e organização do fator tempo. Elas o reinventam, ao fazer com que grandes períodos sejam explicados em uma página (História e Literatura) ou se desenvolvam em poucas imagens (Cinema), ou ao elevar um acontecimento insignificante ao patamar de grande marco histórico.

Tendo em vista essas questões, devemos manter em foco que o diálogo da História com formas discursivas diferentes da sua tem suscitado discussões, mas também enriquecido o campo historiográfico. A História pode, por meio da interdisciplinaridade, transitar por outros caminhos que não o da tradicional fonte documental oficial e escrita, construindo outras analogias e proporcionando ao historiador uma gama cada vez maior de interesses, fontes documentais e objetos de pesquisa, possibilitando-lhe adentrar um mundo que não pode mais ser analisado de modo homogêneo e unidimensional, visto que se apresenta como um universo plural e polifônico. Essa postura permite ao historiador enveredar por diversos “atalhos”, partindo da eleição de um objeto de pesquisa que lhe suscite questionamentos aos quais as vias “tradicionais” não conseguem responder, num trabalho que visa a livrar-nos da obsessão de

pensar as coisas da história por camadas, por andares, por pedras – por alicerces e por superestruturas, quando fazer passar as correntes pelo fio, as suas interferências, os seus curto-circuitos, nos forneceriam finalmente todo um conjunto de imagens que se inseririam com muito mais maleabilidade no quadro de nossos pensamentos.<sup>26</sup>

Por sua vez, o fato de lidar com fontes documentais tidas como ficcionais não inviabiliza a pesquisa. A utilização dessas fontes enriquece a investigação na medida em que a História já ultrapassou o ponto de utilizar preferencialmente o documento oficial e escrito e se abriu a outras tantas e diversificadas formas de registro do passado.

Atualmente a História já percebe que

tanto a narração literária quanto a historiografia pressupõem um processo de estratégias de organização da realidade, uma procura de

---

<sup>26</sup> FEBVRE, Lucien. Viver a História. **Combates pela História**. Lisboa: Ed. Presença, 1985, p. 35.

uma coerência imaginada baseada na descoberta de laços e nexos, de relações e conexões entre os dados fornecidos pelo passado. Essa coerência – imaginada, fictícia – depende, claro, parcialmente, dos próprios dados, mas também da plausibilidade de uma significação possível, imaginada pelo escritor/historiador de tal maneira que o leitor possa reconstruí-la. Sendo assim, a construção de “mundos reais”, de realidades possíveis, a sua plausibilidade, dependem, também, do contexto histórico real no qual eles são produzidos e reproduzidos por seus leitores.<sup>27</sup>

Um dos fatores de distinção entre a narrativa ficcional e a histórica é a verificabilidade a que a última está sujeita, pois

a escrita da história, como discurso, organiza-se sob a forma de uma narração literária, o que se diferencia desta na medida em que procura produzir um efeito de realidade/verdade por meio da citação de documento (o que, em última análise, permite a verificabilidade).<sup>28</sup>

Essa verificabilidade da produção histórica, alicerçada na nota de rodapé, na bibliografia, na citação exata, é o que a diferencia da narrativa ficcional. Mesmo procurando ater-se a essas normas de verificabilidade, o historiador não precisa cercar-se de utilizar recursos discursivos e estilísticos da Literatura para escrever sua narrativa (elipses, metáforas, narrativa não linear, narrativa em abismo, etc.).

Portanto, o texto histórico comporta a ficção,

desde que o tomemos na sua acepção de escolha, seleção, recorte, montagem, atividade que se articula à capacidade da imaginação criadora de construir o passado e representá-lo. (...) [Já que] há, e sempre houve, um processo de invenção e construção de um conteúdo, o que, contudo, não implica dizer que este processo de criação seja de uma liberdade absoluta.

A história, se a quisermos definir como ficção, há que ter em conta que é uma ficção controlada. A tarefa do historiador é controlada pelo arquivo, pelo documento, pelo caco e pelos traços do passado que chegam até o presente.<sup>29</sup>

Logo, utilizar-se da Literatura e do Cinema para buscar a compreensão de um período ou acontecimento histórico inserido na memória coletiva não é impossível ou

<sup>27</sup> LEMAIRE, Ria. O mundo feito texto. DECCA, Edgar Salvadore de e LEMAIRE, Ria. (org.) **Pelas margens**: outros caminhos da história e da literatura. Campinas/Porto Alegre: Ed. da Unicamp/Ed. da Universidade – UFRGS, 2002, p. 10-11.

<sup>28</sup> RAMOS, Alcides Freire. Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História. MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosângela. (org.) **Política, cultura e movimentos sociais**: contemporaneidades historiográficas. Uberlândia: UFU, 2001, p. 24.

<sup>29</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de história das idéias**. Coimbra/Portugal: s/e, vol. 21, 2000, p. 39.

impraticável. É possível, interessante e rico em possibilidades, pois podemos desvendar acontecimentos sociais dos mais variados, desde posições políticas de empecilho ou de incentivo à realização de determinado projeto, até a construção, dissimulação ou sublimação do imaginário de uma época.

Para tanto, o historiador, ao eleger determinada fonte documental, deve atentar-se aos pequenos detalhes, lendo os signos do documento, que, às vezes, apresentam-se cifrados, invertidos, incompletos. Munido do paradigma indiciário ou semiótico para analisar um documento, ele procurará descoser as teias de significados culturais produzidos por sua fonte documental, num trabalho muito semelhante ao de um detetive que, partindo de indícios mínimos, busca desvendar uma trama intrincada, por meio de um emaranhado complexo de caminhos, atalhos, labirintos e escarpas.<sup>30</sup>

Municiado desse paradigma, o historiador procurará ler os significados presentes em sua fonte documental que podem esclarecer alguns de seus questionamentos. Mas ele não deve esquecer-se de que o texto cultural utilizado foi produzido em um contexto histórico, seguindo as regras de forma, conteúdo e estética desse tempo e sociedade e de que nunca conseguirá abordar, interpretar um texto de imediato, pois

as obras não têm sentido estável, universal, congelado. Elas são investidas de significações plurais e móveis, construídas na negociação entre uma proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou expectativas dos públicos que delas se apoderam.(...) Mas sempre, também, a recepção inventa, desloca, distorce.<sup>31</sup>

Providos dessas reflexões, procuramos apreender, por meio da recriação filmica das obras de Graciliano Ramos, como *Vidas Secas* e *São Bernardo* teceram representações sobre questões que permearam a sociedade brasileira no século XX.

Para atingir esses objetivos, a tese se estrutura em quatro capítulos. O primeiro deles discute a relação entre o marxismo e a estética realista e os embates pela hegemonia do realismo socialista como forma de representação aprovada pelo governo soviético, até atingir o modelo do socialismo socialista zhdanovista. Também analisa como o realismo e o realismo socialista foram implementados no Brasil, em especial na Literatura e no Cinema. O segundo se centra em *Vidas Secas*, captando algumas das construções de Graciliano Ramos no romance e como Nelson Pereira dos Santos se

---

<sup>30</sup> GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. **Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 143-179.

<sup>31</sup> CHARTIER, Roger. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC, v. 7, n° 13, 1994, p. 107.

apropriou do texto para produzir o filme e as representações nele presentes. O terceiro capítulo segue a mesma estrutura do segundo, só que referindo-se a *São Bernardo* e à (re)criação de Leon Hirszman. Já o quarto e último foi dedicado à percepção de algumas das análises da crítica literária sobre os livros e da cinematográfica sobre os filmes, procurando perceber como se deu a recepção das obras no seu contexto de lançamento.

## CAPÍTULO I

### A RELAÇÃO DO MARXISMO COM A ESTÉTICA REALISTA: ASPECTOS GERAIS DA DISCUSSÃO

Neste capítulo procuramos perceber como, desde Marx, foram desenvolvidos conceitos e pensamentos sobre arte e estética realista. E como as análises de Marx, dispersas por suas obras, foram apropriadas pelos seus seguidores e aplicadas no pós 1917 na sociedade soviética, até atingir a forma do realismo socialista zdhanovista, e expandidas para todo um universo de pensadores e artistas marxistas no mundo, inclusive no Brasil. Ao percorrer essas relações entre o marxismo e as várias possibilidades de realismo, traçamos algumas conexões para perceber até que ponto os sujeitos pesquisados – Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman – foram influenciados por essas propostas.

#### 1.1 – Estética realista: primeiros apontamentos

Antes de enveredar pelo realismo socialista, procuraremos apontar algumas das características do realismo para melhor analisar a relação entre um e outro.

Segundo Watt, o termo realismo, aparentemente, foi utilizado pela primeira vez em 1835 para indicar a “verdade humana de Rembrandt por oposição ao idealismo poético da pintura neoclássica”<sup>1</sup>. O realismo, como corrente estética, surgiu no século XIX como uma abordagem mais objetiva do real e com interesse por temas sociais. Inicialmente, ele se batia contra o movimento anterior – o romantismo. Seu principal

---

<sup>1</sup> WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 15.

meio de expressão foi a prosa e, em especial, o romance. O marco inicial do realismo foi o romance *Madame Bovary* (1857), do francês Gustave Flaubert.

O realismo foi influenciado por várias correntes filosóficas: o positivismo, o determinismo, o evolucionismo, o marxismo. Vilarinho elenca como suas características gerais:

a reprodução da realidade observada; a objetividade no compromisso com a verdade (o autor é imparcial), personagens baseadas em indivíduos comuns (não há idealização da figura humana); as condições sociais e culturais das personagens são expostas; lei da causalidade (toda ação tem uma reação); linguagem de fácil entendimento; contemporaneidade (exposição do presente) e a preocupação em mostrar personagens nos aspectos reais, até mesmo de miséria (não há idealização da realidade).<sup>2</sup>

No decorrer dos séculos XIX e XX, o realismo enveredou por outras propostas, como o naturalismo, o surrealismo, o cubismo, o dadaísmo, o futurismo, e influenciou a poesia, a literatura, a escultura, a pintura, a música e o cinema, entre outras manifestações culturais.

Alcides Freire Ramos afirma que, no cinema, a estética naturalista organiza-se numa manipulação “muito particular do conjunto dos elementos que compõem a linguagem cinematográfica: comportamento da câmera, noção de continuidade, decupagem clássica, construção do espaço, relações da imagem com o som e, por fim, interpretação dos atores”<sup>3</sup>. Todos esses elementos da estética naturalista são levados à tela da forma mais clássica possível, sem experimentações nos ângulos, na iluminação, no som, na interpretação de atores, na continuidade de cenas ou na montagem. Tudo deve estar como se fosse real, criando na plateia uma ilusão de estar em

contato direto com o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente. (...) É quase como se a realidade se expressasse sozinha na tela. Há, portanto, a presença de um discurso ideológico no modo de constituição da narrativa clássica.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> VILARINHO, Sabrina. **O realismo**. Texto disponível em: <<http://www.brasilecola.com/literatura/realismo.htm>> Acesso em 06/06/2009.

<sup>3</sup> RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatayh. (org.) **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, nota 12, p. 148-49.

<sup>4</sup> RAMOS, Alcides Freire. Ibid, 2006, nota 12, p. 148-49.



O cinema, desde seus primórdios, procurou se identificar com a representação da realidade da forma mais apurada utilizando-se de várias estéticas e tecnologias que lhe permitissem levar ao público uma narrativa verossímil. Ao longo da sua trajetória o cinema experimentou várias linguagens, formas de interpretação e enquadramentos, mudou do cinema mudo para o sonoro e do filme preto e branco para o colorido em busca dessa conexão com a realidade.

A mudança do cinema mudo/não falado para o cinema falado<sup>5</sup> foi o momento mais marcante dessa busca pelo realismo. Ismail Xavier<sup>6</sup> aponta para a importância da passagem de mudo a sonoro na construção da decupagem clássica<sup>7</sup>. Para ele a análise do sistema campo/contracampo durante o período da transição permite perceber que

este sistema nos fornece um exemplo flagrante do papel da trilha sonora na obtenção dos efeitos realistas e na mobilização emocional do espectador. (...) Com o som, a cena dialogada ganhou maior coeficiente de realidade e também ganhou em ritmo e força dramática.<sup>8</sup>

Já a tecnologia da fotografia colorida, conhecida desde o início do século XX, só se tornou economicamente viável a partir da década de 1930<sup>9</sup> e propiciou ao discurso filmico mais uma ligação com a representação da realidade. No entanto, sua utilização tanto no cinema quanto na televisão levou à trivialização da cor a tal ponto que, quando um cineasta quer produzir filmes de ficção com uma estética diferenciada, costuma utilizar a fotografia em preto e branco para produzir uma noção de realidade, de vivido, de verdade.

Nas entrevistas de cineastas é cada vez mais constante se referirem ao filme como o mais real possível, o que não quer dizer que todo filme esteja filiado ao realismo, tenha preocupações sociais, ou consiga ser realista, mas que há uma tendência

---

<sup>5</sup> O primeiro filme sonorizado foi *O Cantor de Jazz*, em 1927, a partir do qual os estúdios incorporaram a tecnologia sonora e dispensaram o cinema mudo. Devemos lembrar que o cinema mudo não era destituído de sonoridade, pois as projeções eram acompanhadas de música (em geral por um piano) que criava o “clima” em determinadas cenas, mas não havia falas/diálogos sonoros no filme em si, apenas vinhetas que traziam explicações em momentos de transição ou de tensão para que o público entendesse a trama.

<sup>6</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

<sup>7</sup> Para Ismail Xavier a definição de decupagem clássica vai além da montagem e decomposição de cenas em planos e corresponderia à “construção efetiva de um espaço-tempo próprio ao cinema”, que inclui também o som. (XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 2005, p. 36-37)

<sup>8</sup> XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 2005, p. 35.

<sup>9</sup> O primeiro filme colorido foi *Vaidade e Beleza* (1935). A nova tecnologia do cinema colorido não foi tão agressiva quanto a do som, tendo demorado algum tempo até que a cor fosse utilizada como padrão pelos estúdios e aceita pelo público.

de apresentar os filmes como realistas na medida em que suas imagens, figurinos, efeitos especiais procuram dar conta de um real que é mais real que a própria realidade – no que alguns classificam de hiper-realismo.

O movimento hiper-realista, como indica José Luiz Ferreira, começou a articular-se na década de 1960 e buscava uma representação do real construída a partir da

proximidade excessiva do real óptico, na meticulosa sofisticação representativa e interpretativa da figura, com pormenorização e detalhe por vezes levados a extremos – aliás inconseqüentes, fora do contexto de cada obra (pictórica ou escultórica) – recorre predominantemente ao descritivismo geométrico (clássico) da perspectiva, conquanto se não pretenda revivalista, nem se postulem (neste gênero pictural) convicções da arte como cópia fotográfica da realidade. Mas, por outro lado, tende para a integração de elementos surpreendentes, inusitados ou enigmáticos (...).

O conceito generalista de hiper-realismo pode sintetizar-se admitindo como suficiente que a sua “temática fundamental (...) é a ilusão da realidade e a realidade da ilusão”, no sentido básico de que “tudo é como é e, sem embargo, é diferente daquilo que aparenta”, ou no pretensiosismo absoluto e noção virtuosa de algo “mais real que o real”.<sup>10</sup>

Esses apontamentos preliminares não buscam abarcar todas as facetas do realismo, pois, como um movimento abrangente, teve significados diferentes ao longo do tempo. Entretanto ainda se mantém vivo como forma expressiva e será abordado ao longo da tese.

## 1.2 - O debate marxista sobre a estética realista

Marx e o realismo moderno são contemporâneos e, como bom pesquisador da sociedade capitalista, ele não poderia deixar de observar a relação entre a arte e a economia. Marx dedicou-se a analisar a forma como o capitalismo se estruturou e se consolidou na sociedade moderna e aventou saídas para a situação de opressão de classe vivida pelo proletariado. No entanto, e apesar das simplificações, reduções e fanatismos que propagaram sua teoria apenas como uma análise em que a economia era o aspecto

---

<sup>10</sup> FERREIRA, José Luiz. **Hiper-realismo**: breve abordagem, p. 04-05. Texto disponível em: <[www.casadacultura.org/arte/e-books.../Hyper-Realism\\_down.php](http://www.casadacultura.org/arte/e-books.../Hyper-Realism_down.php)> Acesso em 11/11/2009.

mais importante e, às vezes, o único observado e permitido por alguns, ele foi muito além e se interessava por outros ângulos da sociedade, como as artes e a estética.

Como aponta Vázquez<sup>11</sup>, as ideias sobre arte e estética não aparecem na obra de Marx em um texto ou obra específica, mas estão espalhadas por toda a sua criação quando ele discute e analisa questões fundamentais para o marxismo.<sup>12</sup> Para Vázquez, Marx contribuiu para a estética na medida em que a percebeu como uma “relação peculiar entre o homem e a realidade” que “foi-se forjando histórica e socialmente no processo de transformação da natureza e de criação de um mundo de objetos humanos”<sup>13</sup>. E acrescenta que essa percepção não aparece, em sua obra, como “um corpo orgânico de doutrina, uma estética em si, mas isso de modo algum diminui sua importância como um aspecto essencial de sua concepção do homem e da sociedade”<sup>14</sup>. Apesar dessa aparente dificuldade, é possível captar o que ele pensava sobre arte, estética e realismo e, por meio dessas pistas, conceber uma estética marxista que, no século XX, com pensadores como Lênin e Lukács, vai tomar novos e diferentes rumos e desembocar em propostas estéticas como o realismo socialista.

Até a oficialização de uma estética que se identificasse com a nova forma de governo, a nova sociedade e o novo homem soviético do pós-1917, várias possibilidades estéticas conviveram e procuraram firmar-se como possíveis formatos de representação da arte e da cultura soviéticas. Num primeiro momento as vanguardas eram as representantes das inquietações e se enfileiraram junto com os revolucionários em prol de uma sociedade mais aberta, mas, à medida que o estado socialista se consolidava e seus teóricos emitiam opiniões sobre arte e outros temas, foi se tornando mais difícil exprimir-se de forma livre, criativa e autônoma. Os dirigentes soviéticos tinham a compreensão de que as várias formas de arte eram um meio de levar sua ideologia às massas e não iriam abrir mão de manipular e controlar as artes como um todo.

Os embates não somente eram estéticos, mas também políticos e aconteciam no cotidiano e nos congressos que delimitavam a atuação dos membros do partido. Nesse caudal de ideias e possibilidades, destacam-se dois representantes que acreditavam no

---

<sup>11</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

<sup>12</sup> Vázquez informa que os principais escritos de Marx dos quais se pode depreender suas concepções estéticas são: *Manuscritos econômico-filosóficos de 1844*; *A ideologia Alemã*; *Estudos para uma crítica da economia política*; *O capital*; *História crítica da teoria da mais-valia*. A partir dessas obras é que ele construiu sua argumentação sobre as ideias estéticas de Marx.

<sup>13</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 54.

<sup>14</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 10.

realismo como a forma de expressão que deveria ser seguida por uma sociedade socialista<sup>15</sup>: de um lado o proletkult<sup>16</sup>, que advogava uma cultura proletária a partir das teorias de Bogdanov, afirmando que a produção cultural deveria atingir o povo com produções de cunho social. Essa produção não deveria ser ditada pelo Estado, mas pelos interesses do povo. Do lado contrário, Lunacharski (comissário da educação pública, de 1917-1929) queria uma arte que exprimisse a ideologia do Partido, mesmo acreditando que arte e política se expressam por meios diferenciados. No final do embate nenhum dos lados saiu inteiramente vencedor, pois o 1º Congresso de Escritores Soviéticos (1934), dirigido por Zhdanov<sup>17</sup>, acabou engessando a arte nos moldes que o Partido e Stalin achavam ser o correto, arrefecendo as discussões e polêmicas das décadas anteriores e criando uma estética oficial que todos deveriam seguir ou, se não, calar-se.

Apesar das discordâncias entre os teóricos da arte soviética, eles alicerçavam suas posições no pensamento de Marx sobre a sociedade e sua relação com as artes. A sua análise da sociedade passa pela concepção do trabalho do homem transformando a natureza a partir de suas necessidades concretas. Marx explica que a

estrutura social e o Estado resultam constantemente do processo vital de indivíduos determinados; mas não resultam daquilo que estes indivíduos aparentam perante si mesmos ou perante outros e sim daquilo que são na realidade, isto é, tal como trabalham e produzem materialmente. Resultam, portanto, da forma como atuam partindo de bases, condições e limites materiais determinados e independentes da sua vontade. A produção de idéias, de representações e da consciência está em primeiro lugar direta e intimamente ligada à

---

<sup>15</sup> Devemos ressaltar que, ao elencar duas correntes opostas no pensamento estético soviético, não ignoramos que várias outras formas de pensar e expressar a arte coexistiram no período. Konder se refere a essa diversidade ao afirmar: “O ambiente literário de então se caracterizava pelo choque estrepitoso de várias tendências, que incluíam desde o formalismo dos Irmãos Serapião (grupo cujo nome era tirado de um personagem de Hoffman) e do tradicionalismo acadêmico, até o refinamento dos imagistas (Essenin), o sectarismo do proletkult (grupo que teve como inspirador o marxista Bogdanov, com que Lênin polemizara em *Materialismo e Empiriocriticismo*), passando pela agressividade dos futuristas (entre os quais surgiu Maiakovski) e a posição moderna, aberta e confusa de Gorki.” (KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 62.)

<sup>16</sup> Proletkult (cultura proletária) foi um movimento cultural que visava a incentivar a produção de expressões artísticas com bases sociais e políticas, de fácil entendimento e acesso para o povo. Seus membros acabaram isolados e, a partir de 1923, após um período de duras críticas por parte dos ideólogos do Partido, não puderam mais expressar sua arte.

<sup>17</sup> Ao longo desta tese utilizaremos a grafia Zhdanov, seguindo a nomenclatura utilizada por Vittorio Strada (STTRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. HOBSEBAWM, Eric. (org.) **História do marxismo**: o marxismo na época da Terceira Internacional. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987.), mas devemos apontar que também encontramos a grafia Jdanov e até mesmo Zhdanov para denominar Andrei Alexandrovitch Zhdanov (1896-1948), membro do PC Russo, que ocupou vários cargos no Partido e foi um dos articuladores das políticas culturais e ideológicas do período stalinista. Uma dessas políticas culturais recebeu a denominação de zhdanovismo por ter sido proposta por ele. Zhdanov teve um papel destacado na URSS stalinista, tanto que a cidade de Mariupol, local de seu nascimento, foi rebatizada com seu nome, no período de 1948 a 1989.

atividade material e ao comércio material dos homens; é a linguagem da vida real. As representações, o pensamento, o comércio intelectual dos homens surge aqui como emanção direta do seu comportamento material. O mesmo acontece com a produção intelectual quando esta se apresenta na linguagem das leis, política, moral, religião, metafísica, etc., de um povo. São os homens que produzem as suas representações, as suas idéias, etc., mas os homens reais, atuantes e tais como foram condicionados por um determinado desenvolvimento das suas forças produtivas e do modo de relações que lhe corresponde, incluindo até as formas mais amplas que estas possam tomar. A consciência nunca pode ser mais do que o Ser consciente e o Ser dos homens é o seu processo da vida real.<sup>18</sup>

A arte, a filosofia, as ciências também são formas de trabalho, mas formas específicas que, dependendo de sua elaboração, não geram formatos concretos, entretanto imagens (arte) e conceitos (ciências e filosofia) podem influenciar a sociedade de forma libertadora ou ideológica. Independente da feição da manifestação do trabalho, ela está diretamente ligada ao homem, ao seu fazer, sentir e pensar, ou seja, são modos de conhecer o homem em suas realizações individuais e coletivas. Para Vázquez, a partir das ideias de Marx podemos deduzir que

A arte só pode ser conhecimento – conhecimento específico de uma realidade específica: o homem como um todo único, vivo e concreto – transformando a realidade exterior, partindo dela para fazer surgir uma nova realidade, ou obra de arte. O conhecer artístico é fruto de um fazer; o artista não converte a arte em meio de conhecimento copiando uma realidade, mas criando outra nova. A arte só é conhecimento na medida em que é criação. Tão somente assim pode servir à verdade e descobrir aspectos essenciais da realidade humana.<sup>19</sup>

Para atingir essa realidade por meio da produção artística, se fazia necessária uma estética específica que pudesse recriar a realidade. Na época de Marx, a estética que estava se firmando era o realismo. É sobre ela que ele fez observações<sup>20</sup> e foi o

<sup>18</sup> MARX, Karl. **A ideologia alemã**. Texto disponível em: <<http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000003.pdf>> Acesso em 01/06/2010.

<sup>19</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 36.

<sup>20</sup> Marx, assim como Engels, era um leitor assíduo, sofisticado e intenso, que leu desde os clássicos gregos e romanos, passando por Shakespeare até os mais “modernos” escritores de seu tempo e sobre eles emitiu sua opinião a partir da concepção do que considerava realismo. Em vários momentos da obra de Vázquez há comentários sobre essas críticas que Marx e Engels fizeram a seus contemporâneos como sobre Eugene Sue (*Os mistérios de Paris*), Lassalle (*Franz Von Sickingen*), Balzac (*A comédia humana*) (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 32) e afirma que “trate-se de Ésquilo, Goethe ou Balzac, Marx vê suas criações como altas expressões do universal humano que o proletariado está chamado a realizar, mas, ao mesmo tempo, como expressões características de um povo. Nelas se funde, em sua substância popular, o circunstancial e o perdurável, o particular e o universal.” (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 310) Balzac teria conseguido que seu “legitimismo monárquico” fosse “superado em sua obra: o que

realismo o eleito como estética do marxismo. Vázquez adverte que é importante perceber que não é um realismo qualquer, um naturalismo às avessas ou um surrealismo do século XX, mas aquele que,

partindo da existência de uma realidade objetiva, constrói com ela uma nova realidade que nos fornece verdades sobre a realidade do homem concreto que vive numa determinada sociedade, em certas relações humanas histórica e socialmente condicionadas e que, no marco delas, trabalha, luta, sofre, goza ou sonha.<sup>21</sup>

O realismo, segundo Konder, “consiste em construir o conhecimento numa direção que permita a superação da autocontemplação narcísica e do autoembevecimento provinciano”<sup>22</sup>, Cabe às manifestações artísticas representar esse homem com seus sonhos, sofrimentos e lutas, estetizando o mundo sem deixar de lado a condição do homem em sua práxis. “Nas artes, não se encontra, essencialmente, o reflexo da natureza; encontra-se o reflexo da sociedade, da cultura, o reflexo das atividades humanas que precisam de fundamentação teórica para proporcionar escolhas mais livres”<sup>23</sup>. A arte faz parte da ação humana, ela influi na sociedade e é influenciada por ela. Por sua vez, o artista não pode criar fora da sociedade e do tempo em que vive. Criar sem perceber os embates, as propostas, os sonhos dessa sociedade é criar arte por arte e Marx não acreditava nesse tipo de manifestação. Vázquez afirma que para Marx o artista é um ser social e historicamente construído e sua obra é uma “ponte, um traço de união entre o criador e outros membros da sociedade”, afetando os demais, contribuindo

para elevar ou desvalorizar neles certas finalidades, idéias ou valores; ou seja, é uma força social que, com sua carga emocional ou ideologia, sacode ou comove aos demais. Ninguém continua a ser o que era, depois de ter sido abalado por uma verdadeira obra de arte.<sup>24</sup>

---

nela resplandece é uma pintura realista da nobreza já caduca em um mundo burguês.” (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 32). Já Lassalle foi criticado em uma carta em que Marx “lhe reprovava o ter escrito a peça mais na linha de Schiller do que na de Shakespeare, compondo um drama no qual os personagens careciam de um realismo mais profundo e, por vezes, se tornavam *raisonneurs*.” (KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 30) Para maiores informações sobre a crítica de Marx e Engels à obra de Lassalle recorrer ao capítulo “A concepção do trágico em Marx e Engels” em VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, 131-146.

<sup>21</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 36.

<sup>22</sup> KONDER, Leandro. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005, p. 67.

<sup>23</sup> KONDER, Leandro. *Ibid.*, 2005, p. 60.

<sup>24</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 122.

Apesar dessa função social que o artista tem, a sociedade capitalista é, segundo Marx, uma opositora da livre criação artística. O capitalismo busca transformar a arte em produto de mercado, limitando assim a liberdade de criação, ditando o que é ou não arte e o que o público deve ou não consumir. Esse cerceamento da arte, no capitalismo, foi historicamente construído e deriva da ideia de que existe um desenvolvimento desigual entre a produção artística e a produção material da sociedade. Para Vázquez, essa desigualdade se mostra mais contundente sob o capitalismo, pois esse “estabelece uma relação direta entre a economia e a arte, uma relação, ademais, negativa, ou seja, a produção capitalista, por essência, por princípio, não favorece a arte”<sup>25</sup>. O artista acaba sujeito ao mercado, limitado em sua liberdade criativa, levado, por necessidade de sobrevivência, a produzir aquilo que o capitalismo acredita ser arte.

Apesar dessa “lei” da sociedade capitalista, nem todos os produtores culturais se sujeitam a ela, e nem todas as formas artísticas são iguais e proporcionalmente submetidas pelo mercado de produção. Algumas formas artísticas não merecem a mesma atenção que outras, poesia e cinema, por exemplo, são dependentes do sistema econômico de formas diferentes. O cinema está muito mais ligado à indústria, aos meios produtivos do capitalismo que a poesia. Investe-se mais em filmes do que em livros de poesia porque o capitalismo controla os meios de produção e difusão do cinema, como forma artística de massa. A poesia é uma expressão artística de percepção, decodificação e entendimento muito mais individual que o cinema, o que não significa que ela seja livre das pressões do mercado, mas que não pode ser encarada como a indústria do cinema, com seus produtores, investidores, necessidade de constantes inovações técnicas e de realizadores que renovem as tramas sem modificar as construções básicas de linguagem já assimiladas pelo público espectador.

Para fechar o ciclo da arte, Vázquez ainda transita pelo consumo da obra, que só se realiza em sua essência se for compartilhada pelos outros membros da sociedade. O compartilhar no capitalismo é tanto particular quanto coletivo. O mercado cria a necessidade de obras artísticas no público sem, contudo, levá-lo ao gozo estético da obra, pois no capitalismo o indivíduo mantém com o objeto uma relação de ter e não de ser. Essa relação se estabelece no nível de possuidor privado da obra ou como consumidor da arte dita de massa, ou seja, o capitalismo não prepara o sujeito para dialogar com a arte, mas apenas para possuí-la pelo status que ela lhe proporciona ou

---

<sup>25</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 176.

pelo mero ato de ter acesso à obra sem usufruir de uma comunicação compartilhada com o seu produtor.

Os meios de divulgação da arte, no capitalismo, se voltam para o que Vázquez nomeia de arte inferior, “banal, rotineira, correspondente aos gostos do homem-massa, vazio e despersonalizado da sociedade capitalista e que o próprio capitalismo está interessado em manter nessa sua vacuidade espiritual”<sup>26</sup>. Nesse tipo de produção artística

os grandes problemas humanos e sociais são afastados, em favor de uma suposta necessidade de satisfazer um legítimo desejo de entretenimento, e, quando algum deles é mencionado, transita-se sempre pela superfície, com soluções que não abalam a confiança na ordem existente, empobrecendo as idéias, rebaixando os sentimentos e barateando as mais profundas paixões. Esta arte de massas não é senão uma arte falsa ou falsificada, uma arte banal ou uma caricatura da verdadeira arte, uma arte inteiramente produzida à medida do homem oco e despersonalizado ao qual se destina.<sup>27</sup>

A arte, no capitalismo, nada mais é que a criação de mais-valia e alienação. É contra essa arte que o marxismo luta, na medida em que acredita que a produção artística deve libertar o homem e não escravizá-lo aos ditames do mercado.

Partindo dessas e outras premissas, os seguidores de Marx procuraram desenvolver uma estética marxista que libertasse a arte do jugo capitalista, assim como libertaria o proletariado do domínio de classe. Mas, como todo iniciador de uma teoria, Marx não poderia imaginar como seus seguidores desdobrariam suas ideias e nem como as aplicariam na prática de uma sociedade como a soviética ou a brasileira.

### 1.3 - O realismo no pós-Revolução Russa

Mesmo antes de 1917, os marxistas já debatiam sobre como as várias formas de manifestação artística eram importantes enquanto instrumentos da revolução, da desalienação e da conscientização do proletariado.

---

<sup>26</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 273.

<sup>27</sup> VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid.*, p. 278.



O Lênin revolucionário, anterior a 1917, propunha que a organização do partido não poderia deixar de utilizar uma “literatura de partido”.<sup>28</sup> Em seu texto *A organização do partido e a literatura de partido*<sup>29</sup> (publicado em 1905) ele propõe que a literatura de partido deve construir-se como oposição

aos costumes burgueses, em oposição à imprensa burguesa patronal e mercantil, em oposição ao arrivismo literário e ao individualismo burguês, ao “anarquismo de grande senhor” e à caça ao lucro, o proletariado socialista deve preconizar o princípio de uma literatura de partido, desenvolvê-lo e aplicá-lo sob uma forma plena e inteira quanto possível. (...) A literatura deve tornar-se um elemento da causa geral do partido, ‘roda e parafuso’ no grande mecanismo social-democrata, uno e indivisível, posto em movimento por toda a vanguarda consciente da classe operária. A literatura deve tornar-se parte integrante do trabalho organizado, metódico e unificado do Partido Social-Democrata.<sup>30</sup>

A proposta de Lênin era criar uma literatura que servisse aos interesses do Partido, que fosse panfletária, revolucionária, coletiva e estivesse acima do individualismo burguês e do mercado. Essa proposição, no entanto, não se estendia a toda a literatura – era restrita aos intelectuais do Partido que deveriam seguir a ortodoxia partidária. As ideias leninistas não buscavam amordaçar todos os escritores, mas exigir dos intelectuais do Partido respeito a suas normas e estatutos. Essa diretiva foi levada ao extremo na época de Stalin, estendendo-se aos produtores e às manifestações culturais na Rússia soviética.<sup>31</sup> Para isso usaram os escritos de Lênin,

---

<sup>28</sup> Devemos ressaltar que Lênin achava que o “trabalho literário é o que menos se presta a uma comparação mecânica, à nivelação, ao domínio da maioria sobre a minoria. Está fora de discussão o fato de que é absolutamente necessário assegurar o maior campo possível à iniciativa pessoal, às inclinações individuais, uma maior amplitude ao pensamento e à fantasia, à forma e ao conteúdo.” (LENIN apud VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *As idéias estéticas de Marx*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 15) Para Lênin, esses princípios deveriam ser seguidos no plano teórico e prático. No entanto, a política do Partido e seus teóricos interpretaram a percepção estética de Lênin de forma mecânica e sectária: “com um espírito normativo como mais tarde foram interpretados nos anos do período staliniano, haveria de conduzir a resultados opostos aos pretendidos por Lênin: aproximar os escritos da vida, assegurar uma perspectiva mais clara e firme da realidade e, finalmente, garantir a verdadeira liberdade de criação.” (VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. *Ibid*, p. 15)

<sup>29</sup> Esse texto foi usado, lido, debatido e extrapolado ao longo do tempo tanto por marxistas quanto por não marxistas para mostrar as propostas e as contradições da política artística dos soviéticos na era Stalin e mesmo posteriormente. Lançado em 1905 na *Novaia Jizn* (n. 12), foi motivo de numerosas discussões ao ser utilizado por Zhdanov como um dos pilares teóricos para o desenvolvimento da doutrina do realismo zhdanovista.

<sup>30</sup> LÊNIN, V. apud PALMIER, Jean Michel. *Lenine: a arte e a revolução*. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 1, p. 122.

<sup>31</sup> É oportuno apontar também outra perspectiva sobre arte que nos anos iniciais do marxismo soviético se fazia presente, mas, ao longo do embate de forças, foi suplantada politicamente – o pensamento estético de Trotski. Segundo Konder, a política cultural proposta por Trotski seria do tipo liberal, isto é, “uma política que, favorecendo a liberdade de criação artística, predispõe os artistas mais sinceros e mais independentes a uma atitude mais favorável em face da revolução proletária.” (KONDER, Leandro. *Os marxistas e a arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 57) Apesar dessa política liberal, a

releram e reinterpretaram suas propostas a partir das necessidades de uma sociedade dominada por outros interesses e que lutava por desenvolver uma nova perspectiva de realismo – o realismo socialista.

Com a Revolução Russa de 1917, surgiu a necessidade de uma arte que levasse ao povo a nova forma de organização social, cultural e econômica em vias de ser implantada. Foram feitos experimentos, novas formas de expressão foram promovidas pelo teatro, pelos cartazes e painéis de propaganda, pelo cinema, pela poesia e pela prosa. Vamos, nesse primeiro momento, percorrer duas dessas expressões artísticas para perceber como elas se firmaram ao longo da Revolução: a poesia e a propaganda. Posteriormente, ainda ao longo deste capítulo, nos voltaremos para o Cinema e sua contribuição para a formação da sociedade soviética.

Esse momento da arte soviética foi rico em possibilidades e experimentações estéticas e merece algumas observações, mesmo que breves, para termos uma melhor visão das forças culturais que se contrapunham. A poesia do pós-1917 se engajou no fervor revolucionário e, assim como o teatro, foi para as ruas, fábricas, cafés e comícios cantar as glórias das novas formas poéticas e da Revolução. Palmier aponta que poetas como Maiakovski, Essenine, Pasternak e Blok buscaram revolucionar o

domínio da linguagem, da inovação radical das formas poéticas e da prosódia. O poeta não é mais um visionário, é o artífice das palavras; é um operário, como Maiakovski dirá. Torce-as, coloca-as num poema, como um pintor as cores e um pedreiro as pedras. Assim cria um mosaico de cores e de sons que despedaça os cânones poéticos.<sup>32</sup>

---

teoria estética de Trotski primava pela continuidade em detrimento da descontinuidade e por um sociologismo que partia do princípio de que “o método marxista nos fornece uma oportunidade de avaliar o desenvolvimento da nova arte, traçar todas as suas origens, ajudar as tendências mais progressistas por uma iluminação crítica do caminho, porém não faz mais do que isso. A arte deve procurar o seu próprio caminho e por seus próprios meios.” (TROTSKI apud KONDER, Leandro. *Ibid.*, p. 55) Além disso, Trotski ainda achava que eles viviam não a época de uma nova cultura, mas apenas ingressavam nela, havendo, pois, mais preocupações para o proletariado do que teorizar sobre arte.

<sup>32</sup> PALMIER, Jean Michel. **Lenine**: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 03, p. 22.

Apesar de ter tido uma certa liberdade de expressão nos primeiros anos da Revolução, também a poesia com as divergências entre poetas futuristas e proletários<sup>33</sup> acabou sendo enquadrada nas políticas oficiais sobre cultura no governo de Stalin.

Os painéis de propaganda no pós-Revolução são outra expressão artística tipicamente soviética e, segundo Palmier, apontavam para a “necessidade de desenvolver a propaganda entre os soldados e os camponeses, na frente como nas províncias mais afastadas”. Essa necessidade criou uma forma de expressão que buscou “tornar acessíveis, sob uma forma viva, os slogans, as idéias diretoras, as reivindicações fundamentais do Partido” por meio de um estilo que incluía a “imagem, a cor, o humor, o slogan”, evitando “textos impressos incompreensíveis para uma larga parte da população.” Os painéis de propaganda tinham a propriedade de “reunir numa imagem o que uma série de panfletos políticos não poderia fazer”<sup>34</sup> e se tornaram a forma de expressão mais compatível com uma sociedade em que jornais e papel eram produtos escassos. Além disso, a população soviética era composta de um grande número de analfabetos que podiam ser alcançados por meio das imagens e não das palavras impressas. Artistas como Maiakovski, Meyerhold, Eisenstein, Malevitch, Tatline e Chagall fizeram painéis de propaganda com temas que tratavam “da guerra civil, do alistamento no exército vermelho, do trabalho na fábrica, da fome ou da alfabetização”<sup>35</sup>, ou seja, de temas familiares a revolucionários, produzidos no estilo individual de cada artista. Palmier ressalta que

Enquanto os cartazes de Maiakovski impressionam pela violência das cores, pela ferocidade e pela ironia das caricaturas, pela teatralização dos acontecimentos, os de Lissitsky surpreendem pelo extremo despojamento e pela pureza das linhas e das formas. Poucas cores violentas, mas repetição do negro, do cinzento e sobretudo do

---

<sup>33</sup> O embate entre poetas futuristas e proletários é a síntese de uma discussão maior: qual estética seria a representante da nova arte soviética. De um lado podemos agrupar os artistas futuristas, ou seja, aqueles que queriam proceder a novas experiências com a forma e a representação. Esse grupo vinha da “decomposição da burguesia, do ódio a um sistema de valores” (PALMIER, Jean Michel. **Lenine: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista.** Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 03, p. 163) e não era totalmente aceito pelos artistas proletários que achavam que os futuristas nada mais eram que uma “boemia pequeno burguesa infiltrada nas fileiras da Revolução” (PALMIER, Jean Michel. *Ibid.*, vol. 03, p. 164). Os poetas proletários eram “profundamente hostis às pesquisas formais do futurismo” (PALMIER, Jean Michel. **Lenine: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista.** Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 03, p. 165) e combatiam-nos não apenas no plano teórico, mais também nas ruas. “Os poetas proletários arrancavam os cartazes futuristas e intervêm nas manifestações desses. Por vezes entregavam-se a verdadeiras batalhas campais”, nas quais “grupos de futuristas, com suas roupas multicoloridas” lutavam com “poetas proletários, vestidos com capotes de soldados ou blusas de operários.” (PALMIER, Jean Michel. *Ibid.*, vol. 03, p. 165-166)

<sup>34</sup> PALMIER, Jean Michel. *Ibid.*, vol. 03, p. 186.

<sup>35</sup> PALMIER, Jean Michel. *Ibid.*, vol. 03, p. 201.

vermelho. As legendas e os “slogans” são incorporados nas figuras geométricas. A mensagem lingüística articula-se com as cores e não é sequer linear. (...) Se Maiakovski desenha as suas histórias sob a forma de crônicas lineares cujo encadeamento é imediatamente perceptível, os cartazes de Lissitsky são muito mais difíceis de ler.<sup>36</sup>

Os painéis/cartazes de propaganda são, de certa forma, os precursores da arte em estilo monumental-heróico que se fez presente a partir da década de 1920. Esse estilo produziu grandes monumentos para celebrar os heróis e acontecimentos da Revolução e desembocou nas estátuas de Lênin e Stalin, figuras presentes nas cidades soviéticas como forma de representação do poder, da ideologia e da história da Revolução. Para Palmier, a arte monumental-heróica procurou

exprimir pelo volume, pela altura, pela pureza das formas, a ascensão do proletariado, a importância mundial da Revolução de Outubro. Este gigantismo, este caráter “colossal” dos monumentos é uma das componentes fundamentais da jovem arte soviética. A nova arte deve impressionar a imaginação, deve assinalar o alvorecer duma nova época. As suas obras sairão dos museus, das galerias e dos estúdios para invadir as praças, as fábricas e as ruas.<sup>37</sup>

Os experimentos artísticos, em qualquer forma de expressão, acabaram esbarrando nos interesses do Partido, que percebia a arte como o meio mais rápido de modificar a forma como o povo russo via suas proposições políticas, ideológicas e econômicas. Em pouco tempo a liberdade de expressão tropeçou nas necessidades de representação política e caiu no academismo abstrato, que tratava toda obra como idêntica, como um tema político. Palmier alerta que esses e outros fatores levaram à sobrevalorização do realismo em detrimento de outras estéticas ou possibilidades, pois “só o realismo corresponde à forma da arte socialista. Uma representação deformada da realidade, simbólica, quer se trate do cubismo ou do futurismo, é necessariamente falsa e errada”<sup>38</sup>, o que resultou na fetichização do realismo. E também levou à esterilidade da arte, à confusão entre arte revolucionária e propaganda do Partido, silenciando vários artistas e promovendo a produção de obras cada vez mais iguais, estéreis e vazias, centradas no culto à personalidade de Stalin ao invés de representar a sociedade em suas lutas cotidianas.

---

<sup>36</sup> PALMIER, Jean Michel. *Ibid.*, vol. 03, p. 205.

<sup>37</sup> PALMIER, Jean Michel. **Lenine**: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 03., p. 215.

<sup>38</sup> PALMIER, Jean Michel. *Ibid.*, vol. 2, p. 231.

### 1.3.1 – Entra em cena o realismo socialista nos moldes de Zhdanov

Na Rússia comunista pós-1917, várias propostas políticas e estéticas lutaram pela hegemonia da representação cultural, mas coube ao realismo socialista a vitória sobre as outras correntes. Sttrada aponta que “o termo realismo socialista nasceu em 1932 e triunfou sobre as várias outras denominações então em voga de novo método, realismo heroico, realismo revolucionário, realismo romântico, etc.”<sup>39</sup> A partir de 1934, o realismo passou a expressar sua face mais propangandística, radical e política com a implantação da estética do zhdanovismo. Essa nova etapa do realismo foi proposta por Zhdanov no Estatuto da União dos Escritores Soviéticos com o objetivo de fazer com que as artes fossem uma frente “contra o relaxamento, a frivolidade, a preguiça, a indisciplina e o individualismo pequeno-burguês”<sup>40</sup> e procurando superar as rivalidades de classe. Zhdanov expressou o que seria literatura socialista ao criticar a poesia de Anna Akhmatova<sup>41</sup>:

A nossa literatura não é uma empresa privada para satisfazer os diferentes gostos do mercado literário. Não somos obrigados, de modo algum, a conceder um lugar na nossa literatura a gostos e costumes que nada têm de comum com a moral e as qualidades dos homens soviéticos. Que podem trazer de instrutivo as obras de Akhmatova a nossa juventude? Nada, a não ser o mal. Só podem semear o acobramento, o desânimo, o pessimismo, o desejo de fugir das questões essenciais da vida social, de afastamento da larga estrada da vida e das atividades sociais para um pequeno universo estreito de emoções pessoais.<sup>42</sup>

Zhdanov ainda argumentava que a função primeira da arte era de promover as transformações ideológicas necessárias para que os trabalhadores fossem educados e desenvolvessem a consciência de classe necessária ao socialismo. Para tanto o artista

---

<sup>39</sup> STTRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. HOBSBAWM, Eric. (org.) **História do marxismo**: o marxismo na época da Terceira Internacional. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra, 1987, p. 190.

<sup>40</sup> ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. 1991. Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, São Paulo, p. 283.

<sup>41</sup> A poetisa pertencia ao grupo dos acmeístas russos (que recusavam ideias vanguardistas em prol da linguagem simples, clara e usual). Foi duramente criticada por Zhdanov por produzir uma poesia mística, simbólica e fora das normas do realismo socialista. Após o período stalinista foi reabilitada e reconhecida.

<sup>42</sup> ZHDANOV apud PALMIER, Jean Michel. **Lenine**: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 1, p. 137-138.

socialista deveria inspirar-se nos kolkhozes<sup>43</sup>, utilizando a vida comunitária em seus temas, construindo os heróis de seus filmes, telas, romances, peças teatrais, músicas e contos de uma maneira positiva, ressaltando as características de entusiasmo, heroísmo e otimismo dos membros do Partido, das operárias e operários das cidades e dos habitantes dos kolkhozes.<sup>44</sup> Para ele, a partir da leitura dos escritos de Lênin, pode-se reconhecer que a literatura tem

uma grande importância reformadora. Se a nossa literatura soviética permitisse a diminuição desse imenso papel educador, isso significaria um recuo, um recuo à idade da pedra.

O camarada Stalin chamou aos nossos escritores ‘engenheiros de almas’. Esta afirmação tem um profundo significado. Aponta a enorme responsabilidade dos escritores soviéticos na educação dos homens, na educação da juventude soviética, na sua vigilância em não tolerarem fraudes no trabalho literário.<sup>45</sup>

Essa vigilância cabia ao Partido exercer, fosse silenciando, pressionando ou mandando escritores para os gulags.<sup>46</sup> É interessante notar como Zhdanov reconhecia que o Partido precisava das manifestações artísticas para educar o povo, para levar a ele suas doutrinas e ideologias e não abriria mão de controlar essa força, mas criaria diretrizes e determinaria o que se podia ou não escrever, pintar ou filmar.

No dizer de Zlótnikov e Iuldachev, o zhdanovismo enquadrava as representações culturais em duas categorias: “o belo e sublime projeto socialista e o feio e vil sistema

<sup>43</sup> Kolkhozes eram a base da política agrícola comunista, nos quais, após a socialização dos meios de produção e do trabalho coletivo os camponeses administravam coletivamente as propriedades agrícolas sob a supervisão do Estado que recebia uma parte fixa da produção.

<sup>44</sup> ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. 1991. Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, São Paulo, p. 288-9.

<sup>45</sup> ZHDANOV apud PALMIER, Jean Michel. **Lenine: a arte e a revolução**. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 1, p. 139.

<sup>46</sup> Gulag é a sigla para “glavnoe upravlenie lagerei”, ou administração central dos campos. Os gulags soviéticos foram um sistema de campos de prisioneiros que remontava à época dos czares, mas que no período stalinista ganhou sua forma final, sendo a instituição que recebia os prisioneiros políticos que eram submetidos a trabalhos forçados com condições precárias de saúde, higiene e a violência dos guardas. Nomes conhecidos foram prisioneiros nos 476 gulags, sendo que alguns morreram durante sua sentença. Neles sobreviveram artistas como Ehrenburg (*Degelo*), Dudintsev, Yevtushenko, Pasternak (Doutor Jivago), Soljenítsin (*Arquipélago Gulag*); políticos como Yakir, Amalrik, Litvinov, Grigorenko, Marchenko e até cientistas como Sakharov (pai da bomba de hidrogênio soviética), Tamm, Kapitsa, Medvedev. O relato mais conhecido sobre a forma como eram administrados e as péssimas condições de vida nos gulags foi escrito por Alexander Soljenítsin: *Arquipélago Gulag*, publicado em 1973. Mesmo após o fim da URSS ainda existem controvérsias sobre o número de prisioneiros que esses campos abrigaram e de mortos. Segundo Reis Filho, “o consenso entre especialistas russos e estrangeiros é da média anual de 2 milhões a 2,5 milhões de prisioneiros no gulag e mais de 1,5 milhão a 3 milhões de presos especiais. O número estimado de mortos de fome, frio e exaustão nos campos entre 1934 e 1953 chega a 2 milhões.” (REIS FILHO, Daniel Aarão apud FERREIRA, Jorge. O socialismo soviético. REIS FILHO, Daniel Aarão et al. (org.) **O século XX: o tempo das crises**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, v. 02, p. 101)

capitalista. O novo provinha das conquistas das massas trabalhadoras<sup>47</sup>. Esse pensamento maniqueísta do Partido era dogmático, conservador e passou a rejeitar qualquer tipo de arte que não se emoldurasse em seus mandamentos de “fidelidade à herança clássica, nacionalismo baseado no folclore, alinhamento com as posições do Partido, realismo temático, vínculos populares”<sup>48</sup>. Essa doutrinação vinha envolvida na divinização dos heróis proletários em sua luta contra a dominação burguesa.

Daí que o projeto capitalista de arte (considerado antigo e passível de ser exterminado) expressaria, segundo Ghioldi<sup>49</sup>, “a depravação, o pessimismo, o obscurantismo clerical, a pornografia, o delito, a devassidão, o refúgio nas chamadas atrações telúricas”<sup>50</sup>. Em oposição a essa forma estagnada insurge-se a arte socialista que, no dizer de Fadeiev (um dos colaboradores de Zhdanov), estaria “impregnada de espírito de partido, o que significa que ela se entrega de um modo consciente ao serviço do povo e do Estado socialista e se propõe conscientemente à educação comunista do povo”<sup>51</sup>.

Lukács foi contemporâneo dessa discussão entre as várias possibilidades do realismo socialista e as outras formas de manifestação estética que surgiam na Europa e no mundo. Alguns de seus críticos dizem que ele apoiou os ditames do Partido, outros que ele era a favor do realismo socialista como forma de representação e não como instrumento político. Polêmicas à parte, ele foi um dos teóricos que se debruçaram sobre a questão do realismo como estética e definiu-o como a melhor forma de expressão na literatura. Não podemos deixar, no entanto, de sublinhar que ele se opôs às vanguardas (cubismo, surrealismo, etc.), pois não acreditava que essas eram representativas da verdadeira arte.

Manieri aponta que a perspectiva teórica de Lukács possui dois extremos. De um lado, o “realismo crítico, onde o escritor apreende e reproduz (no plano artístico) qualidades sociais, destinos, num movimento que abarca passado e futuro”, defendido como a melhor forma de representação para as artes. De outro, “a perda de qualquer

---

<sup>47</sup> ZLÓTNIKOV e IULDACHEV apud MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 123.

<sup>48</sup> ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962: o salto do tigre de papel**. 1991. Dissertação (Mestrado em História). FFLCH-USP, São Paulo, p. 293.

<sup>49</sup> Rodolfo Ghioldi era presidente do PC argentino. Ele e a esposa foram presos no Brasil durante o governo de Vargas, após participarem da Intentona Comunista. Ele aparece em Memórias do Cárcere, como um dos companheiros de prisão de Graciliano Ramos.

<sup>50</sup> GHIOLDI apud MORAES, Denis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 146.

<sup>51</sup> FADEIEV apud MORAES, Denis de. Idib., 1994, p. 123.

perspectiva de transcendência, levando o homem à deformação alegórica, como no caso da vanguarda modernista”<sup>52</sup>, vista como uma das formas ideológicas do capitalismo se manifestar nas artes mais como “um efeito, que uma prática cultural consciente”<sup>53</sup>.

Para Lukács, segundo Manieri,

A literatura realista não pode fugir de dois pressupostos básicos: primeiro, estabelecer uma relação do indivíduo com o mundo; segundo, promover uma universalização tanto do sujeito quanto do objeto. É só através desses meios que o realismo crítico pode fazer sobressair o sentido da vida, dando-lhe um conteúdo inteligível. O realismo crítico não pode perder de vista a perspectiva de uma vida humana plena de sentido (mesmo no interior da sociedade contemporânea); ele não pode deixar de focar essa possibilidade de transcendência concreta diante de um mundo desumanizado.<sup>54</sup>

Essa relação entre o indivíduo em sua práxis e o tempo histórico em que ele atua concretamente é quebrada pelas vanguardas. Nessas é a literatura que se desvincula da sociedade em geral promovendo um subjetivismo sem conteúdo e sem orientação que acaba por romper “todos os fios que terminam o ser social, em visão que quebra os nexos que prendem os indivíduos ao seu meio social”<sup>55</sup>. É uma literatura vazia, baseada em um “anti-humanismo, já que exalta o anormal, transformando, muitas vezes, a perversidade e a idiotia em condição típica do homem; no fundo, trata-se de uma degradação da condição humana”<sup>56</sup>. A vanguarda é, para Lukács, uma literatura decadente, que resvala para o naturalismo.

Só a estética realista poderia fazer frente a essa literatura decadente. A literatura realista se baseia em dois princípios: no estabelecimento objetivo de uma relação entre o mundo e o indivíduo e na promoção de uma universalização do objeto particular. Logo, é essencial à literatura realista “mostrar de forma clara (numa unidade contraditória e numa tensão dialética) a relação da face individual do homem com seu fundamento social.” Desse modo, segundo Manieri, para Lukács o

grande escritor realista, portanto, é aquele que cultiva uma perspectiva de transcendência, apreendendo o presente na sua mais autêntica realidade. Essa perspectiva de transcendência é a condição

---

<sup>52</sup> MANIERI, Dagmar. Realidade e criação cultural: a estética em Lukács. **Revista Ética & Filosofia Política**, volume 8, número 1, junho/2005. Texto disponível em: <a href="http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/8\_1\_dagmar.html"> Acesso em 12/05/2009, p. 11.

<sup>53</sup> MANIERI, Dagmar. Ibid., p. 10.

<sup>54</sup> MANIERI, Dagmar. Ibid., p. 07.

<sup>55</sup> MANIERI, Dagmar. Ibid., p. 08.

<sup>56</sup> MANIERI, Dagmar. Ibid., p. 09.



básica na postura do escritor: em caso contrário, pode-se cair num perigoso compromisso (conformista) escamoteado na obra; o escritor deve ir até as últimas conseqüências das coisas, sem chegar ao desespero (como ocorre, infelizmente, na literatura de vanguarda).<sup>57</sup>

Cabe ainda analisar que as posições estéticas defendidas por Lukács não tinham aceitação unânime e, no que se refere à influência nas artes brasileiras, devemos percorrer a polêmica entre suas teorias e as de Walter Benjamin. As teorias de Lukács chegaram ao Brasil na década de 1960 e encontraram defensores no meio acadêmico (principalmente na USP) já Benjamin foi lido (quase na mesma época) de maneira mais fragmentada e demorou um pouco mais a ter defensores no meio acadêmico e na crítica de arte.

Chaga considera que, enquanto Lukács defendia “um marxismo mais próximo do materialismo histórico de Marx”, Benjamin propunha um “materialismo mais flexível, próximo ao idealismo”<sup>58</sup>. Para Benjamin toda arte tem uma “aura”, uma “aparição única de uma realidade longínqua”<sup>59</sup> perdida no tempo e responsável pela sua autenticidade. Benjamin afirma que o

conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura. Esse processo é sintomático, e sua significação vai muito além da esfera da arte. Generalizando, podemos dizer que a técnica da reprodução destaca do domínio da tradição o objeto reproduzido. Na medida em que ela multiplica a reprodução, substitui a existência única da obra por uma existência serial. E, na medida em que essa técnica permite à reprodução ir ao encontro do espectador, em todas as situações, ela atualiza o objeto reproduzido.<sup>60</sup>

Logo, na sociedade moderna, a reprodutividade (reprodução de uma obra por novos meios tecnológicos) tira dela a sua aura, a sua autenticidade e a torna mais acessível às massas. Benjamin não poderia imaginar o grau de interação que esses meios tecnológicos de reprodução atingiriam ao final do século XX, com a internet e o acesso instantâneo a obras das mais variadas por meio de um clique: de filmes a música, de

---

<sup>57</sup> MANIERI, Dagmar. Realidade e criação cultural: a estética em Lukács. **Revista Ética & Filosofia Política**, volume 8, número 1, junho/2005. Texto disponível em: <a href="http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/8\_1\_dagmar.html">http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/8\_1\_dagmar.html</a> Acesso em 12/05/2009, p. 07-08.

<sup>58</sup> CHAGA, Marco Maschio. **Épocas históricas versus épocas cósmicas**. Texto disponível em: <a href="http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/251/254">http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/251/254</a> Acesso em: 21/11/2009, p. 233.

<sup>59</sup> KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 122.

<sup>60</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 168-169.

imagens (quadros, esculturas, livros etc.) digitalizadas a passeios virtuais por museus e bibliotecas do mundo todo. O que torna o processo de acessibilidade às obras e à informação cada vez mais influenciado pelas ideologias, políticas e interesses econômicos das categorias sociais hegemônicas, mas também possibilita que as não hegemônicas possam registrar suas lutas, projetos e visões de mundo.

Perrone aponta que o centro da discussão estética da teoria de Benjamin estava no seu conceito de alegoria. “No mundo organizado pela alegoria, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra. No mundo profano já não há mais a exigência do detalhe. Somente o objeto não fetichizado se compõe de suas qualidades e detalhes”, ou seja, “na alegoria, o ato de superação é sempre de um caso singular para outro de igual valor. É apenas a substituição de uma privacidade por outra”<sup>61</sup>, não há o olhar universal, mas apenas o particular. A alegoria, segundo Fornos, ressaltaria “o heterônimo, o incompleto, o despedaçado”, cujo traço fundamental seria “a ambiguidade e a multiplicidade de sentidos”, numa “espécie de vertigem contra a aparência do mundo”, estilizando a “visão totalizante e teleológica da História”<sup>62</sup>.

Assim, Perrone argumenta que a teoria benjaminiana seria a base conceitual

da arte de vanguarda, na qual o Nada é o objeto da alegoria contemporânea. A arte de vanguarda, ao retomar a alegoria, foi enganada pelo fundamento religioso, que não mais existe, e lhe deixa apenas o seu conteúdo vazio. O nada é igual a total falta de espiritualidade, a adoração niilista do informe.<sup>63</sup>

Em outras palavras, segundo Perrone, as percepções que as alegorias nos fornecem

são “reais” apenas o suficiente para tocar os sentidos e os nervos de modo “natural” do ponto de vista neurofísico. A sua função social, no entanto, é a manipulação do sistema sinestésico através do controle ambiental. Elas têm a função de anestesiar, não pelo entorpecimento, mas pela inundação dos sentidos. A consciência experimenta esse efeito de fantasmagoria como um fato objetivo.<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> PERRONE, Cláudia. Lukács, a alegoria e o nada. BORDINI, Maria da Glória (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 166.

<sup>62</sup> FORNOS, José Luís Giovanoni. **Teorias em conflito**: reflexões sobre a história e a cultura no capitalismo tardio. Texto disponível em: <[http://www.ucs.br/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/teorias\\_conflito.pdf](http://www.ucs.br/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/teorias_conflito.pdf)>. Acesso em: 21/11/2009, p. 232

<sup>63</sup> PERRONE, Cláudia. Ibid., p. 166.

<sup>64</sup> PERRONE, Cláudia. Ibid., p. 177.

Ambas as teorias, de Lukács e Benjamin, partiram das ideias de Marx, entretanto chegaram a conclusões diferentes que marcaram a discussão não só teórica, mas também prática que foi além de uma expressão artística específica, tanto que suas diferenças de percepção se mostram ao abordarem o Cinema. Behar faz uma análise comparativa a partir da teoria de cada um, analisando como Lukács entende o cinema como “produto artístico, envolvendo toda uma abordagem a propósito da linguagem filmica”, com uma “referência permanente à cotidianidade, ao realismo, à impressão da realidade no filme, à questão do reflexo e mesmo à tipicidade”. Já Benjamin o vê como “veículo, meio que permite a reprodutibilidade técnica, tornando possível, numa escala sem precedentes, a massificação da arte”, de uma arte que reflete as preocupações “da modernidade, da fragmentação, da compreensão da relação do homem com um universo marcado por transformações profundas”<sup>65</sup>.

Para Benjamin, a tecnologia do cinema impregnava “tão profundamente o real que o que aparece como realidade pura, sem o corpo estranho da máquina, é de fato o resultado de um procedimento puramente técnico”, ou seja, “a imagem filmada por uma câmara disposta num ângulo especial e montada com outras da mesma espécie”<sup>66</sup>. O uso dessa tecnologia propicia uma “realidade aparentemente depurada de qualquer intervenção técnica”, que acaba por se revelar “artificial, e a visão da realidade imediata não é mais que a visão de uma flor azul no jardim da técnica”<sup>67</sup>. Isso possibilita que a representação da realidade pelo cinema seja “infinitamente mais significativa que a pictórica, porque ela lhe oferece o que temos o direito de exigir da arte: um aspecto da realidade livre de qualquer manipulação pelos aparelhos, precisamente graças ao procedimento de penetrar, com os aparelhos, no âmago da realidade”<sup>68</sup>. As tecnologias virtuais desenvolvidas no final do século XX e levadas, no início do século XXI, a um patamar nunca antes utilizado ou alcançado, tornam muito atuais essas considerações de Benjamin. É cada vez mais difícil para o espectador diferenciar o que existe concretamente do que é efeito gráfico computadorizado em um filme, pois as técnicas de computação desenvolvem-se tão rapidamente e de forma tão perfeita que fica difícil acompanhar ou detectar alguma falha nas imagens criadas/remodeladas pelas técnicas

---

<sup>65</sup> BEHAR, Regina Maria Rodrigues. **Cinema em G. Lukács e W. Benjamin**: uma análise comparativa. Texto disponível em: <[http://www.cchla.ufpp.br/saeculum/saeculum04\\_05\\_art05\\_behar.pdf](http://www.cchla.ufpp.br/saeculum/saeculum04_05_art05_behar.pdf)>. Acesso em 18/11/2009, p.119.

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.186.

<sup>67</sup> BENJAMIN, Walter. *Ibid.*, p.186.

<sup>68</sup> BENJAMIN, Walter. *Ibid.*, p. 187.

gráficas de filmes como *300* (2007), a trilogia *O senhor dos anéis* (2001, 2002, 2003), ou *Avatar* (2009).

Para encerrar sua comparação entre as formas de Lukács e Benjamin conceberem o cinema, Behar ainda aponta que

Enquanto W. Benjamin preocupa-se fundamentalmente com as mudanças que as novas experiências da modernidade, e nela o cinema, inauguram, seus efeitos sobre as outras artes e sobre a percepção dos homens, buscando, sem dúvida a positividade e o potencial libertador dessas técnicas, buscando saídas para a crise da modernidade já presente aí, Lukács se detém dentro de sua opção pelo realismo, à análise objetiva do cinema como possibilidade artística.<sup>69</sup>

Isso se deve ao fato de a estética do realismo crítico, analisada por Lukács, estar centrada na Literatura. Entretanto, não apenas a Literatura foi compactuada para atuar como forma educativa do regime stalinista, mas também, e principalmente, o Cinema. Grande parte da população russa do início do século XX era analfabeta e, para chegar até ela, nada melhor que a imagem. Palmier argumenta que na época de Lênin já se percebia que o cinema “permitia mostrar, explicar, ensinar, e era este o papel da pedagogia artística e política que muitos desejavam dar-lhe”<sup>70</sup>, seja por meio de filmes, seja por documentários que retratavam a revolução, a luta de classes, o despertar da classe operária, as ações de Lênin e Stalin etc. Os cineastas russos, em um primeiro momento, tiveram liberdade para criar novas formas de expressão realista (o “cinema-olho”, de Vertov; o “cine-punho” e a montagem intelectual de Eisenstein, entre outros).

Esses cineastas influenciam a produção cinematográfica dentro e fora da União Soviética e é oportuno nos debruçarmos sobre pelo menos um deles para mostrar como sua trajetória se liga à Revolução e às experiências com a teoria e a prática da linguagem cinematográfica. Por ser uma influência citada por nossos sujeitos de pesquisa (NPS e LH<sup>71</sup>), optamos por analisar Eisenstein.

---

<sup>69</sup> BEHAR, Regina Maria Rodrigues. **Cinema em G. Lukács e W. Benjamin**: uma análise comparativa. Texto disponível em: <[http://www.cchla.ufpp.br/saeculum/saeculum04\\_05\\_art05\\_behar.pdf](http://www.cchla.ufpp.br/saeculum/saeculum04_05_art05_behar.pdf)>. Acesso em 18/11/2009, p.129.

<sup>70</sup> PALMIER, Jean Michel. **Lenine**: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 3, p. 247.

<sup>71</sup> Para facilitar nossa discussão a partir de agora denominaremos Nelson Pereira dos Santos de NPS e Leon Hirszman de LH.

O cineasta começou sua carreira artística no teatro com o construtivismo<sup>72</sup> de Meyerhold e o proletkult<sup>73</sup>, tendo sido cenógrafo, assistente de direção e diretor de teatro até produzir seu primeiro filme, *A greve* (1925), no qual aplicou suas teorias sobre o construtivismo e sobre a montagem. Como seguidor do marxismo, Eisenstein utiliza-se da práxis, ou seja, ele não era apenas realizador, mas também um teórico do cinema que buscava pôr em prática as suas análises sobre linguagem e montagem. Alcides Freire Ramos informa que as teorias de Eisenstein bebiam “nas fontes populares (o circo e o music-hall)”<sup>74</sup> e tiveram, nessa primeira etapa de sua formulação, influência das propostas de Bogdanov e de Dziga Vertov. O cineasta Vertov se preocupava com a construção de uma linguagem tipicamente cinematográfica que deixasse de lado os empréstimos conceituais e de valores de outras artes, como a trama (da literatura) e a atuação dos atores (teatro).

Eisenstein advogava que montagem era o centro da ação cinematográfica e a forma como o cinema adquiriria uma linguagem própria. Segundo Alcides Freire Ramos, a montagem, na concepção de Eisenstein, poderia ser definida “como um procedimento capaz de produzir significados a partir do relacionamento sistemático entre dois planos.”<sup>75</sup> Essa “montagem figurativa”, segundo Ismail Xavier,

segue o raciocínio, que compara e define significações claras. Uma montagem que interrompe o fluxo de acontecimentos e marca a intervenção do sujeito do discurso através da inserção de planos que destroem a continuidade do espaço diegético, que se transforma em parte integrante da exposição de uma idéia. No seu cinema, a sucessão de eventos não obedece a uma estrita casualidade linear e não encontramos uma evolução dramática do tipo psicológico.

---

<sup>72</sup> O movimento construtivista, que fazia parte das possibilidades expressivas do início da Revolução Soviética, acreditava ser a arte fundada em bases científicas e que “a produção da arte seria antes de mais nada uma atividade racionalmente controlada e que tinha uma engenharia, um parâmetro a ser seguido. O processo criativo teria de ser compreendido como um processo marcadamente consciente.” (RAMOS, Alcides Freire. *A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein*. LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 138.)

<sup>73</sup> Konder afirma que os artistas defensores do proletkult “eram levados a subestimar a função gnoseológica da arte em seus aspectos menos imediatos e a enfatizar a função da arte como agente transformador capaz de produzir modificações práticas imediatas nas relações humanas, sobretudo na ação política dos homens.” (KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 72.)

<sup>74</sup> RAMOS, Alcides Freire. *A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein*. LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 139.

<sup>75</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Ibid.*, 2006, p. 140.

Eisenstein prefere falar em “justaposição de planos”, ao invés de encadeamento.<sup>76</sup>

Sua práxis da montagem desembocou na proposta do “cinema intelectual”, que aparece em *Outubro* (1928). Nesse filme, conforme aponta Alcides Freire Ramos, o “diretor objetiva constituir um cinema inovador para os padrões da época e, sobretudo, crítico das formas clássicas de narrar” de tal modo que “a fragmentação da narrativa para nela inserir comentários visuais é aí de tal proporção que não se admite concessões às normas clássicas de continuidade”<sup>77</sup>. Ele buscou “ultrapassar o nível da representação realista imediata” e “eliminou as personagens da ação”<sup>78</sup>.

Para um cineasta que buscou inovar a linguagem do cinema, Eisenstein não teve problemas em se expressar durante a década de 1920, mas, com a chegada do período stalinista, sofreu críticas e chegou a ser tachado de formalista. Essas críticas não o impediram de receber subvenções para seus dois últimos filmes, *Alexander Nevski* (1938) e *Ivan, o terrível*<sup>79</sup> (1942-1945). Nesses dois trabalhos ele desenvolveu personagens individuais a partir de dois ícones da história russa, contudo não deixou de lado a experimentação, pois passou a utilizar o som como um instrumento polifônico no qual a imagem e o som não fossem sincronizados e dando ao expectador o grau de estranheza necessário a sua concepção de cinema como “uma estrutura francamente discursiva, baseado na combinação de elementos e comentários em torno de uma situação factual básica”<sup>80</sup>.

Para Konder, a burocracia zhdanovista tolerou Eisenstein, mas ele não se afiliou a ela, pois

suas exigências culturais de amplitude de horizontes, sua propensão para o experimentalismo em arte, sua inquietação, nada disso podia inspirar confiança a uma política cultural revolucionária que passara a se basear em métodos burocráticos, estreitos e imediatistas.<sup>81</sup>

<sup>76</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 130.

<sup>77</sup> RAMOS, Alcides Freire. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) **História e linguagens**: texto, imagem, oralidade e representações. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 142.

<sup>78</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Ibid.*, 2006, p. 143.

<sup>79</sup> O personagem principal de “Ivan, o terrível” era o czar Ivan, o terrível (um dos ícones da história russa), que era muito parecido com o próprio Stalin, um dirigente paranóico, violento e que fez de tudo para se manter no poder, expurgando seus oponentes e matando indiscriminadamente. Essa aproximação não agradou em nada ao dirigente russo.

<sup>80</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 130.

<sup>81</sup> KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 77.

Dentro desses limites o cinema soviético, de modo geral, assim como as outras formas de expressão artística, acabaram sendo, conforme aponta Costa,

travados e reprimidos pelo sistema político. A utopia do fim da separação da arte na construção de uma sociedade em que a própria arte tomava parte no processo de produção naufragou por causa de um sistema que, muito mais do que a livre experiência das vanguardas, demonstrou preferir os dogmas; e quando a fé se demonstrou insuficiente, recorreu a métodos repressivos e policiais.<sup>82</sup>

É importante ressaltar que, mesmo na URSS, a adesão ao zhdanovismo não foi universal. Apesar da vigilância doutrinária e dos limites estéticos instituídos pelo PC à criação cultural, nem todos seguiram as suas regras. Quem fosse contra as diretrizes do Partido poderia ter que se retratar publicamente ou, em outros casos, sofrer prisão arbitrária, ser deportado para algum gulag da Sibéria e, se fosse considerado culpado de alguma transgressão mais grave, morto. Alguns, não suportando tanta repressão a sua criatividade, acabaram por exilar-se, como o pintor Marc Chagall; outros, como Mayakovski, suicidaram-se; alguns foram perseguidos e criticados publicamente, como a poetisa Anna Akhmatova; uns morreram nos gulags, como Babel; outros buscaram o anonimato, como Mikhail Bakhtin. Poucos foram os que, como Eisenstein, conseguiram continuar criando, utilizando de artifícios linguísticos para se expressar, mesmo frente às dificuldades apresentadas pelo policiamento estatal.

Essas formas de resistência não ocorreram apenas na Rússia comunista, mas também em outros países que, apesar de não serem comunistas, tinham intelectuais que professavam o comunismo e nem sempre aderiram às políticas culturais do Partido. Até membros ou simpatizantes do PC, como Lukács, Brecht, Edgar Morin, Marguerite Duras e Jean-Paul Sartre, foram compelidos pelos dirigentes de seus Partidos a se calar, a fazer uma autocrítica a fim de submeter suas ideias aos ditames do realismo socialista, ou serem expulsos. A submissão desses pensadores foi apenas aparente. Brecht, por exemplo, continuou no PC alemão, mas advogava uma ampliação do conceito de realismo que se adequasse às particularidades da cultura alemã, pois “nosso realismo socialista deve ser também um realismo crítico.” As suas propostas de alterações poderiam tornar “mais rica de fantasia e mais atraente artisticamente a reprodução da

---

<sup>82</sup> COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003, p. 80.

realidade”. Essas, ao se tornarem mais expressivas poderiam representar “uma negação de elementos previamente estabelecidos”<sup>83</sup>.

Após a morte de Stálin, Brecht falou mais abertamente e criticou a atrofia da dialética promovida pela política cultural soviética. Assim como outros, ele foi criticado por muitos, mas acabou sendo reabilitado após as denúncias sobre as políticas do culto à personalidade de Stálin e o abandono do dogmatismo cultural. Essa situação dúbia foi vivida no Brasil por Graciliano Ramos, NPS e LH.

#### 1.4 – Realismo e realismo socialista no Brasil.

O realismo teve um importante impacto na produção cultural do Brasil, mudando os rumos de várias formas de expressão artística. Em um primeiro momento foram os representantes da literatura e do teatro que aderiram à nova estética. Na literatura se deu a transição de autores ligados ao romantismo para o realismo, como Machado de Assis com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881). Os principais temas desse primeiro momento eram a crítica às instituições e à burguesia, aos preconceitos raciais e à escravidão, tratados em uma linguagem mais direta e clara do que no romantismo. No teatro, Machado de Assis, com *Quase ministro* (1864), também fez a transição do herói romântico para personagens do cotidiano que usam uma linguagem mais coloquial. O mesmo fizeram José de Alencar, com *O Demônio familiar* (1857), e Joaquim Manuel de Macedo, com *Luxo e vaidade* (1860). Já a poesia vivia ainda o período Parnasiano.

Nas artes plásticas situam-se como marcos iniciais Belmiro de Almeida, autor de *Arrufos* (1887), que retrata a discussão de um casal, e Almeida Júnior, autor de *Descanso do Modelo* (1882). Esse último, mais tarde, se mostrou mais comprometido com as classes populares e pintou *Caipira Picando Fumo* (1893).

O realismo tinha propostas diferenciadas que rompiam com a herança clássica e medieval das artes. Para tanto fez uso da prosa como seu meio de melhor expressão e do romance como sua forma mais apreciada, representados por nomes como Balzac, Stendhal, Tolstoi, Dostoievski, Charles Dickens, Eça de Queirós, entre outros.

---

<sup>83</sup> BRECHT apud MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 129.



Definir romance não é tarefa fácil<sup>84</sup> mas é necessário apontar algumas de suas características para melhor entender o movimento realista. Watt define romance como

um relatório completo e autêntico da experiência humana, estando portanto obrigado a proporcionar aos seus leitores pormenores da história, como por exemplo a individualidade dos personagens em causa, as particularidades espaço-temporais das suas ações, pormenores que são apresentados através do uso de uma linguagem bastante mais referencial do que é costume nas outras formas literárias.<sup>85</sup>

Nessa breve citação estão algumas das características do romance moderno: individualidade do personagem, o trabalho do romancista com o tempo e o espaço e as experimentações que ele pode fazer com a linguagem. Características que, segundo alguns, tornam o romance um gênero único, que pode ser uma rica forma de representação da realidade e dos sofrimentos/alegrias do homem e, segundo outros, o fragilizam e podem transformá-lo num veículo de propagação de ideologias e não de contestação da ordem social dominante. Entre essas duas opiniões estão aqueles que percebem não ser fácil definir o romance e que o máximo possível é percorrer algumas de suas facetas. Forster já afirmava que para conseguirmos entender o romance

Precisamos de um posto avançado, porque o romance é uma massa formidável e muito amorfa – sem montanhas a serem escaladas (...). É conhecido como uma das áreas mais lodacentas da literatura, irrigada por uma centena de riachos e freqüentemente degenerando num pântano. (...) Mas não conheço nenhuma afirmação inteligente que descreva toda a extensão do terreno. Tudo o que podemos dizer sobre ele é que se situa entre duas cadeias de montanhosas que não se elevam muito abruptamente – as opostas formações da Poesia e da História – e confina pelo terceiro lado com o mar – um mar que encontraremos quando chegarmos a *Moby Dick*.<sup>86</sup>

No Brasil, vários autores se voltaram para o romance, entre os quais Machado de Assis, com sua capacidade aguda e irônica de perceber os conflitos da sociedade urbana brasileira<sup>87</sup>, Lima Barreto, com sua percepção sagaz sobre a classe média brasileira, com

---

<sup>84</sup> Não é objetivo deste trabalho desvendar todas as facetas do estilo romance, mas é necessário transitar por ele a fim de apreender algumas particularidades das obras analisadas (*Vidas Secas* e *São Bernardo*) que fazem parte da fase dos romances de Graciliano Ramos.

<sup>85</sup> WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 45-46.

<sup>86</sup> FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2004, p. 35-36.

<sup>87</sup> Machado de Assis é um dos melhores representantes da literatura brasileira do século XIX e produziu romances como *Quincas Borba* (1891), *Dom Casmurro* (1899), *Esau e Jacó* (1904) e *Memorial de Aires* (1908). Também publicou contos como “O alienista”, “A cartomante”, “Missa do galo”, “Uns braços”,

seus preconceitos sociais e raciais em livros como *Recordações do escrivo Isaiás Caminha* (1907) e *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1911), e Euclides da Cunha, com *Os sertões* (1907), no qual produziu uma análise da sociedade do interior do Brasil representada na campanha de Canudos. Também um dos sujeitos de nosso estudo iniciou sua carreira literária com o romance: Graciliano Ramos. Como representante da literatura brasileira contemporânea, GR<sup>88</sup> participou das profundas mudanças pelas quais ela passou ao final do século XIX e início do XX.

As criações literárias são representações da cultura humana em seu tempo e lugar e, como registros sociais e de memórias, deixam transparecer as modificações sociais e culturais pelas quais as sociedades e os discursos passam ao longo do tempo. A literatura interage com a sociedade e investiga as questões morais, econômicas, políticas e sociais por meio de reflexões que podem representar estética, ficcional e historicamente todo o “universo complexo, múltiplo e conflituoso no qual se insere”<sup>89</sup> o autor, sua obra e seu leitor.

Um dos períodos em que a literatura brasileira buscou representar as modificações estéticas e de projetos sociais pelas quais a nossa sociedade passava foi o final do século XIX. Seguindo os princípios da literatura europeia de então, teve sua fase cientificista e quis espelhar a realidade de forma objetiva, precisa e imparcial – fazendo uso de uma mentalidade positivista, em uma parceria com os métodos das ciências naturais e distanciando-se da ficção. Essa literatura buscava ser um espaço no qual a nacionalidade brasileira pudesse se descobrir e se exprimir.

Watt afirma que o “realismo do romance não reside no gênero de vida que representa, mas sim na forma como o faz” e essa forma era uma “análise minuciosa da vida, a mais imparcial e científica até aí tentada.” E acrescenta que “não é de forma alguma certo que esse ideal de objetividade científica seja desejável, e na prática não pode com certeza realizar-se”<sup>90</sup> em sua plenitude, pois a problemática mesma do romance reside na “correspondência entre a obra literária e a realidade que imita”<sup>91</sup>. Ou seja, propor teoricamente uma literatura como fotografia da realidade é muito mais fácil que criar na obra uma representação literária da realidade.

“O espelho”, “Cantiga de esponsais”, “Teoria do medalhão”, “A causa secreta”.

<sup>88</sup> Denominaremos Graciliano Ramos de GR para facilitar nossa escrita.

<sup>89</sup> BORGES, Valdeci Rezende. **Cenas urbanas**: imagens do Rio de Janeiro em Machado de Assis. Uberlândia/MG: Aspectus, 2000, p. 09.

<sup>90</sup> WALT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 16.

<sup>91</sup> WALT, Ian. *Ibid.*, p. 17.

Para Waltt, a premissa de autenticidade no romance não tem que necessariamente produzir uma obra “dotada de uma verdade efetiva ou de um valor literário durável”<sup>92</sup>. A realidade fotografada pela literatura seguindo os moldes cientificistas deveria ser “mais que fotografia, o texto se aproxima do diagnóstico médico a captar sintomas e mazelas nacionais”<sup>93</sup> e teria como um de seus objetivos ser uma “placa fotográfica a fixar, sem ambigüidades, impressões que pareçam ‘tais e quais’ as concepções do leitor de nação, cultura e verdade”<sup>94</sup>. No Brasil, essa literatura acabou por produzir inversões e analogias por meio de uma narrativa supostamente objetiva com o intuito de construir uma unidade nacional, ignorando as diferenças, divisões e soluções regionais num país diversificado e grande.

Essa perspectiva diagnóstica da literatura começou a perder sua hegemonia no começo do século XX. Nesse período, as ciências sociais, em especial a economia e a sociologia, tomaram o lugar da medicina e das ciências naturais como forma de conhecer e explicar o mundo. Essa nova fase da literatura brasileira teve como um dos seus representantes o chamado romance de trinta, desencadeado por uma geração que buscou explicar o país por meio das concepções teóricas da sociologia e da economia. O grupo se concentrou principalmente no Nordeste e produziu obras encadeadas em ciclos, mostrando as mudanças pelas quais a região passou ao longo do tempo. Seus principais representantes foram José Américo de Almeida, Raquel de Queiroz, José Lins do Rego, Jorge Amado. Esses escritores<sup>95</sup> mantinham animados debates no Café Central, em Maceió e eram amigos de Graciliano Ramos, que declarou que eles se gastavam “em palestras inconvenientes nos cafés”<sup>96</sup>, juntamente com Aurélio Buarque de Holanda, Alberto Passos Guimarães, Valdemar Cavalcanti, Santa Rosa, entre outros intelectuais que inovaram a crítica literária, a ficção, a filologia e o jornalismo brasileiros.

Os temas tratados pela geração de trinta giravam em torno dos conflitos pela terra, denunciando as mazelas sociais da região. Segundo Afrânio Coutinho, esses escritores trouxeram para a literatura brasileira “concepções unânimes apenas na

---

<sup>92</sup> WALT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 46.

<sup>93</sup> SUSSEKIND, Maria Flora. **Tal Brasil, qual romance?** 1982. Dissertação (Mestrado). PUC, Rio de Janeiro, p. 21.

<sup>94</sup> SUSSEKIND, Maria Flora. *Ibid.*, 1982, p. 95.

<sup>95</sup> Dos nomes elencados apenas Jorge Amado não fazia parte do círculo de amigos de Maceió. Ele veio a travar conhecimento com Graciliano Ramos posteriormente, quando GR viveu no Rio de Janeiro.

<sup>96</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 32ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. I, p. 39.

acusação da injustiça e desagregação humana.” Individualmente cada um procurou dar “depoimento substantivo, fruto da concepção de uma situação central específica e correspondente atitude assumida frente a ela.” Esses múltiplos enfoques não se baseiam apenas numa “variação na seleção e tratamento de detalhes ou numa maior ou menor ênfase em determinado aspecto”, mas se estendem para a forma como cada romancista tematiza e traduz o real na construção do seu mundo ficcional e na “posição de interdependência em que se acha nele”<sup>97</sup>.

Alfredo Bosi aponta que o realismo levado a cabo pela geração do romance nordestino de 1930 muito se beneficiou das conquistas do Movimento Modernista de 1922, mas que esses escritores foram além, tendo uma visão crítica das relações sociais e não um realismo absoluto ou ingênuo.<sup>98</sup> Para ele,

Parece evidente que a modernidade de Graciliano Ramos tem pouco a ver com o Modernismo e nada a ver com as modas literárias para as quais o escritor pode apresentar um quê de inatural. Ela vem da sua opção pelo maior grau possível de despojamento, pela sua recusa sistemática de intrusões pitorescas, chulas ou piegas, situando-se no pólo oposto do “populismo” – tanto o vulgar quanto o sofisticado – que tem manchado tantas vezes a atitude dos fruidores da “vitalidade” do homem simples.<sup>99</sup>

Antonio Candido<sup>100</sup>, por sua vez, constata que as obras de Graciliano Ramos têm uma trajetória que foi da ficção (como em *Caetés* e *São Bernardo*) à confissão (como em *Infância* e *Memórias do Cárcere*) na busca incessante de procurar a melhor forma para expressar a realidade sem enfeites ou delírios, pois o autor é “o realista que, por sua autenticidade, por sua recusa à mistificação, leva o realismo a se chocar com seus próprios limites”<sup>101</sup>. Para Candido, GR era “pouco afeito ao pitoresco e ao descritivo”, nos conduzindo “discretamente às esferas várias de humanidade, sem se afastar demasiado de certos temas e modos de escrever”<sup>102</sup>. Essa sua característica realista se sobressaía no seu “medo de encher lingüiça”, pois ele procurava dizer apenas “o essencial e, quanto ao resto, preferia o silêncio”<sup>103</sup>.

<sup>97</sup> COUTINHO, Afrânio dos Santos. Graciliano Ramos. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1997, vol. 5, p. 389-390.

<sup>98</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, s/d, p. 432-454.

<sup>99</sup> BOSI, Alfredo. *Ibid.*, p. 457.

<sup>100</sup> CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

<sup>101</sup> BASTOS, Hermenegildo José de M. **Memórias do cárcere**: literatura e testemunho. Brasília: Editora da UnB, 1998, p. 40.

<sup>102</sup> CANDIDO, Antonio. *Ibid.*, 2006, p. 17.

<sup>103</sup> CANDIDO, Antonio. *Ibid.*, 2006, p. 144.

O romance de 30 foi uma das instâncias compactuadas pelo Estado Novo na tentativa de construir uma identidade brasileira. O interesse do governo era fazer oposição às ideias defendidas pelos Modernistas de 1922, que misturavam o real com a ficção e rompiam com a narrativa linear. O Estado queria escritores que mostrassem as realidades regionais de uma maneira objetiva e honesta numa estética realista que, apesar de mostrar as penúrias e as lutas, edificasse um sentimento de brasilidade.

Não só a literatura do período varguista procurou analisar e mostrar as realidades regionais, também a pintura e a música tiveram representantes que buscavam fazê-lo. Na música podemos citar nomes como Adoniran Barbosa (com seus sambas que mostravam a realidade do paulistano), Noel Rosa (com seus sambas do morro carioca), Dorival Caymmi (com a temática da vida baiana), Luiz Gonzaga (popularizando o forró e o baião nordestinos). Esses e outros representantes de uma música popular e realista conquistaram o gosto popular quando da emergência das rádios como o meio de comunicação de massa das décadas de 1930 a 1960.

A política cultural do governo Vargas tinha um aspecto pedagógico e outro ideológico. Para o Estado Novo cada manifestação cultural deveria levar à população os projetos e a visão de mundo defendidos pelo governo, preconizados num nacionalismo que não interagiu com o diferente e que elegeu como inimigos os comunistas, os estrangeiros, os homossexuais e os malandros. Na literatura, o governo cooptou a intelectualidade a fim de que, por meio de incentivos, concursos etc., escrevessem sobre os temas aspirados pelos ideólogos varguistas (exaltação da nacionalidade, temas que não atacassem as políticas governamentais e promovessem a noção de uma nação harmoniosa). Para tanto, várias estratégias foram utilizadas, mas, como apontou GR, “nunca tivemos censura prévia em obra de arte”, pois o “nosso pequenino fascismo tupinambá” não impediu a produção, mas acabou por “suprimir o desejo de entregar-nos a esse exercício”<sup>104</sup>.

Outra forma de expressão literária do período foram os ensaios históricos e sociológicos que visaram a pensar, interpretar e conhecer o Brasil em suas múltiplas faces e problemas. Escritores como Gilberto Freire, Sérgio Buarque de Holanda, Caio Prado Júnior criaram obras que se tornaram clássicas no estudo da nossa realidade. São elas, respectivamente, *Casa Grande e Senzala*, *Raízes do Brasil*, *Formação do Brasil Contemporâneo*.

---

<sup>104</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. I, p. 33-34.

Para Alfredo Bosi, esses ensaios, apesar de importantes, não são a melhor representação do período entre 1930 e 40, pois o romance brasileiro é o que predominou como forma de ultrapassar o realismo científico e “impessoal” da “narração-documento”, dando lugar às interpretações de história e vida por meio de pesquisa humana e social, expondo a fraqueza e a força do ser humano frente às intempéries sociais, políticas, econômicas e culturais do Brasil.<sup>105</sup> Preocupações que perpassam os escritos de GR e o marcam como um dos grandes representantes do gênero, seja como memorialista (*Infância, Memórias do Cárcere*) ou romancista (*Caetés, São Bernardo, Angústia, Vidas Secas*). Como aborda Souza,

se a análise de sua obra, em conjunto, deixa entrever o exercício da técnica literária de escritor, não encobre também o conflito social, a tensão que ocorre entre o homem/homem, homem/natureza, homem/sociedade. [...] Se o ser humano não é poupado, a sociedade não permanece impune e emerge enquanto geradora das “lesões humanas”. A universalidade de sua obra parece sustentar-se justamente sobre essa gama variada da humanidade [...], obra que coloca em questão a moralidade, a solidariedade e a sensibilidade humana.<sup>106</sup>

Não se pode esquecer que a literatura no começo do século XX já buscava ultrapassar a pretensa objetividade fotográfica do período anterior, que foi perdendo espaço para análises de cunho sociológico, econômico e histórico. Escritores, como GR, romperam com essa estética e tornaram explícito em seus romances, em que séries se opõem aos ciclos, o trabalho da linguagem, jogando “por terra a obsessão fotográfica e documental dominante no neonaturalismo de trinta. (...) Graciliano foge à regra. (...) Uma literatura que se afirma como ficção à obsessão fotográfico-documental do decênio de trinta”<sup>107</sup>.

GR só conseguia escrever a partir da “coisa observada e sentida”<sup>108</sup> e o fazia por meio de uma escrita embalada em uma linguagem impecável e sempre concisa, seca, calcada numa impiedosa ironia consigo e com os outros, expressada em suas obras a partir de sua capacidade aguda de observar as diversas faces da natureza humana. Além disso, ele afirmou em uma carta a sua irmã, Marili Ramos: “Só conseguimos deitar no papel os nossos sentimentos, a nossa vida. Arte é sangue, é carne. Além disso

<sup>105</sup> BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 436.

<sup>106</sup> SOUZA, Tânia Regina de. **A infância do velho Graciliano**: memórias em letra de forma. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001, p. 130.

<sup>107</sup> SUSSEKIND, Maria Flora. **Tal Brasil, qual romance?** 1982. Dissertação (Mestrado). PUC, Rio de Janeiro, p. 176-178.

<sup>108</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. I, p. 61.

não há nada. As nossas personagens são pedaços de nós mesmos, só podemos expor o que somos. (...) Arte é isso”<sup>109</sup>. O ato de escrever, de criar, com todos os paradoxos, problemas, incertezas e ambiguidades foi um tema que perpassou suas obras e já estava presente em seu primeiro romance *Caetés* (1933), publicado quando o escritor já completara 41 anos.<sup>110</sup>

A vida de GR nunca fora fácil, ele era um indivíduo calejado pela vida dura do Nordeste, mas que se mantinha atualizado, informado e atuante. Apesar de morar em Palmeira dos Índios (interior de Alagoas), tinha conhecimento das grandes questões discutidas na sociedade brasileira e mundial. Suas leituras eram variadas e ecléticas, indo da Bíblia até os livros espiritualistas de Camille Flammarion. Segundo declarou o próprio escritor, seus autores preferidos eram “Dostoievski, Tolstoi, Balzac e Zola”, mas também sabia “de cor capítulos inteiros de Eça de Queiroz (...), poemas de Manuel Bandeira”. Dos romancistas brasileiros admirava “Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Jorge Amado, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz”<sup>111</sup>.

Se seu embasamento intelectual foi diversificado, sua vida pessoal e profissional não ficou atrás. Ao perder a primeira esposa (Maria Augusta Barros), em 1920, ficou com quatro filhos pequenos para criar e ainda a loja de tecidos Sincera, que faliu. Sete anos depois foi eleito prefeito de Palmeira dos Índios (Alagoas) e em 1928 conheceu e se casou com Heloisa de Medeiros, com quem teve três filhos. Após renunciar ao cargo de prefeito (1930), foi nomeado Diretor da Imprensa Oficial do Estado de Alagoas e, três anos depois, foi Diretor da Instrução Pública de Alagoas<sup>112</sup>. GR ocupou esse cargo até ser demitido e preso, em 1936. Durante os meses em que esteve detido não foi indiciado ou interrogado, mas achava que havia sido denunciado por ser simpatizante das propostas comunistas. No entanto, ele só se tornou membro oficial do Partido Comunista Brasileiro a partir de 1945 e nele permaneceu até sua morte, em 1953.

Nesse período, juntamente com GR, inúmeros outros intelectuais ingressaram oficialmente no PCB. O Partido apresentava-se como uma via para os intelectuais que se opunham ao capitalismo, à forma de implantá-lo e mantê-lo no Brasil. No entanto, o PCB, assim como todos os outros PCs do período, estando atrelado à política do PC da

---

<sup>109</sup> GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 198, p. 241. Coleção Escritores Brasileiros: antologia & estudos.

<sup>110</sup> Graciliano Ramos nasceu em 27 de outubro de 1892, em Quebrangulo, Alagoas. Durante a infância viveu em Buíque (Pernambuco) e Viçosa (Alagoas). Adulto, morou em Palmeira dos Índios e, posteriormente, Maceió, ambas em Alagoas. Após sua libertação da prisão, em 1937, e até sua morte, em 1953, viveu no Rio de Janeiro.

<sup>111</sup> RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992, p. 114-115.

<sup>112</sup> Cargo correspondente a Secretário Estadual de Educação.

então União Soviética enveredou por atitudes e posturas ambíguas e dogmáticas que, em última análise, provocaram o afastamento de alguns de seus membros.

O PC do Brasil não possuía diretrizes claras e definidas sobre política cultural como tinha para a atuação política de seus membros. Até 1947, o Partido mostrou-se afinado com as modernidades artísticas brasileiras, atraindo figuras como Graciliano Ramos, Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Monteiro Lobato, Caio Prado Júnior, Jacob Gorender, Leôncio Basbaum, Oduvaldo Vianna, Dias Gomes, Vinícius de Moraes, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Alex Viany, Mário Lago, Oscar Niemeyer, Nelson Pereira dos Santos, Leon Hirszman. Esses pensadores e artistas, assim como centenas de outros, estavam engajados no ideal socialista, mas viram-se pouco a pouco sitiados pelo que Mercadante denominou de “cercas do partidarismo”<sup>113</sup>. Alguns se enquadraram, outros rebelaram-se silenciosamente ou abertamente contra as restrições e críticas impostas à liberdade criativa pelos dirigentes do PCB.

Segundo Mercadante,

o Partido Comunista do Brasil parecia uma seita religiosa. (...) Uma estrutura autoritária, dogmática, um funcionamento rotineiro, contrário a mudanças. O secretariado ditava para os organismos regionais e estes para os distritais as palavras de ordem, que desciam às bases a fim de merecer implícitas ou expressas aprovações. Qualquer divergência do quadro inquieto constaria da ata e subindo esta ao órgão superior, retornaria com uma advertência aborrecida. (...) A reincidência em outra dúvida ou mesmo hesitação quanto a qualquer tarefa, determinada de cima, provocava respostas mais enérgicas.<sup>114</sup>

Uma das instâncias nas quais a luta política dentro do PCB se manifestou foi a Associação Brasileira de Escritores (ABDE), que foi, em 1949, o palco de um embate político-ideológico que gerou a dissidência de inúmeros escritores após a vitória do Partido.<sup>115</sup> Esse desentendimento só foi minimizado com a eleição de Graciliano Ramos para presidente da ABDE, em 1951. Coube a ele, durante seus dois mandatos como presidente da Associação, tentar cimentar as frestas deixadas pelo erro estratégico do PCB.<sup>116</sup> E, na sua posição de mediador, GR conseguiu, com o agravamento de seu

<sup>113</sup> MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p.138.

<sup>114</sup> MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico. São Paulo/Rio de Janeiro: Mercadante/Topbooks, 1994, p. 147.

<sup>115</sup> MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 254-57.

<sup>116</sup> Durante o seu mandato como presidente da ABDE, Graciliano Ramos foi convidado pelo Partido para uma visita à União Soviética, conhecendo Portugal, França e Tcheco-Eslováquia (atuais República



câncer, reunir afetos e desafetos em homenagens pelo seu aniversário.

Os partidos de esquerda que tinham ligações ideológicas com Moscou seguiam as diretrizes do PC da Rússia comunista sem muitos questionamentos e as levavam às últimas consequências mesmo quando eram contraditórias ou desembocavam em conflitos políticos, como a questão do apoio a Getúlio Vargas depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Já na esfera cultural o PC de Moscou militava pela estética do realismo socialista no estilo zhdanovista, o que tornava sua relação com a cultura muito complexa e cheia de idas e vindas. No Brasil os dirigentes do Partido não possuíam um documento que regulamentasse essa estética, mas isso não os impediu de ter atritos com os artistas. Devido ao cerceamento aberto ou velado, alguns preferiram afastar-se do Partido para se expressar mais livremente.

GR foi um dos criticados pelos dirigentes por sua postura coerente e pela sua coragem de não se submeter a criar obras dentro da literatura panfletária desejada pelo Partido. Indagado sobre a questão, o escritor afirmou que “transformar a literatura em instrumento de propaganda política é horrível”, não concebendo “arte fora da vida”<sup>117</sup> e nem entendendo o porquê de a literatura ser considerada revolucionária apenas quando seguisse a estética do zhdanovismo, já que “a literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo do panfleto”<sup>118</sup>. GR achava que o realismo socialista nos moldes zhdanovista retirava da literatura o que ela possuía de melhor e que, portanto, “Zhdanov é um cavalo”.<sup>119</sup>

Esse posicionamento franco e coerente colocou-o na mira dos críticos partidários que alegavam haver ele “estagnado no realismo e não evoluído para o realismo socialista. Apontavam-se excessos de subjetivismo em seus romances, em detrimento da análise social objetiva e participante.” Seus personagens eram “homens desencantados, que não ofereciam aos leitores exemplos de perseverança, de enfrentamento das adversidades, de vontade de passar a vida a limpo”<sup>120</sup>, ou seja, nada representativos da figura do herói proletário que enfrenta e vence o mundo burguês. Os dirigentes do Partido atacavam *Angústia* por “seu subjetivismo negativo”, *São Bernardo* por ser

---

Tcheca e Eslováquia). As experiências dessa viagem foram relatadas no livro *Viagem* (1954).

<sup>117</sup> RAMOS, Graciliano apud MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994, p. 206.

<sup>118</sup> RAMOS, Graciliano apud MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 264.

<sup>119</sup> RAMOS, Graciliano apud MORAES, Dênis de. *Ibid.*, 1996, p. 262. Essa é uma fala bem típica de Graciliano. Ele queria dizer que Zhdanov era ignorante, não sabia nada de literatura e se metia em assunto de que não entendia, mas, no seu jeito nordestino, seco e conciso, compara-o a um animal.

<sup>120</sup> MORAES, Dênis de. *Ibid.*, 1996, p. 261.

”alheio à exploração do camponês” e *Vidas Secas* por promover uma “defesa do conformismo ao permitir que Fabiano, a personagem central, se curvasse perante o seu algoz”<sup>121</sup>. O ponto mais delicado da relação do escritor com o PCB foi a elaboração e publicação de *Memórias do Cárcere*.<sup>122</sup> Nesse livro GR fazia análises de membros e posicionamentos do Partido que não agradaram aos dirigentes, mas o escritor manteve-se firme e, após o seu falecimento e publicação de *Memórias*, a direção mudou de discurso e aprovou o livro.

Os embates dentro do PCB quanto às diretrizes culturais não se limitaram à literatura, também o cinema foi alvo de atritos entre os dirigentes e os produtores. Nesse contexto inserem-se nossos outros dois pesquisados – Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman.

A filmografia de NPS<sup>123</sup> é extensa. Desde a década de 1950 ele produz filmes de longa metragem, documentários e especiais para a televisão.<sup>124</sup> Seus primeiros trabalhos mostram uma preocupação de representar o povo brasileiro com seus sonhos, lutas, desejos e projetos. Essa inquietação aparece claramente no primeiro longa metragem de NPS - *Rio, 40 Graus* (1954) - assim como a influência dos cineastas neorrealistas italianos, que faziam um cinema das ruas, livre das limitações que geralmente são impostas pelos produtores e montadoras.<sup>125</sup> A melhor definição desse novo tipo de produção cinematográfica, por sintetizar o movimento denominado no Brasil de Cinema Novo, foi dada por Glauber Rocha, na clássica frase que dizia que um diretor necessitava apenas de “uma ideia na cabeça e uma câmara na mão” para sair filmando. As características dessas produções eram ter baixo custo e lidar com equipamentos novos, leves, de fácil transporte, deslocamento e de custos menores. Assim, Glauber Rocha e NPS fundaram a estética da fome, com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (Glauber Rocha, 1963) e *Vidas Secas* (NPS, 1963), mostrando e denunciando um país pobre, que tinha problemas e desigualdades sociais como seca, fome e miséria. Essas

---

<sup>121</sup> MECARDANTE, Paulo. **Graciliano Ramos: o manifesto do trágico**. São Paulo/Rio de Janeiro: Mercadante/Topbooks, 1994, p. 163.

<sup>122</sup> Para maiores informações sobre esse episódio ler:

DAVI, Tania Nunes. **Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia: Edufu, 2007.

<sup>123</sup> NPS nasceu em São Paulo, no dia 22 de outubro de 1928.

<sup>124</sup> Veja a filmografia de Nelson Pereira dos Santos no capítulo II. É importante ressaltar que, em 2006, ele se tornou o primeiro cineasta membro da Academia Brasileira de Letras, ocupando a cadeira número 07, cujo patrono é Castro Alves e na qual já se sentou Euclides da Cunha.

<sup>125</sup> JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 78.

temáticas apareceram nas telas por meio de produções cinematográficas baratas e com uma estética inovadora.

Baseado no livro de Graciliano Ramos, o filme *Vidas Secas* levou às telas a história da família de Fabiano (Átila Iório) e Sinhá Vitória (Maria Ribeiro), composta por dois filhos e a cachorra Baleia, em sua sina de retirantes da seca em busca de um novo pedaço de terra para viver e trabalhar. Lançado em 1963, *Vidas Secas* trazia uma estética inusitada para as telas. Um filme com planos intensos, com luz estourada (apesar de ser em preto e branco o filme consegue mostrar como o sol castiga o Nordeste), poucas falas e sem música. *Vidas Secas* ganhou prêmios internacionais e nacionais<sup>126</sup> e é considerado um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos, constantemente exibido nas mostras internacionais de filmes brasileiros, mesmo só tendo sido restaurado recentemente. O sucesso de *Vidas Secas* abriu novas perspectivas para o cineasta filmar outros projetos que tinha em mente na década de 1960.

NPS, assim como outros cineastas, escritores e pensadores do início do século XX, foi muito influenciado pelas teorias culturais do zhdanovismo. O cineasta chega a citar Zhdanov, deixando explícita a filosofia cultural dos marxistas: “O cinema (...), como disse Jdanov para a literatura, não está somente destinado a seguir o nível das necessidades do povo: muito mais, ele deve desenvolver seus gostos, elevar suas exigências, enriquecê-lo de idéias novas, levá-lo avante”<sup>127</sup>. Apesar dessa aparente aceitação das normas do realismo socialista, NPS, assim como outros, logo desencantou-se com o realismo socialista devido a sua política de cerceamento da liberdade criativa. No caso do cineasta, seu desencanto com o Partido se deu a partir das críticas recebidas quando do lançamento de *Rio, 40 graus*, caracterizado pelo PCB como um filme não-revolucionário. As críticas partidárias levaram-no a distanciar-se dos quadros do PCB. Segundo NPS: “Nunca saí, nem fiquei, era uma relação dúbia”<sup>128</sup>.

Nelson Pereira dos Santos procurou novas formas de relacionar-se com a cultura popular ultrapassando os (pre)conceitos ideológicos do PCB. Para tanto o cineasta procurou captar as manifestações religiosas (principalmente a umbanda) do morro em *O amuleto de Ogum*. Segundo NPS, na época em que filmava *Rio, 40 graus* ele ficou

---

<sup>126</sup> Veja os prêmios de *Vidas Secas* no capítulo II.

<sup>127</sup> SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 85.

<sup>128</sup> SALEM, Helena. *Ibid.*, 1996, p. 133.

um ano convivendo com o pessoal do morro. Vi cerimônias, vi despachos, sabia quando era o dia das almas, mas realmente não tomei conhecimento, porque achava que aquilo não fazia parte da realidade. [...] Vejo que minha posição era preconceituosa e fazia parte de um esquema de opressão das outras formas religiosas.<sup>129</sup>

Na essência, continuava buscando representar a realidade do brasileiro e o que mudou para ele e outros cineastas do período foi a abordagem. NPS procurou desvendar a realidade “não com a finalidade de qualquer julgamento, de adesão ou repúdio”<sup>130</sup>, mas com respeito crítico pela cultura do outro.

Membro do Partido Comunista, descendente de judeus, participante ativo de movimentos estudantis de esquerda, ligado ao CPC, Leon Hirszman também era um apaixonado por cinema e participou das várias fases do Cinema Novo. Na década de 1960, trabalhou com NPS em dois projetos nos quais foi diretor: *Pedreira de São Diogo* (episódio do filme *Cinco vezes favela*, de 1962) e *Maioria absoluta* (de 1964). Em ambos, Nelson Pereira dos Santos fez a montagem final do trabalho de LH. O primeiro contato direto entre os diretores se deu quando NPS filmava *Rio, Zona Norte* (1957) e LH foi até lá por iniciativa pessoal para “fazer qualquer coisa. Levava a cadeira de um lugar para outro, ajudava a servir a comida, em suma, aquele sujeito que chega no cinema e que tem de levar a cadeira mesmo para o diretor, fazer as coisas direitinho.” Segundo ele foi uma experiência importante que lhe permitiu “ver o que era filmar em estúdio”<sup>131</sup>.

Dentro do movimento do Cinema Novo, LH era considerado como aquele que procurava o consenso em um movimento que não tinha uma só ideologia, mas várias possibilidades que geravam disputas internas. Nesse sentido, Nelson Pereira dos Santos afirmou que

O cinema novo era um saco com várias correntes políticas. No decorrer dos anos, cada um se sedimentou como pessoa e se manifestou politicamente de uma forma bastante diferente. O Leon juntava o cinema com a política. Ele tinha uma unidade, bem flagrante. O cinema era a extensão da militância dele. Acho que era isso. E isso dava força ao conjunto. (...) O Leon era um grande articulador.<sup>132</sup>

---

<sup>129</sup> SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 301.

<sup>130</sup> SALEM, Helena. *Ibid.*, 1996, p. 306.

<sup>131</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 92.

<sup>132</sup> SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 119-120.

Até dirigir *São Bernardo*, LH filmou *A Falecida* (1965), *Garota de Ipanema* (1967), *Sexta-feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia* (1969), o documentário *Nelson Cavaquinho* (1969) e *A vingança dos 12* (1970). O projeto de *São Bernardo* contou com a participação de Othon Bastos (como Paulo Honório) e Isabel Ribeiro (como Madalena), enfrentou dificuldades financeiras e técnicas e, quando ficou pronto (1972), ainda sofreu com a censura que queria suprimir quinze minutos do filme. O embate com a censura federal durou meses e só em outubro de 1973 o filme foi lançado no Rio. Foi o primeiro filme distribuído pela Embrafilme, obteve sucesso de crítica e de participação em premiações nacionais e internacionais.<sup>133</sup> *São Bernardo* agradou ao público interno mas não conseguiu pagar as dívidas contraídas na sua execução e acabou por levar a Saga Filmes (produtora de LH e Marcos Farias) à falência. O cineasta só teve condições financeiras de fazer outro filme em 1981 (*Eles não usam black-tie*).

Entre *São Bernardo* e *Eles não usam black-tie*, Leon Hirszman se concentrou em documentários como *Megalópolis* (1973), *Ecologia* (1973), *Cantos do trabalho*, com os episódios mutirão, cacau e cana-de-açúcar (1975), *Partido alto* (1976), *Que país é este?* (1977), *Rio, carnaval da vida* (1978), *ABC da greve* (1979). Após 1981 dirigiu os documentários *Imagens do inconsciente* (1983-1986, baseado nas pesquisas da Dra. Nilse da Silveira<sup>134</sup> com doentes mentais), *Bahia de todos os sambas* (1983) e *O egresso* (1986, que ficou inacabado<sup>135</sup>).

Leon Hirszman, assim como Nelson Pereira dos Santos, ao longo de sua carreira enveredou por vários caminhos que lhe possibilitassem expressar sua arte, suas convicções políticas e discutir as mazelas e a cultura da sociedade brasileira, seja por meio de filmes, seja de documentários, sempre com pouco ou nenhum incentivo ou dinheiro para realizar seus projetos, mas fiel aos seus princípios, crenças estéticas e políticas.

---

<sup>133</sup> Veja os prêmios de *São Bernardo* no capítulo III.

<sup>134</sup> A Dra. Nilse da Silveira esteve presa na mesma época de Graciliano Ramos e é uma das personagens que aparecem em *Memórias do Cárcere*.

<sup>135</sup> O cineasta morreu de Aids em setembro de 1987, dois meses antes de completar 50 anos.

## CAPÍTULO II

### VIDAS SECAS: LENDO O LIVRO, VENDENDO O FILME, (RE)CONSTRUINDO UM QUINHÃO DO BRASIL

Neste capítulo analisamos como as escolhas políticas e estéticas de Nelson Pereira dos Santos são importantes para captarmos sua representação da sociedade brasileira em *Vidas Secas*. Para tanto acompanhamos sua trajetória como cineasta, o processo de adaptação e produção do filme e comentamos algumas das representações nele presentes.

#### 2.1 – *Vidas Secas*: o romance

O capítulo se inicia apontando algumas peculiaridades dessa obra literária e as técnicas utilizadas por Graciliano Ramos na construção romanesca de uma parcela do nordeste brasileiro.

*Vidas Secas*, publicado em 1938, não surgiu como um romance, mas na forma de contos vendidos a jornais nacionais e estrangeiros, permitindo que Graciliano Ramos sobrevivesse após os meses que passou preso em 1936-1937. O primeiro conto foi *Baleia*, escrito em 1937. Segundo Mercadante, “*Baleia* nasce no dia 4 de maio”<sup>1</sup>. No dia 7 de maio GR escreveu à esposa (Heloisa Ramos) contando que criou

um conto sobre a morte duma cachorra, um troço difícil, como você vê: procurei adivinhar o que se passa na alma duma cachorra. Será

---

<sup>1</sup> MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, p. 73.

que há mesmo alma em cachorro? Não me importo. O bicho morre desejando acordar num mundo cheio de preás. Exatamente o que todos nós desejamos. (...) Referindo-me a animais de dois pés, jogo com as mãos deles, com os ouvidos, com os olhos. Agora é diferente. O mundo exterior revela-se a minha Baleia por intermédio do olfato, e eu sou um bicho de péssimo faro. Enfim parece que o conto está bom, você há de vê-lo qualquer dia no jornal.<sup>2</sup>

Os outros capítulos foram escritos ao longo de 1937 e, juntos, formaram o “livrinho, sem paisagens, sem diálogos. E sem amor. Nisso, pelo menos, ele deve ter alguma originalidade.” Para Graciliano Ramos essa originalidade estava na

ausência de tabaréus bem-falantes, queimadas, cheias e poentes vermelhos, namoro de caboclos. A minha gente, quase muda, vive numa casa velha de fazenda. As pessoas adultas, preocupadas com o estômago, não têm tempo de abraçar-se. Até a cachorra é uma criatura decente, porque na vizinhança não existem galãs caninos.<sup>3</sup>

Para GR o livro era honesto com a realidade do nordestino, não a enfeitava com cores que não existiam. Em carta a Portinari ele assim se expressou sobre a necessidade de mostrar a realidade da dor sem disfarces: “numa vida tranqüila e feliz que espécie de arte surgiria? Chego a pensar que teríamos cromos, anjinhos cor-de-rosa, e isto me horroriza.” E logo acrescentou: “Felizmente a dor existirá sempre, a nossa velha amiga, nada a suprimirá. E seríamos ingratos se desejássemos a supressão dela, não lhe parece?”<sup>4</sup>

*Vidas Secas* não escamoteia a dor, nem a realidade, e acabou sendo a última obra de GR que podemos classificar de romance, pois a partir dela o escritor se interessou por relatos memorialistas. Para ele, em *Vidas Secas* o que interessava era perceber a realidade do homem

daquela região aspérrima. Julgo que é a primeira vez que esse sertanejo aparece em literatura. Os romancistas do Nordeste têm pintado geralmente o homem do brejo. (...) Procurei auscultar a alma do ser rude e quase primitivo que mora na zona mais recuada do sertão, observar a reação desse espírito bronco ante o mundo exterior, isto é, a hostilidade do meio físico e da injustiça humana. Por pouco que o selvagem pense – e os meus personagens são quase selvagens –

---

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano apud GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987, p. 241.

<sup>3</sup> RAMOS, Graciliano apud CASTRO, Dácio Antônio. **Roteiro de leitura**: Vidas secas de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997, p. 28-29

<sup>4</sup> RAMOS, Graciliano apud MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico. Rio de Janeiro: Topbooks, 1994, p. 83.

o que ele pensa merece anotação. Foi essa pesquisa que procurei fazer; pesquisa que os escritores regionalistas não fazem nem mesmo podem fazer, porque comumente não conhecem o sertão, não são familiares ao ambiente que descrevem.<sup>5</sup>

Alguns escritores, por não serem familiarizados com este ambiente, não conseguem ser realistas ao descrever o sertanejo. Graciliano Ramos, por sua vez, viveu sua infância no interior de Alagoas, morou em fazendas, passou por períodos de seca e conviveu com tipos sertanejos, experiências que lhe proporcionaram material para compor seus personagens: Fabiano, Sinhá Vitória, o menino mais velho, o menino mais novo e a cachorra Baleia. Por isso ele vai além e, segundo Candido, “em lugar de contentar-se com o estudo do homem, Graciliano Ramos o relaciona aqui intimamente ao da paisagem, estabelecendo entre ambos um vínculo poderoso, que é a própria lei da vida naquela região”<sup>6</sup>.

Inicialmente, *Vidas Secas* deveria chamar-se “O mundo coberto de penas” (título do capítulo 12 do livro), mas, apesar da alusão contida na palavra penas (referindo-se aos sofrimentos da família), era um título muito longo e nada condizente com a forma seca/concisa dos nomes anteriores de suas obras. Isso sem dúvida pesou, pois o escritor não gostava de nada supérfluo, desnecessário ou demasiadamente explícito. Outra opção de título seria “Fuga”, mas acabou ficando “Vidas Secas” – sugestão de Daniel Pereira, irmão do editor José Olympio. Dácio Castro assinala que o título constitui-se num oximoro,

em que o adjetivo nega o substantivo, sugere uma interpenetração entre o orgânico (vida) e o inorgânico (secura, aridez, etc.). Diante de um ambiente hostil, ameaçador, seco, a família de Fabiano procura sobreviver, mudando-se conforme o ciclo de secas e chuva, trabalhando, sendo explorados, assim, como a vida que míngua a cada instante pela permanente ameaça da morte, a linguagem também torna-se seca, dura, cortante.<sup>7</sup>

Escrito em terceira pessoa (o único romance do autor escrito nessa pessoa) e utilizando-se do discurso indireto livre, GR, segundo Candido, construiu um

discurso especial, que não é um monólogo interior e não é também intromissão narrativa por meio de um discurso indireto simples. Ele

<sup>5</sup> GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987, p. 64.

<sup>6</sup> CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971, p. 114.

<sup>7</sup> CASTRO, Dácio Antônio. **Roteiro de leitura: Vidas secas de Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1997, p. 30.



trabalhou como uma espécie de procurador do personagem, que está legalmente presente, mas ao mesmo tempo ausente. O narrador não quer identificar-se ao personagem, e por isso há na sua voz uma certa objetividade de relator. Mais quer fazer as vezes do personagem, de modo que, sem perder a própria identidade, sugere a dele. Resulta uma realidade honesta, sem subterfúgios nem ilusionismo, mas que funciona como realidade possível.<sup>8</sup>

Essa realidade possível foi composta em treze capítulos que, segundo Rubem Braga, formam um romance desmontável ou, como prefere Antonio Candido, um romance de rosácea. O primeiro acredita que os capítulos, tendo sido escritos independentemente, podem ser lidos em qualquer ordem, o segundo que a ordem foi pensada por GR como “qualquer coisa de nítido e primitivo, cuja cena final venha encontrar a do princípio: Fabiano, retirando pela caatinga, abandona a fazenda que animou por algum tempo.”<sup>9</sup> Nesse debate concordamos com Bueno que afirma devermos ter em mente que cada capítulo responde ao outro e

uma leitura feita em qualquer outra ordem [que não a que está no romance] destruirá esse movimento e romperá uma unidade elaborada de forma sutil, mas também identificável. É por isso que se pode dizer que *Vidas Secas* é um romance cuidadosamente montado, a partir de peças fabricadas com perfeição. Aparentemente perfeitas em si mesmas, estas peças compõem uma arquitetura tão precisa que qualquer mudança no arranjo produzira alguma coisa que não é *Vidas Secas*. Portanto, não é possível considerá-lo desmontável.<sup>10</sup>

Publicado pela editora José Olympio, a primeira edição de *Vidas Secas* vendeu pouco, os mil exemplares demoraram dez anos para se esgotar e durante a vida de Graciliano Ramos apenas mais três edições foram lançadas. O que mostra como o mercado brasileiro era restrito para a literatura, e não que o livro não tenha sido bem aceito ou recebido críticas positivas. Pelo contrário, ele é considerado um dos melhores textos produzidos na literatura brasileira. Em 1962, recebeu o prêmio da Fundação William Faulkner como o livro mais representativo da literatura contemporânea brasileira. Foi traduzido em mais de dezesseis línguas, sendo que a edição que utilizamos é a 99ª.

---

<sup>8</sup> CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 150.

<sup>9</sup> CANDIDO, Antonio. *Ibid.*, 2006, p. 65.

<sup>10</sup> BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: Edusp/Editora Unicamp, 2006, p. 658.

Maria Marinho afirma que no livro temos um relato do sertanejo que não consegue se comunicar, que vive uma dualidade entre o universo natural e o social.

Os sertanejos conheciam os lances da luta que travavam com a natureza, mas, no universo social, vivendo sob um outro tipo de domínio – submetidos ao poder do dinheiro, das autoridades e das leis (poder que se sustenta pela força e pela ideologia) -, falta-lhes conhecimento e armas para lutar.<sup>11</sup>

O fato de Fabiano não ser um herói proletário/camponês positivo foi um dos fatores que levou o PC a fazer críticas veladas à forma de escrever de Graciliano. Realmente Fabiano pode até ter momentos de revolta íntima (quando pensa em entrar para o cangaço, ou matar o soldado amarelo), mas não concretiza sua indignação contra o soldado amarelo, nem contra o patrão, nem contra o governo. Ele se cala, aceita e vai vivendo. As atitudes de Fabiano, definitivamente, não condizem com o esperado num personagem revolucionário, mas são consistentes com a sociedade que GR retratou – aquela que emudece os que não têm estudo, nem dinheiro, nem poder e fazem deles figuras que apenas trabalham, ganham pouco e têm perspectivas limitadas de futuro.

Sérgio Motta afirma que Graciliano Ramos se faz narrador dessa população e por meio da sua arte consegue imprimir

corpo à tragédia sociocultural de um brasileiro impossibilitado de contar a sua própria história, não só porque vive à margem da História, mas porque sobrevive à margem de si mesmo, no trágico dilema de ter consciência, com o impedimento de expressá-la. Nesse sentido, *Vidas Secas* representa um salto para dentro de uma realidade agrária brasileira, dramatizando, no oco de um homem esvaziado de linguagem, o pesadelo de uma metamorfose na condição de não-homem: o preço da sua condição humana.<sup>12</sup>

Os personagens de *Vidas Secas* vivem a condição humana esvaziada de linguagem, eles não têm voz, falam por onomatopeias, por sussurros, aos trancos. Fabiano

Falava uma linguagem cantada, monossilábica e gutural, que o companheiro [o cavalo/o rebanho] entendia. (...) às vezes utilizava nas relações com as pessoas a mesma língua com que se dirigia aos

---

<sup>11</sup> MARINHO, Maria Celina Novaes. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000, p.79.

<sup>12</sup> MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2006, p. 364.

brutos – exclamações, onomatopéias. Na verdade falava pouco. Admirava as palavras compridas e difíceis da gente da cidade, tentava reproduzir algumas, em vão, mas sabia que elas eram inúteis e talvez perigosas.<sup>13</sup>

Fabiano só se sentia bem com os animais, pois se achava um deles, tinha “os calcanhares, duros como cascos”, “parecia um macaco”, era “duro, lerdo como tatu”, andava “pesado, direitinho um urubu” e “vivia preso como um novilho amarrado ao mourão, suportando ferro quente”.<sup>14</sup> Mesmo nesse universo limitado ele pensava, mas era um pensar como a sua fala, capengante, cheio de idas e voltas, quase estéril de sonhos. Quem sonhava era Sinhá Vitória (com uma cama de verdade como a do seu Tomás da bolandeira) e a cachorra Baleia, que era mais humana que os humanos e morreu sonhando em ir para um mundo “cheio de preás, gordos, enormes”<sup>15</sup>.

As perspectivas de futuro dos personagens são limitadas pela sua vida agreste, os meninos queriam crescer e ser como o pai. O menino menor apenas queria “crescer, ficar tão grande como Fabiano, matar cabras a mão de pilão, trazer uma faca de ponta à cintura. Ia crescer, espichar-se numa cama de varas, fumar cigarro de palha, calçar sapatos de couro cru.” O menino mais velho seguia os passos do pai, “não sabia falar direito, (...) balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na caatinga, roçando-se”<sup>16</sup>. Já Sinhá Vitória, além de sonhar com uma cama de verdade, também tinha a capacidade de perceber os acontecimentos da natureza e fazer correlações (foi ela que alertou Fabiano para o novo período de seca que se aproxima com a vinda das arribações<sup>17</sup>). Fabiano ficou “encantado com a esperteza de sinhá Vitória. Uma pessoa como aquela valia ouro. Tinha idéias, sim senhor, tinha muita coisa no miolo. Nas situações difíceis encontrava saída”<sup>18</sup>, como no início do livro, quando matou o papagaio da família para dar de comer a todos<sup>19</sup>, ou quando fazia as contas para Fabiano acertar com o patrão. Ela tinha “miolo”, enquanto ele era um “bruto”<sup>20</sup>.

Como “bruto”, Fabiano e sua família só se sentiam bem junto à natureza. Quando buscavam relacionar-se com outros homens acabavam sendo ou mal

<sup>13</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 99ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 20.

<sup>14</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 12; 19; 24; 52; 37.

<sup>15</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 91.

<sup>16</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 53; 59.

<sup>17</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 109-110.

<sup>18</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 110.

<sup>19</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 11-12.

<sup>20</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 94.

interpretados ou se sentindo incapazes de se conectar com a sociedade. Fabiano foi preso, apanhou da polícia e afirmou que “apanhar do governo não é desfeita”, era roubado nas contas pelo patrão, não podia sequer vender um porco magro sem pagar imposto. Quando resolveram ir à cidade para uma festa religiosa, percebemos como eles não conseguiam fazer parte da sociedade. As roupas não lhes caíam bem, os pés acostumados a andar descalços se comprimiam em sapatos de salto, botinas e chinélinhas. Na cidade, os meninos “não sentiam curiosidade, sentiam medo, e por isso pisavam devagar, receando chamar atenção das pessoas. (...) Como podia haver tantas casas e tanta gente?” Como tantas coisas poderiam ter sido feitas pelo homem e, o mais espantoso, “provavelmente aquelas coisas tinham nomes”<sup>21</sup> e se perguntavam como os homens poderiam guardar tantas palavras.

Foi a partir desses personagens inseridos em uma geografia e sociedade que os silenciava, os (res)secava e os transformava em apenas mais um componente da paisagem que Nelson Pereira dos Santos construiu seu roteiro e filmou *Vidas Secas*. Filme que não foi seu primeiro, mas mostrou ao mundo um cineasta cuja forma estética e política estava amadurecendo.

## 2.2 – O cinema de Nelson Pereira dos Santos

Desde seus primeiros filmes, NPS foi influenciado pelas propostas dos cineastas neorrealistas italianos, produtores de um cinema das ruas, livre das limitações impostas pelas montadoras e pelos produtores.<sup>22</sup> Ao filmar *Vidas Secas*, ele, junto com Glauber Rocha e seu *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), foi um dos iniciadores da estética da fome. Graça aponta que algumas das características da estética da fome, norteadora de várias produções do movimento do Cinema Novo, era representar

a violência cotidiana na constante agressão à forma estética tradicional, contra o Cinema Industrial e a Narrativa Clássica como linguagem, e a própria posição de prazer e divertimento do público. Uma estética que explicita em suas imperfeições a precariedade das condições técnicas e financeiras, a dificuldade de sobrevivência de um cinema dentro da desordem e da miséria que cerca a realidade

<sup>21</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 99ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 33; 96; 74; 82.

<sup>22</sup> JOHNSON, Randal. *Literatura e cinema*: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 78.

terceiro-mundista. Cinema como prática política, registrando e revoltando-se contra a condição dos povos dos países subdesenvolvidos. Elevar a realidade das imagens cruas, a fragmentação do espaço e do tempo filmicos, o distanciamento e provocação reflexiva com o público, a luz “dura” explodindo na tela, “uma idéia na cabeça e uma câmera na mão”, a liberdade de experimentar, de “errar” tecnicamente, do Cinema Novo para uma retórica artística de independência do Terceiro Mundo.<sup>23</sup>

Ou seja, não é apenas uma proposta estética de renovação do cinema brasileiro, é também uma proposta política, na qual o cinema discute os temas, projetos e mazelas do país para que o espectador entre em contato com as realidades múltiplas do Brasil e, a partir daí, tome posição, pense e parta para a ação.

Os cineastas que fizeram parte do movimento do Cinema Novo, em especial Nelson Pereira dos Santos, foram influenciados pelas vanguardas cinematográficas internacionais do período: o neorrealismo italiano, o cinema russo de Eisenstein e a *nouvelle vague* francesa. Desses três movimentos era o neorrealismo italiano que tinha algumas das melhores propostas para produzir cinema em um país de economia periférica como o Brasil.

O movimento italiano se propunha a superar as convenções e a planificação do cinema pós-Segunda Guerra e foi, segundo Hennebelle, “a primeira afirmação coerente de um cinema tipicamente nacional, com vocação popular e tendências progressistas”, um “prelúdio à insurreição anti-hollywoodiana”<sup>24</sup> que percorreu os cinemas nacionais dos anos 1960. Para De Santis, “o que caracteriza o neorrealismo não é o modo de narrar, não é a câmera que passeia na rua ou a utilização de atores não profissionais; é o fato de colocar clara, abertamente, os problemas de nossa época, de nosso país”<sup>25</sup> – de uma Itália com sérios problemas político-sociais (desemprego, abandono da velhice e da infância, baixa condição social da mulher, emigração, necessidade de reforma agrária etc.) depois do fim da guerra.

O neorrealismo teve diretores como De Sica/Zavattini (*Ladrões de bicicleta* – 1948), Visconti (*A terra treme* – 1948), Rosellini (*Roma, cidade aberta* – 1945) e influenciou a mudança estético/temática processada no cinema brasileiro a partir do Cinema Novo. Esses cineastas concentravam seu interesse no homem, na sua vida social real, tendo como palavra de ordem do movimento, segundo Zavattini, captar “a

<sup>23</sup> GRAÇA, Marcos da Silva. Vidas secas. GRAÇA, Marcos da Silva. et al. **Cinema brasileiro: três olhares**. Niterói: EDUFF, 1997, p. 68.

<sup>24</sup> HENNEBELLE apud FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994, p. 26.

<sup>25</sup> DE SANTIS apud FABRIS, Mariarosaria. *Ibid.*, 1994, p. 26-27.

duração real da dor do homem e de sua presença diária, não como homem metafísico, mas como o homem que encontramos na esquina, e para o qual esta duração real deve corresponder a um esforço real de nossa solidariedade.” Ou, no dizer de Rossellini: “aquilo que me interessa no mundo é o homem e esta aventura única, para cada um, da vida.”<sup>26</sup>

As propostas e ideais do neorealismo chegaram ao Brasil por volta de 1947 e foram bem recebidas pelos cineastas “não só pelo humanismo que as impregnava, mas também porque eram a expressão de um cinema factível, de um modelo de cinema que, sem grandes aparatos técnicos, permitia resultados, no mínimo, satisfatórios”<sup>27</sup>. Nesse sentido, NPS afirmou que

O neo-realismo abriu a cabeça dando uma grande lição de produção. Não foi apenas uma influência no plano estético, que foi pequena. A grande influência do neo-realismo foi ensinar fazer cinema com os meios disponíveis: a câmera e o povo, filmar na rua. Esse foi o grande ensinamento do neo-realismo, não só no Brasil e na Argentina. (...) O cinema cubano nasceu também do neo-realismo; na Índia, (...); na Hungria, na Grécia... (...) De forma que o neo-realismo foi na verdade realmente muito mais influente nos países de economia um pouco atrasada, terceiro mundo (...).<sup>28</sup>

Indagado sobre qual tipo de cinema mais influenciou sua carreira, NPS assim manifestou-se:

Sem dúvida, o neo-realismo, os filmes italianos. Depois da minha estada na França<sup>29</sup>, eu fiz um pequeno curso de realismo francês na cinemateca, eu tenho a cabeça bem preparada para isso. Então, fui fazer um projeto de me expressar através do realismo, e também de juntar com a história brasileira e a cultura com a realidade brasileira. ‘Rio, 40 graus’ é um filme que mostra isso.<sup>30</sup>

<sup>26</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 72.

<sup>27</sup> FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos: um olhar neo-realista?** São Paulo: EDUSP, 1994, p. 59.

<sup>28</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud D’AVILA, Roberto (org.). Nelson Pereira dos Santos. **Os cineastas: conversas com Roberto D’Avila**. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002, p. 27.

<sup>29</sup> O cineasta foi, aos 20 anos, estudar cinema na França (1947), ficando lá dois meses, o que foi decisivo para que ampliasse seus conhecimentos sobre cinema “esta experiência sem precedentes redimensionou e revigorou os parâmetros culturais de Nelson Pereira ao tomar contato com o forte movimento cultural do pós-guerra na Europa.” (BERTONI, Iris Gomes; MONTAGNOLI, Giuliano Miki. **Cineastas da era moderna e contemporânea do cinema**. São Paulo: Tanzcine & Giurhis, 2007, vol. 3, p. 71. Coleção Tomada 1 – cineastas.)

<sup>30</sup> SANTOS, Nelson Pereira apud FONSECA, Rodrigo. **Meu compadre cinema – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos**. Brasília: M. Farani Editora, 2005, p 75. Coleção Cine Academia.

Até então a estética cinematográfica vigente no Brasil era representada pelas produções da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. O ideal de cinema da Vera Cruz fundava-se no “controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto.” Suas produções apontavam para a “invisibilidade dos meios de produção” da realidade, sendo a palavra de ordem “parecer verdadeiro”, num sistema de montagem que procurava “anular a presença como trabalho de representação”<sup>31</sup>. A partir do contato com as ideias do neorealismo, da vivência de esquerda e do desejo de fazer um cinema que representasse a realidade brasileira, muitos jovens cineastas acabaram rompendo com essa estética, procurando captar “uma realidade sob seus diversos aspectos ou acontecimentos, fugindo da diversão ilusionista do cinema comercial e industrial”, transformando a “arte em um instrumento político”, opondo-se “à obsessão de competência da cultura industrial”, isso por meio do “descentramento da preocupação com o acabamento técnico, a fuga dos estúdios, o uso de atores não profissionais e não atores”<sup>32</sup>.

Alguns pesquisadores<sup>33</sup> consideram que NPS dirigiu o primeiro filme do Cinema Novo – *Rio, 40 graus*. Esse filme rodado ao ar livre, com uma produção barata e ligeira, constituiu-se numa inovação no modo de fazer cinema no Brasil, pois, apesar de ter uma visão um tanto maniqueísta, centrava a ação nos favelados, na gente do pé do morro, usando linguagem coloquial, mostrando os dramas do seu cotidiano e tendo negros como personagens principais. O filme esteve na mira da censura (houve tentativas de impedir sua exibição) e o PC também foi contrário ao projeto, pois achava que um cinema verdadeiramente popular só seria possível depois da revolução.

Em depoimento, NPS revela que nesse momento era influenciado pelo pensamento de Gilberto Freire, Jorge Amado, Graciliano Ramos e, a partir deles e de outras influências, se propôs a registrar um dia no Rio de Janeiro, representando a sociedade brasileira. Indagado se *Rio, 40 graus* tinha um cunho marxista, ele respondeu:

Não tem aquele marxismo de galinheiro, não tem constatação de diferentes camadas sociais opostas e não tem um olhar marxista, por isso até as críticas ao filme. O filme não tem lutas de classe. Já era uma coisa mais para Gilberto Freyre e Sérgio Buarque do que Marx e

---

<sup>31</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2005, p. 41.

<sup>32</sup> GRAÇA, Marco da Silva. A herança maldita do Cinema Novo. GRAÇA, Marcos da Silva et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997, p. 21.

<sup>33</sup> Pesquisadores como Randal Johnson, Antônio Moreno, Fernão Ramos, Maria Rita Galvão e Carlos Roberto de Souza, entre outros, consideram Nelson Pereira dos Santos o precursor do movimento do Cinema Novo.

o partido. (...) [Minha obra] não é o marxismo puro, é o marxismo divulgado, uma tradução malfeita do espanhol. É o latifúndio: “La terra te siente, a terra tenente.” É muito engraçado.<sup>34</sup>

Essa declaração de NPS de que sua obra tem uma filiação marxista de segunda mão (uma tradução malfeita do espanhol) deixa perceber o ecletismo de suas referências filosóficas, assim como o seu desentendimento com o Partido e o desejo de, até certo ponto, desligar sua obra das referências de um marxismo partidário que sufocava a produção cultural com um “marxismo de galinheiro”, dogmático, fanático e reacionário.

A liberdade de transitar por vários pensamentos, sem contudo perder de vista suas convicções políticas e estéticas, permitiu que os cinemanovistas adotassem

como seu líder espiritual, ou, nas palavras de Glauber, como sua consciência, Nelson Pereira dos Santos, cujo filme *Rio, 40 graus* (...) foi um passo importante no desenvolvimento de um novo cinema brasileiro devido à sua abordagem crítica de certas facetas da realidade urbana brasileira e sua produção independente.<sup>35</sup>

De maneira geral, os filmes do Cinema Novo caracterizaram-se por sua independência de produção, com baixos custos e por um “interesse pela contribuição que o cinema poderia dar ao desenvolvimento do Brasil através da adoção de temas nacionais, [numa] (...) visão engajada da realidade brasileira, e a criação de uma linguagem cinematográfica descolonizada”<sup>36</sup>. Johnson argumenta ainda que o Cinema Novo não pode ser analisado como um movimento monofásico, nem unificado em termos de temáticas específicas, nem de modelos estéticos, pois passou por diversas etapas. Apesar de essas fases terem em comum a necessidade da crítica à realidade brasileira, diferem quanto às posturas econômica, política e motivacional. Outra característica do movimento, segundo o pesquisador, foi a dificuldade de comunicação entre o público e os cineastas. O baixo público dos filmes do movimento não reflete o sucesso que fizeram em festivais no exterior.

Para Xavier, uma das características marcantes do Cinema Novo foi sua capacidade de expressar de maneira direta sua relação “com o momento político em filmes onde falou a voz do intelectual militante, sobreposta à do profissional de cinema.” O movimento seria ainda a “versão brasileira de uma política de autor que

<sup>34</sup> SANTOS, Nelson Pereira apud FONSECA, Rodrigo. **Meu compadre cinema** – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. Brasília: M. Farani Editora, 2005, p 77. Coleção Cine Academia.

<sup>35</sup> JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**: Macunaima – do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 78.

<sup>36</sup> JOHNSON, Randal. *Ibid.*, p. 77.



procurou destruir o mito da técnica e da burocracia da produção, em nome da vida, da atualidade e da criação”<sup>37</sup>.

O pensamento de esquerda marcou o Cinema Novo e, segundo Galvão e Souza, ainda foi favorecido por uma “conjuntura histórica extremamente estimulante, em que o pensamento crítico e a preocupação com a cultura, nas mais diversas áreas (...), se aliaram à animação social e à esperança política que caracterizaram o intenso nacionalismo do período.” O movimento tem suas bases originais, principalmente no Rio de Janeiro, estreitamente ligadas à “efervescência do movimento estudantil dos primeiros anos 60”, sendo que “boa parte dos seus quadros técnicos e a quase totalidade do seu público se constituíram de jovens universitários e intelectuais”<sup>38</sup>.

O seu representante mais significativo foi Glauber Rocha – que materializou as propostas do Cinema Novo em filmes como *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963) e *Terra em transe* (1967), nos quais produziu as leituras mais complexas e elogiadas sobre a realidade brasileira. Além de Glauber, fizeram parte dele Alex Viany, Leon Hirszman, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Paulo César Saraceni, Rui Guerra, Arnaldo Jabor, Walter Lima Junior, entre outros cineastas de vários filmes significativos e representativos do momento de efervescência sociocultural pelo qual o Brasil passava nos anos 1950 e 60.

NPS seria outro nome importante, mas ele nunca se reconheceu como o primeiro a utilizar as propostas do Cinema Novo e aponta que seria anterior ao movimento e também pós-Cinema Novo. Para ele o fundador foi Glauber Rocha que “estabeleceu todo o pensamento básico do movimento. Ele escreveu muito”, “o Cinema Novo, na realidade, foi e é Glauber Rocha”<sup>39</sup>. Já NPS foi “cooptado pelo movimento e sua garotada”, pois já estava no seu quinto filme e “tocava Vidas Secas”<sup>40</sup>.

Essas afirmativas de NPS podem parecer falsa modéstia frente à sua importância para essa cinematografia, mas, na verdade, elas chamam a atenção para a figura maior do Cinema Novo e mostram que ele, NPS, se manteve atualizado e o extrapolou:

---

<sup>37</sup> XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 62-63.

<sup>38</sup> GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano: economia e cultura (1930-1964)**. São Paulo: Difel, 1986, p. 498.

<sup>39</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 483-484.

<sup>40</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud FONSECA, Rodrigo. **Meu compadre cinema** – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. Brasília: M. Farani Editora, 2005, p. 63.

eu já fiz e não quero fazer de novo, quero inventar uma outra pesquisa, uma outra busca. É a inquietação natural de todos os que criam, que utilizam a linguagem, que inventam linguagens. Mas, por outro lado, um movimento é um fato histórico que ninguém pode apagar.<sup>41</sup>

Após *Rio, 40 graus*, NSP produziu mais um filme - *Rio, Zona Norte* (1957) e, até o golpe civil-militar de 1964, filmou mais três - *Mandacaru Vermelho* (1960), *Boca do Ouro* (1962) e *Vidas Secas* (1963).

Numa primeira fase do Cinema Novo, cronologicamente definida até 1964, as adaptações e roteiros voltaram-se para temáticas rurais. Segundo Alcides Freire Ramos,

as razões para isso são variadas, mas a principal é a existência de uma concepção de transformação social que pressupunha a necessidade de superação do “atraso”, isto é, de tudo aquilo que remetia às características presentes nos meios rurais. Tal visão é recorrente entre os ideólogos do ISEB<sup>42</sup>. Os filmes desta primeira fase do Cinema Novo revelam um acordo tácito com estes ideólogos.<sup>43</sup>

Já a segunda fase (a partir do golpe civil-militar até o AI-5, em 1968), optou por temas voltados para o urbano e, como aponta Alcides Freire Ramos, “com os filmes desta fase, são desfeitas as ligações existentes entre a representação do mundo urbano e a exaltação dos aspectos bonitos e civilizados encontrados nesta realidade”, passando os cineastas a “ênfaticamente os desníveis de renda e os conflitos de todos os matizes presentes nas grandes cidades brasileiras”<sup>44</sup>. Na fase seguinte os filmes tornaram-se um veículo de contestação à ordem militar, um foco de resistência que foi censurado como outras formas de criação cultural, mas, utilizando alegorias, metáforas e muita imaginação, continuaram levando às telas os acontecimentos repressivos pelos quais o Brasil passou.

O golpe civil-militar de 1964 derrubou o governo e estremeceu a intelectualidade nacional, que esperava uma resistência popular que não ocorreu. Bernardet avalia que a esquerda acabou se dando conta de que “a interpretação da sociedade brasileira que vinha produzindo não era muito sólida”<sup>45</sup>, que suas bases teóricas de discussão e ação, como a força da burguesia nacionalista, a organização e conscientização do povo, não

---

<sup>41</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 482.

<sup>42</sup> ISEB: Instituto Superior de Estudos Brasileiros.

<sup>43</sup> RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno das representações do rural e do urbano no cinema brasileiro (1950-1968). **ArtCultura**. Uberlândia: UFU/NEHAC, 2000, nº 2, vol. I, p. 30.

<sup>44</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Ibid.*, 2000, nº 2, vol. I, p. 30.

<sup>45</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Novo, anos 60-70: a questão religiosa. SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Unesp, 1994, p. 107.

alcançaram as massa e não produziram os resultados esperados. Foram poucas as forças que se bateram contra o golpe e o regime militar (como as guerrilhas urbanas) e, com o tempo, o intelectual de esquerda também “já não é mais revolucionário, está intrinsicamente vinculado ao poder, mesmo quando entra em contradição com este.” Essa conjuntura modificou algumas propostas da intelectualidade de esquerda, e nessa categoria podemos acomodar os cineastas do Cinema Novo, que achavam que o povo era alienado e só se conscientizaria se a intelectualidade os alçasse do seu nível de alheamento. Agora “é o povo que sabe, o povo que tem razão, e ao intelectual cabe colocar-se a reboque”<sup>46</sup>.

NPS teceu a proposta mais consciente dessa nova percepção sobre o povo e sua cultura. Em *O Amuleto de Ogum* (1974), realizou um filme dirigido ao povo e a sua cultura expressa pela umbanda. Nele, “o povo deverá ver de si uma imagem positiva, sair da projeção dizendo: Eu sou assim e tenho razão de ser assim.” Para Bernardet, a partir desse filme NPS postulou que os cineastas deveriam abdicar de qualquer posicionamento crítico: “A crítica existe antes do filme, na escolha do tema. Escolhido o tema, o cineasta se retrai, colocando-se a serviço desta imagem positiva, e crítica alguma deve incidir sobre o comportamento e a ideologia popular”<sup>47</sup>.

A perspectiva de abordar a cultura popular não impediu NPS de tecer representações sobre o momento político repressivo pelo qual o Brasil passava. Em 1969, lançou *Azyllo Muito Louco*, baseado no conto “O alienista” de Machado de Assis. Segundo o próprio cineasta, a ideia de filmar o conto surgiu depois do AI-5 e ele procurou retratar a loucura em que vivia o Brasil de então. Para o cineasta o filme fez uma representação cortante do Brasil: “está tudo ali. O Brasil colorido, tropical, oprimido, revoltado, reprimido, letárgico, esfuziante da ditadura, do milagre econômico. Retrato/parábola daqueles tempos. Um grito contra tudo aquilo também”<sup>48</sup>.

Após o sucesso internacional de *Azyllo*, o cineasta desenvolveu outros projetos como *El Justicero* (1967) e *Fome de Amor* (1968), cujas temáticas procuravam representar a realidade autoritária do Brasil. E também filmes alegóricos sobre a sociedade do pós-64, com sua violência, censura, repressão: *Como era gostoso o meu francês* (1970) e *Quem é Beta?* (1972). Esses filmes fazem parte de um período em que a repressão e a censura impediam críticas diretas ao governo militar, surgindo no Brasil,

<sup>46</sup> BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Novo, anos 60-70: a questão religiosa. SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Unesp, 1994, p. 107.

<sup>47</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 1994, p. 108.

<sup>48</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional**. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 257.

segundo Galvão, um “traço estilístico peculiar”, não só no cinema, mas em todas as formas de arte, levando à expressão por meio de elipses e metaforizações. “Todos falam indiretamente, por parábolas e por fábulas (...). Assiste-se a uma perda de realismo e a um ganho na elaboração indireta e cifrada da matéria artística”<sup>49</sup>.

O período pós-1968 foi marcado pela utilização de alegorias, elipses, parábolas e metáforas para fugir da censura, o que produziu um cinema com uma estética de difícil compreensão, pouco inteligível ao público. Foi um momento tão metafórico que acabou por espantar o público do cinema, atraindo apenas uma pequena parcela de intelectuais e estudantes. A partir de 1980, com pouco público, com as dificuldades política e econômica para produzir e numa busca de novas formas de expressão que fugissem do cinema de autor e do Cinema Novo, o cinema brasileiro passou por transformações na linguagem tentando atingir e resgatar o público de massa e, segundo Augusto, *Memórias do Cárcere* (1984) inaugurou um novo gênero de filme no Brasil. O filme de NPS fez uso de produção técnica esmerada e linguagem transparente, garantindo sua inteligibilidade e levando o espectador de volta ao cinema para apreciar a “reencarnação visual dos temas e enredos das memórias de Graciliano”, transmitindo “idêntica carga de informação e emoção a todas as camadas de espectadores, do mais bronco ao mais sofisticado”<sup>50</sup>.

Contraditoriamente ao não comparecimento do público às salas, nas décadas de 1960 a 70, o Brasil desenvolveu um dos mais fecundos cinemas dos países periféricos, em parte devido ao financiamento estatal. Mesmo o cinema de esquerda contou com o financiamento dos militares até o início dos anos 1980, quando o Estado intervencionista entrou em processo de falência, descapitalizando o financiamento às produções culturais, culminando, em 1990, com o Plano Collor e o fim da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes Distribuidora S.A., fundada em 1969). Esses acontecimentos político-econômicos situaram o cinema brasileiro em um limbo do qual ele só começou a sair a partir da segunda metade da década 1990.

Parte dos cineastas que promoveram essa retomada da produção cinematográfica brasileira (Tizuka Yamazaki, Lael Rodrigues, Cacá Diniz, Antônio Luis Soares) foram alunos de Nelson Pereira dos Santos, que, desde 1968, era professor titular do Curso de Cinema da Universidade Federal Fluminense. NPS teve sua primeira experiência com o

<sup>49</sup> GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Editora da Unesp, 1994, p. 192.

<sup>50</sup> AUGUSTO, Sérgio. *Memórias do Cárcere*. LABAKI, Amir. (org.). **O cinema brasileiro: de “O pagador de Promessas” a “Central do Brasil”**. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 147.

ensino de cinema em 1965 na Universidade de Brasília. Era um projeto inovador e pioneiro que reuniu no corpo docente nomes como Paulo Emílio Salles Gomes, Lucília Ribeiro Bernardet e Jean-Claude Bernardet. Com o golpe civil-militar a experiência em Brasília acabou no mesmo ano com o fechamento da UnB.

Paralelo a sua atividade docente, NPS continuou produzindo filmes e atuando politicamente em favor do cinema. Entre julho de 1974 e janeiro de 1975, fez parte de uma Comissão implantada pelo ministro da Educação e Cultura, Ney Braga, para promover reformulações no meio cinematográfico. A partir dos trabalhos dessa Comissão extinguiu-se o Instituto Nacional de Cinema (INC – 1966/1975), ampliando os espaços de atuação da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes – 1969/1990) e criou-se o Conselho Nacional de Cinema (Concine – 1976/1990), órgão com funções fiscalizadoras e normativas. Em 1979, o cineasta foi escolhido como o primeiro presidente da Cooperativa Brasileira de Cinema (CBC), instituição fundada por 40 cineastas, produtores e técnicos, com o intuito de prestar assistência aos produtores de audiovisual. Iniciativa que não sobreviveu por muito tempo, já que não teve apoio dos órgãos estatais ligados ao cinema.<sup>51</sup>

Na década de 1970, quando vários intelectuais e cineastas se exilaram fugindo da repressão e da censura, NPS permaneceu no país, indo morar em Parati-RJ. Lá ele produziu *Azyllo*, *Como era gostoso meu francês* e *Quem é Beta?* Ainda na década de 1970, dirigiu *O Amuleto de Ogum* (1974) e *Tenda dos Milagres* (1977), sendo o último baseado em um livro homônimo de Jorge Amado. No início da década de 1980 dirigiu *Insônia* (1980), baseado no conto “O ladrão” de Graciliano Ramos, e *Estrada da Vida* (1980), no qual conta a trajetória da dupla sertaneja Milionário e José Rico. Depois de *Memórias do cárcere* (1984), ainda produziu *Jubiabá* (1986), baseado em outro livro de Jorge Amado. Em 1994, levou às telas o filme *A terceira margem do rio*, roteirizado a partir de Guimarães Rosa, e *Cinema de Lágrimas*, em 1995. Depois de um longo tempo sem filmar, NPS lançou *Brasília 18%* (2006). Entre 1995 e 2006, produziu especiais para a televisão, tais como: *A música segundo Tom Jobim* (1984, Rede Manchete), *Eu sou o samba* (1985, Rede Manchete), *Casa Grande & Senzala* (2000/2001, GNT/Globosat) e, em 2002, produziu um especial sobre Sérgio Buarque de Holanda.

Em 2000, ingressou na Academia Brasileira de Letras, um fato histórico, pois foi o primeiro cineasta a se tornar imortal, graças aos seus roteiros originais e à abertura da

---

<sup>51</sup> SALÉM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 318; 350.

Academia para novas formas de expressão que não somente a literária. Também pesou muito o reconhecimento internacional da sua filmografia. Filmes como *Vidas Secas* e *Memórias do Cárcere* receberam vários prêmios internacionais e nacionais e lhe propiciaram títulos como *Chevalier* da Legião de Honra, Comendador da *Ordre des Arts et des Lettres*, Doutor Honoris Causa da Universidade ParisX-Nanterre para personalidades estrangeiras da França; Comendador da Ordem Felix Varela de Cuba; Ordem do Cruzeiro do Sul do Brasil.<sup>52</sup> Em 2002 foi homenageado no VI Festival de Cinema Latino de Los Angeles e recebeu o Grande Prêmio BR do Cinema Brasileiro pelo curta *Meu compadre Zé Ketti*.

### 2.2.1 – Cinema de autor: possibilidades para a criação artística

Pensar o cinema brasileiro de Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman nas décadas de 1960 a 1970 é perceber suas posições políticas e estéticas e como elas se entrelaçam para definir suas formas de expressão. Logo, temos que tentar fazer uma ponte entre as posturas políticas marxistas de ambos, sua opção pelo realismo como forma de exprimir sua arte e um terceiro tópico – o cinema de autor, como uma das correntes que os influenciaram. Aparentemente, essas propostas parecem ser incompatíveis, mas em um país periférico e antropofágico como o Brasil<sup>53</sup>, cruzar

---

<sup>52</sup> D'AVILA, Roberto (org.). Nelson Pereira dos Santos. **Os cineastas**: conversas com Roberto D'Avila. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002, p. 49.

<sup>53</sup> O termo antropofagia surgiu com Oswald de Andrade e aparece em seu “Manifesto Antropófago” (Revista de Antropofagia, 1928). Nele o escritor “apresentava a ambivalência entre o nacional e o internacional. Por um lado, a parábola canibal afirma reiteradamente a diferença: o Brasil é o país dos antropófagos, no qual a devoração do outro, em vez de levar à alienação, representa a revigoração do próprio. A suposta sujeição transfigura-se, observando-se mais detidamente, em um jogo sofisticado, no qual o algoz, o colonizador, sem dar-se conta, se transforma em vítima do colonizado. Esse jogo de substituições entre distintos significantes e metáforas pertence também ao caráter lúdico dos procedimentos de vanguarda, que não admitem um simples ancoramento ideológico. Não surpreende, portanto, que o “Manifesto Antropófago” do modernismo não reduza o canibalismo literário ao país dos antropófagos, proclamando-o como “única lei do mundo.” (FLEISCHMANN, Ulrich; ZIEBELL-WENDT, Zinka. Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe. CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (org.) **Literatura e cultura no Brasil**: identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002, p. 100) O movimento tropicalista, da década de 1960, terá como uma das suas bases teóricas o antropofagismo proposto por Oswald. Nesse período as diversas propostas do cinema brasileiro, inclusive o Cinema Novo, sobreviveram pela capacidade dos cineastas de se valerem de várias correntes teóricas e práticas do cinema internacional (o que poderíamos chamar de influências) e aplicá-las em seus filmes a partir das especificidades da cultura brasileira, da produção e da distribuição. O cinema brasileiro transforma suas deficiências em arte, seus embates em vitórias (mesmo que efêmeras), suas discordâncias internas em adesão (mesmo que temporária) e sobrevive à pressão da indústria americana.

conceitos, utilizar o que cada um tem de melhor e de mais viável para promover e levar ao público manifestações culturais pode ser a saída para as dificuldades políticas, econômicas e estéticas de um período conturbado como as décadas analisadas.

Como já transitamos, mesmo que minimamente, pelos conceitos do pensamento marxista de nossos pesquisados, sobre o realismo/realismo socialista, como forma estética de expressão, procuraremos perceber o que seria a política do cinema de autor para assim podermos captar como NPS e LH utilizaram esses três conceitos em suas obras.

Inicialmente, a política do cinema de autor foi uma proposta de crítica cinematográfica, lançada na revista *Cahiers Du Cinéma* na década de 1950. Os propositores foram conhecidos como os jovens turcos e entre eles estavam Jean-Luc Godard, François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette, Jean Doniol-Valcroz, que, posteriormente, vão realizar seus próprios filmes a partir da concepção do cinema de autor num movimento, da década de 1960, conhecido como *nouvelle vague*.

Bernardet explora o tema da política do cinema de autor e afirma que essa geração de críticos, que vão se transformar em produtores, diretores, atores, tem uma proposta que solapa o cinema francês em favor do cinema americano. As diretrizes dessa política são, às vezes, contraditórias e efêmeras, mas tiveram impacto na forma de desenvolver críticas cinematográficas, assim como na produção de filmes na França e também no Brasil.

Uma das contradições dela é sua relação com a literatura. O termo cinema de autor remonta ao autor de um livro, aquele que, teoricamente, domina a criação dos personagens e a direção que a história narrada irá tomar. No entanto, a literatura é a inimiga a ser batida, pois os críticos da política querem “um cinema que seja cinema-cinema, e não um cinema reflexo da literatura. O cinema não está aí para contar histórias que a literatura pode contar tão bem quanto ele. Querem um cinema livre da trama como já queriam cineastas da Vanguarda dos anos 20”<sup>54</sup>. Ou, nas palavras de Fellini: “Creio que o cinema não tem necessidade da literatura, precisa somente de autores cinematográficos, isto é, de gente que se expresse através do ritmo, da cadência, que são particulares ao cinema”<sup>55</sup>.

---

<sup>54</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 17.

<sup>55</sup> FELLINI apud BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 17.

Essas características próprias não podem ser alcançadas sem um enredo, mas a política de cinema de autor quer um enredo cinematográfico no qual imagens sejam mais complexas e flexíveis que a palavra escrita.<sup>56</sup> Um filme seria, assim, uma manifestação extremamente pessoal, levando às telas as temáticas do autor de forma contínua e perceptível ao longo de sua filmografia. Eis “o ponto crucial da política: autor é aquele que diz eu”, pois “a política é a apologia do sujeito que se expressa. Essa

---

<sup>56</sup> Quando nasceu, o cinema não tinha uma linguagem própria que o diferenciava das outras formas de expressão artística e até mesmo se discutia se o cinema era arte ou apenas mais uma técnica decorrente das novas descobertas científicas. Para desenvolver sua linguagem, o cinema utilizou-se da estética de outras expressões culturais e pouco a pouco encontrou a sua, buscando ser mais que qualquer outra forma de arte, ser a sétima arte. A primeira forma de arte a ser suplantada foi a fotografia, pois, afinal, uma projeção cinematográfica nada mais é que a sucessão rápida de fotogramas. Mas o cinema tem a capacidade de nos liberar da noção que estamos vendo quadros estáticos, já que, por meio do “desenvolvimento temporal de sua imagem, capaz de reproduzir, não só mais a propriedade do mundo visível, mas justamente uma propriedade essencial à sua natureza – o movimento” (XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 18), nos dá a sensação de vermos imagens se movendo quando estamos sendo enganados pela capacidade de nossos olhos.

A linguagem teatral também foi essencial para que o cinema se popularizasse, pois, após o primeiro momento de filmar cenas sem história (paisagens), surge o período do “teatro filmado”, com câmeras paradas e atores interpretando a narrativa como se estivessem em um palco. O ponto de vista fixo e contínuo do “teatro filmado” como configuração de imagem foi superado a partir do momento em que o cinema se diferenciou em “relação ao espaço teatral, e também em relação ao espaço pictórico (especificamente o da pintura) ou mesmo do fotográfico: a dimensão temporal define um novo sentido para as bordas do quadro, não mais simplesmente limites de uma composição, mas ponto de tenso originário de transformações na configuração data.” (XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 2005, p. 21) Portanto a atuação dos atores de cinema não é a mesma de um ator teatral, pois, “no teatro, a expressão é conduzida pela palavra. No cinema, a expressão é conduzida pela imagem (...). O crítico Henri Gouhier acha que a presença em carne e osso do ator é a essência do espetáculo teatral, o que não acontece no cinema. Jacques Bourgeois afirma que no cinema existem dois universos bem delimitados: o mundo bidimensional da tela e o mundo em três dimensões da sala de projeção; entre esses mundos não há comunicação direta possível, enquanto no teatro o ator vive e se movimenta num cenário que faz parte integrante da sala onde se encontra o espectador.” (RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema**. São Paulo: São Paulo Editora, 1965, p. 40) Daí a necessidade de criar uma nova forma de linguagem interpretativa para atender as necessidades do cinema e de seu espectador.

Outra forma de linguagem a ser sobrepujada era a da literatura, pois, a partir do momento em que o cinema descobriu que deveria contar histórias, narrar acontecimentos, ele precisou de enredos e foi buscá-los na literatura. A relação literatura/cinema também era problemática na medida em que “o escritor, pela palavra, descreve” e o “cinema mostra.” (RITTNER, Maurício. *Ibid.*, p. 41) Se uma descrição longa de uma paisagem, local ou personalidade, às vezes, não cabe na oralidade e nas imagens do filme, esse condensa ou estica o tempo e o espaço. O cinema aprendeu a utilizar artifícios de imagens para mostrar a passagem do tempo, ou a rememoração de fatos passados, propiciando assim que a narrativa não seja, necessariamente, linear e cronológica, mas atenda as necessidades dramáticas do roteiro. O roteiro cinematográfico “é um elemento próprio e exclusivo do cinema, e o par roteirista/diretor (às vezes são a mesma pessoa) é diretamente responsável pelo êxito ou fracasso artístico de um filme. O roteiro contribui muito para a qualidade do filme, porque dele nasce o ritmo, nasce a atmosfera peculiar ao argumento, nasce enfim uma forma verdadeiramente cinematográfica.” (RITTNER, Maurício. *Ibid.*, p. 14)

A forma de linguagem do cinema se tornou única porque, segundo Balazs, “Hollywood inventou uma arte que não observa o princípio da composição contida em si mesma e que, não apenas elimina a distância entre o espectador e a obra de arte, mas deliberadamente cria a ilusão, no espectador, de que ele está no interior da ação reproduzida no espaço ficcional do filme.” (BALAZS apud XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 22)



concepção nega totalmente a que entende o cinema como arte coletiva, de equipe”<sup>57</sup>. A negação do cinema como arte coletiva passaria pelo acúmulo de papéis do autor, que seria o argumentista/roteirista, realizador e produtor, ou seja, o filme seria uma realização individual do autor, que deixa sua marca, estilo ou *mise en scène*. É a *mise en scène*<sup>58</sup> que diferenciaria um diretor do outro.

Essa proposta é interessante se pensarmos no cinema brasileiro. Como não tínhamos e nem temos uma indústria cinematográfica<sup>59</sup> formada nos moldes americanos, às vezes também não dispomos de pessoal qualificado para toda a produção de um filme, nem de um produtor externo que nele invista. Os cineastas do Cinema Novo viveram isso na pele. Apesar de terem montado diversas produtoras, elas não conseguiam desenvolver todos os aspectos da produção e distribuição de filmes. Bastava um fracasso de bilheteria, um filme retido na censura para que falissem e tivessem que aguardar ajuda governamental para voltar a produzir. NPS montou filmes de outros cineastas porque era um dos poucos que sabia como fazê-lo, também roteirizou e produziu os seus por falta de verbas ou de pessoas que se interessassem por isso. Ou seja, quem quisesse fazer cinema no Brasil tinha que participar de todo o processo e ainda ter várias funções durante a produção, filmagem, montagem e até divulgação. Nesse sentido, podemos falar que no Brasil fazíamos e ainda fazemos cinema de autor.

---

<sup>57</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 22.

<sup>58</sup> Sarris aponta que “a arte do cinema é a arte de uma atitude, o estilo de um gosto. Não é tanto o *quê* mas o *como*. O *quê* é algum aspecto da realidade mecanicamente registrado pela câmera. O *como* é o que os críticos franceses chamam de modo um tanto místico de *mise en scène*.” (SARRIS apud BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 1994, p. 58). Ou seja, “a política valoriza a *mise en scène* porque é através dela que o cinema pode distanciar-se da literatura. Mais expressiva a *mise en scène*, menos necessários serão os recursos advindos do romance.” (BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 1994, p. 58.)

<sup>59</sup> Uma das tentativas de industrialização da produção cinematográfica foi a paulista Companhia Cinematográfica Vera Cruz (1950-1954), que não teve vida longa, mas contava com experientes profissionais estrangeiros em seus quadros técnicos, buscando realizar filmes com enredos mais elaborados do que as chanchadas e em número maior para atender o mercado interno e externo. A empresa tinha estúdios próprios e buscava atingir uma melhoria técnica e artística das produções. A experiência foi importante para a profissionalização dos quadros técnicos brasileiros, para a melhoria da qualidade dos filmes, para o lançamento de filmes reconhecidos internacionalmente (como *O cangaceiro*, 1953, dirigido por Lima Barreto e ganhador de prêmios no Festival de Cannes) e pelo surgimento de novos nomes no cenário cinematográfico, como Amácio Mazzaropi. A curta vida da Vera Cruz foi marcada por críticas positivas e sucessos de público, mas também por dificuldades financeiras decorrentes de empréstimos, dos altos custos de produção e de distribuição de seus filmes dentro e fora do Brasil, fatores que, entre outros, levaram ao seu fechamento.

Também tivemos outras companhias cinematográficas, como a Cinédia e a Atlântida (ambas do Rio de Janeiro), que produziram uma grande quantidade de filmes nos moldes da chanchada, com um tom popular. Tanto elas quanto a Vera Cruz acabaram sendo suplantadas pelas distribuidoras americanas, que ofereciam um produto mais barato, detinham um grande número de salas de distribuição e tinham maior variedade de títulos.

Outra contradição da política foi analisar o cinema americano<sup>60</sup> como uma expressão pessoal do autor, esquecendo-se que, mesmo nessa época, ele não poderia ser desvinculado de influências externas. Como analisar um filme de determinado diretor sem levar em conta que, provavelmente, ele não foi o roteirista, não foi o produtor e trabalha sob o regime de um estúdio que cobra determinadas posturas, além de dirigi-lo imerso na cultura da sociedade em que vive? Enquanto os franceses veem essas influências como coerção à liberdade criativa do diretor, o pesquisador americano Sarris acredita que essas formas de coerção é que mantêm o sistema de criação coeso. Essa argumentação se conclui com a afirmativa de Bernardet: “não dar a devida importância às coerções provém de uma tendência a idealizar as condições de produção numa sociedade em que o crítico não vive, o que aconteceria com os franceses em relação ao cinema americano, ou com os americanos em relação aos europeus”<sup>61</sup>.

Se não é possível analisar o filme apenas pelo seu roteiro ou enredo, é necessário, então, partir para o reconhecimento dos temas recorrentes na produção de um determinado diretor/autor, sua matriz de construção, pois

São as repetições e as similitudes identificadas na diversidade das situações dramáticas propostas pelos vários enredos que permitirão delinear a matriz. O autor é, nessa concepção, um cineasta que se repete, e não raro houve críticos que consideraram cineastas autores pelo simples fato de se repetirem.<sup>62</sup>

A matriz de construção é outra proposição controversa, pois, para fazer a crítica e achar a matriz de um diretor/autor, o crítico deveria fazer uma seleção, que denotaria uma abordagem tendenciosa e, fatalmente, levaria ao encontro da tal matriz. A matriz é uma abstração, uma ideia mãe a guiar o autor ao longo da sua produção concreta (seus filmes), mas que não se concretiza nunca.

Não sendo tão radicais quanto os membros da política, poderíamos extrapolar essa proposta para a análise de representações que nos permitissem perceber como o diretor entende a sociedade na qual vive, debatendo com ela, propondo soluções para suas divergências e mazelas. No entanto, analisar uma filmografia sem perceber que o diretor/autor pode mudar sua percepção de mundo seria ingenuidade. Há diretores como

---

<sup>60</sup> Num primeiro momento os críticos e teóricos europeus procuraram valorizar o cinema europeu em detrimento do americano, mas depois reconheceram que cineastas como Hitchcock, Wells e Chaplin tinham propostas autorais e dedicaram a eles números especiais do *Cahiers Du Cinéma*.

<sup>61</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 29.

<sup>62</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 1994, p. 31.

Roland Emmerich, que, no espaço de poucos anos, mudou de um discurso patrioteiro com uma referência ambiental marginal e quase imperceptível (*Independence Day* - 1996), para uma temática ambiental como centro de um filme, mostrando a fragilidade política da sociedade capitalista americana (*O dia depois de amanhã* - 2004), embora fazendo parte das engrenagens do cinemão americano. Não estamos dizendo que as propostas da política não eram interessantes ou aplicáveis, mas não podemos mais ser tão inocentes e deixar de lado considerações como a indústria do cinema, os interesses de mercado alavancados pela mídia, os futuros ganhos do filme fora do filme (bonecos, games, parques temáticos, etc.) ativados pela atenção dada a ele pelo público.

O interesse do espectador, segundo Bernardet, é outro fator da política a merecer atenção. O público tem papel decisivo nessa relação, pois, ao não aceitar/assistir aos filmes de autor, pode determinar que o cineasta deixe de produzir por não haver comunicação entre ele e a plateia. Logo, essa relação como o público “limita a potencialidade de expressão do autor. A saída vislumbrada por Renoir para remediar esse relacionamento problemático é típica do cinema de autor: pequenos públicos em muitos países, ao invés de um grande público num único país”<sup>63</sup>. Isso nos leva a pensar a relação de alguns filmes do Cinema Novo com o público brasileiro, que não se interessava em ir aos cinemas assistir a eles, levando à criação de cineclubes, à exibição em salas alternativas e ao reconhecimento das obras mais fora do Brasil do que aqui. E um dos países que mais se interessaram em divulgar o Cinema Novo foi, justamente, a França.<sup>64</sup>

O cinema de autor foi pouco a pouco ganhando espaço, entretanto, a partir do início da década de 1970, foi combatido pelo movimento do cinema militante ou revolucionário. A política primava pela expressão individual do autor em seus filmes e mesmo que produzissem análises das mazelas sociais, não eram considerados como de “intervenção social”, ou “militante” ou de “ação política”, como os membros do “terceiro cinema” acreditavam que era a função primordial do cinema – ser revolucionário, agitar as massas e levar às telas os problemas sociais, proporcionando a oportunidade da desalienação da população, sem, contudo, fazer apologia da figura do autor, já que “o melhor cineasta do terceiro cinema seria aquele cujo nome seria

---

<sup>63</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 48.

<sup>64</sup> A relação do cinema e da crítica francesa com o movimento do Cinema Novo foi muito importante para divulgar os filmes e as ideias do movimento em revistas e festivais.

esquecido em favor da significação do filme”<sup>65</sup>. A abolição do autor pelo cinema militante não é um ponto com o qual todos os pensadores do movimento concordem. Alguns, como Guy Hennebele e Daniel Serceau, argumentavam que se o diretor/autor se associasse às lutas proletárias sua figura não seria destruída, mas faria parte de um esforço coletivo para levar às telas a realidade social dos oprimidos, deixando de lado o seu “solipsismo, intimismo narcisista” e as “contradições pequeno-burguesas” para expressar a cultura das camadas populares.<sup>66</sup>

A divisão do cinema em três correntes foi proposta por Fernando Solanas e Octavio Getino no texto “Hacia um terceiro cine”, lançado em 1969, publicado e debatido em revistas especializadas na França e além. No texto, Solanas propõe uma análise do cinema não pela produção, mas pela ideologia política de seus produtores. O primeiro cinema seria o de modelo hollywoodiano, no qual tudo

caminha em direção ao controle total da realidade criada pelas imagens – tudo composto, cronometrado e previsto. Ao mesmo tempo, tudo aponta para a invisibilidade dos meios de produção desta realidade. Em todos os níveis, a palavra de ordem é “parecer verdadeiro”; montar um sistema de representação que procura anular a sua presença como trabalho de representação.<sup>67</sup>

O cinema hollywoodiano seria a expressão das concepções imperialistas americanas e até mesmo soviéticas em filmes de espetáculo, de autor ou de informação. O segundo seria o cinema de autor, divulgando as ideias das camadas médias, com filmes mistificadores, pessimistas e até nihilistas. Já o terceiro cinema “é a expressão da nova cultura e das mudanças da sociedade, um cinema que dá conta da realidade e da história, ligado à cultura nacional, entendendo por isso as práticas do conjunto das camadas populares”<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> VAUTIER, René apud BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 160.

<sup>66</sup> BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, p. 161.

<sup>67</sup> XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 3ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005, p. 41.

Por essa citação podemos perceber que a estética que guia o cinema americano seria a do naturalismo, que cria na plateia a ilusão que ela está “em contato direto como o mundo representado, sem mediações, como se todos os aparatos de linguagem utilizados constituíssem um dispositivo transparente (o discurso como natureza). O importante é que tal naturalismo de base servirá de ponte para conferir um peso de realidade aos mais diversos tipos de universo projetados na tela. A produção industrial, dividida em gêneros, vai apresentar uma ampla variedade de universos ficcionais, fornecendo concretude ao mito (westerns, filmes históricos) e, para considerar os extremos, oscilando entre seus produtos de declarada fantasia (aventuras, histórias fantásticas, contos de fada, etc.) e suas incursões pelos dramas rotulados de verdadeiros.” (XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 2005, p. 42)

<sup>68</sup> BERNARDET, Jean-Claude. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994, p. 160.

A questão é: em que tipo de cinema situar o movimento do Cinema Novo ou o cinema brasileiro pós-golpe de 1964? E os cineastas por nós analisados? Fariam cinema de autor na década de 1960 e, a partir do golpe militar, mudariam sua perspectiva para um cinema militante? Afinal nossos sujeitos são marxistas, adeptos do realismo, mas não submissos ao realismo socialista? Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman são artistas militantes, porém não planfletários e ao mesmo tempo adeptos do cinema de autor? Alocá-los em uma ou outra tipologia não seria reduzir e simplificar os componentes complexos de sua atuação cultural num Brasil que passava por momentos de crise e procura de si mesmo?

Há declarações de nomes do Cinema Novo vinculando-o ao cinema de autor, por privilegiar as temáticas, ideias, visões de mundo e observações dos próprios cineastas. Cacá Diegues aponta que uma das características do Cinema Novo é ser um “cinema de autor”, porque é

antes de tudo liberdade. Liberdade de invenção, liberdade de expressão. Porque o cinema novo não é uma “escola”, não tem um “estilo”... No cinema novo as expressões são, e têm que ser necessariamente, pessoais, porque fruto de experiência e pesquisas inéditas e inventivas, porque fruto de uma manifestação original.<sup>69</sup>

NPS também defendeu que o “importante é ser autor de um filme, e não um técnico”<sup>70</sup>, ou seja, cada cineasta imprimiria ao seu filme um estilo próprio, tornando-se o autor de seu filme, numa autoria que refletiria suas visões de mundo, experiências pessoais, interesses e projetos. Ser cineasta era

saber o que quer dizer: ele não precisa conhecer objetivas, nem densidade de filme, nem sensibilidade, nem banho, nem não-sei-o-quê, não precisa saber nada daquela série de problemas que eram acrescentados ao trabalho de direção para impedir que aparecessem mais diretores. (...) O importante era o sujeito saber o que quer. Em função disso, ele comandará uma equipe (...).<sup>71</sup>

Não se pode esquecer que no Cinema Novo não havia uma unanimidade estética, nem política e que, ao longo das fases do movimento, nem todos vão se proclamar como

---

<sup>69</sup> DIEGUES, Cacá apud JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982, p. 92.

<sup>70</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALÉM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 167.

<sup>71</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 97.

produtores de um cinema de autor. Ao contrário, eles vão embarcar na discussão geral sobre se produziam um cinema de autor ou um cinema militante, principalmente após o golpe militar de 1964.

Percebe-se, principalmente numa visão em retrospectiva, que os embates aconteciam e nem sempre se chegava a um consenso. Ismail Xavier argumenta que não devemos ignorar que desde o Cinema Novo

a produção de maior valor tem resultado de um esforço de realização em que, de diferentes modos e acoplando-se a diferentes agentes (...), podemos encontrar a figura do diretor a definir as diretrizes do trabalho, a imprimir um estilo na imagem e som, o qual aparece com nitidez no produto final. São óbvias as colaborações da equipe, mas uma boa perspectiva autoral se fez valer não só na produção alternativa, mas também no que há de interesse no chamado cinemão, com alto financiamento estatal, e na esfera do Cinema da Boca. Concentro minha atenção nos casos em que falar de um filme de fulano não fere a ordem dos fatos, tem sentido pleno.<sup>72</sup>

Esse sentido pleno, para alguns diretores, pode ser definido como cinema de autor no qual o cineasta assume: “filmarei a meu modo, definirei minha poética”, num estilo que “entra em forte conflito com as convenções”<sup>73</sup>. Ou: serei militante quando for necessário e possível ser militante.

Como dissemos no início deste tópico, o cinema brasileiro, assim como a cultura brasileira, busca se encontrar, às vezes nadando contra a corrente e procurando sobreviver abarcando todas as possibilidades que possam lhe permitir produzir mesmo sem incentivos, sem dinheiro e sem o interesse maior do público. Responder às questões levantadas com um sim ou não empobreceria este debate e, com certeza, não é nossa pretensão, mas procuraremos traçar, ao longo do texto desta tese, caminhos que permitam vislumbrar respostas sem esquecer as especificidades da produção cinematográfica brasileira nas décadas de 1960 a 1970 – período que será analisado por meio da produção e difusão dos filmes *Vidas Secas* e *São Bernardo*.

---

<sup>72</sup> XAVIER, Ismail. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. **O cinema brasileiro moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 62.

<sup>73</sup> XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 2001, p. 59.

### 2.3 – O processo adaptativo e a produção de *Vidas Secas*

*Vidas Secas* não foi o primeiro contato do cineasta com a obra do escritor. Segundo Moraes, Graciliano Ramos havia autorizado, antes de morrer, a roteirização de *São Bernardo* por Nelson Pereira Santos e Rui Santos (amigo pessoal de GR). E conta-nos que

O trabalho ia bem até que Nelson resolveu que Madalena, mulher de Paulo Honório, não deveria suicidar-se, e sim fugir da fazenda. Graciliano seria enfático na resposta: “Olha, se você quiser fazer o filme baseado no livro, tudo bem. Agora se você quiser inventar uma história, faça a sua história”. Nelson confessa que murchou com a reação, mas a verdade é que a adaptação - interrompida a seguir - não passava de um sonho, pois faltavam recursos para viabilizá-la.<sup>74</sup>

O projeto de filmar *São Bernardo* foi retomado posteriormente pelo diretor Leon Hirszman (1972) e NPS concentrou-se em roteirizar *Vidas Secas*, mesmo que, como todo o cinema brasileiro, continuasse sem recursos financeiros.

Possivelmente se lembrando da resposta escrita por GR à sua solicitação de mudança no final de *São Bernardo*, ele não mudou o fim de *Vidas Secas*. Mas existem diferenças entre o filme e o livro, diferenças necessárias à adaptação de uma linguagem para outra, pois um signo visual apresenta algumas diferenças de um signo escrito.

Segundo o próprio cineasta, ao longo da tentativa de adaptar *São Bernardo*, aprendeu uma grande lição com Graciliano Ramos que marcou suas obras. Ele assim se expressou:

Em *Vidas Secas*, eu alcancei uma liberdade formal muito grande, respeitei integralmente as duas partes da carta [de Graciliano]: nunca desvirtuar o pensamento do autor, respeitar, portanto, a essência do livro, e a segunda parte, não só referente ao condicionamento histórico, mas fazendo o possível para não alterar a estrutura narrativa que o autor elaborou.<sup>75</sup>

NPS postula que, mesmo respeitando a estrutura narrativa na adaptação de romances para a tela, isso não quer dizer que adaptar seja “uma cadeia, é uma referência

---

<sup>74</sup> MORAES, Dênis de. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 317.

<sup>75</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 181.

que faz chegar a grandes descobertas”, pois “transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor”<sup>76</sup>. Segundo Johnson, uma adaptação como *Vidas Secas* se estrutura por meio do desenvolvimento de uma “relação dialógica com seu modelo de referência, discutindo aspectos latentes ou implícitos no romance de Graciliano Ramos.” NPS buscou representar “um microcosmo das estruturas econômicas, políticas e culturais do Nordeste, abstraídas de tal forma que ela trata não só da opressão de um homem e sua família, mas também de mecanismos mais generalizados de opressão”<sup>77</sup>.

Avellar aponta que, ao transpor as palavras de Graciliano Ramos para imagens, NPS “vai além da superfície do texto, além do que nele se pode ver e ler. Vai ao invisível do texto, o que o motivou, à questão mesma, que renasce e revela um novo pedaço de si”<sup>78</sup>, pois “não se trata de ilustrar o que está escrito nem de ilustrar o modo de escrever, mas de voltar ao que o escritor viu (como se a imaginação fosse um filme), ao processo que o levou a escrever seu texto”<sup>79</sup>. Nesse processo, o cineasta recorre ao livro e declara que ele já é uma “espécie de roteiro”, pois na “estratégia narrativa de Graciliano o narrador conta sua história enquadrando, cortando, montando, como se fosse uma câmera de cinema, deslocando-se livremente das feições imediatas da vida e da natureza para o interior dos seres”<sup>80</sup>. Essa estratégia permite que *Vidas Secas* pareça “um relato verdadeiro pela coerência interna de sua realidade/outra (feita só de palavras) que se compõe tal como se estrutura o pensamento e a expressão de uma pessoa quando ela pensa por meio de e se expressa por meio de palavras”<sup>81</sup>.

Na experiência de NPS o ato de transpor palavras em imagens aciona novas possibilidades interpretativas e deve estar prenhe de liberdade criativa para não ser uma reprodução do livro, mas uma (re)leitura dele para a linguagem cinematográfica. O cineasta começou o processo de roteirização de *Vidas Secas* em 1958, e partiu para o Nordeste para produzi-lo em 1959, mas o tempo não colaborou com a filmagem – choveu muito, a paisagem ficou toda florida e verde, nada condizente com o sertão

---

<sup>76</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 181-182.

<sup>77</sup> JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de *Vidas Secas*. PELLEGRINI, Tânia, et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC SP/Instituto Itaú Cultura, 2003, p. 46.

<sup>78</sup> AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007, p. 45.

<sup>79</sup> AVELLAR, José Carlos. Ibid, 2007, p. 46.

<sup>80</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud AVELLAR, José Carlos. Ibid., 2007, p. 53.

<sup>81</sup> AVELLAR, José Carlos. Ibid, 2007, p. 44.



descrito por Graciliano Ramos – então, para aproveitar verbas e pessoal, filmou *Mandacaru Vermelho* (lançado em 1961, no qual até o diretor fez um papel como ator).

Entre 1960 a 1961, formou uma equipe, procurou locações em Alagoas e, finalmente, começou a rodar o filme em 1962. Sua equipe era formada por poucas pessoas (como era seu costume e por questões financeiras), entre elas o produtor Herbert Richers, os fotógrafos Luiz Carlos Barreto (amigo de NPS e com que trabalhará em outros filmes como *Memórias do Cárcere* – 1984) e José Rosas. A pré-produção foi a Palmeira dos Índios (Alagoas, cidade na qual Graciliano Ramos morou e foi prefeito) em busca de locações<sup>82</sup>, lá conheceram e contrataram Jofre Soares (então um desconhecido, que nunca tinha atuado ou se envolvido com cinema, apesar de ter sido marinheiro, vendedor, artista de circo e de teatro amador). Jofre Soares ficou responsável por conseguir atores locais para as filmagens e, como assistente de produção, servir de ponte entre a produção e a população local. Quando NPS voltou para começar as filmagens, Jofre Soares lhe apresentou os irmãos Gilvan e Genival Lima para os papéis de filhos de Fabiano. Jofre Soares<sup>83</sup> acabou também sendo escalado para o filme, no papel do dono da fazenda em que Fabiano trabalhava e, ao final da filmagem, voltou com NPS para o Rio a fim de dublar seu personagem e acabou emplacando sua carreira de ator.

Apesar de afirmar que respeitou o texto de GR, Nelson Pereira dos Santos não abriu mão da sua liberdade criativa para produzir *Vidas Secas*, tanto que não seguiu a ordem de alguns dos capítulos na transposição, nem escolheu os atores principais de acordo com a descrição do escritor. O cineasta alterou a sequência de capítulos para construir uma sucessão lógica e mais verossímil dos acontecimentos. Assim o capítulo 10 (Contas) aparece antes do 08 (Festa), que se conjuga com o capítulo 03 (Cadeia), formando uma sucessão de acontecimentos que vai do acerto de contas com o patrão até a prisão de Fabiano, passando pela festa na cidade. Outra alteração foi o encontro de Fabiano com o soldado amarelo na caatinga: no livro esse acontecimento se dá no capítulo 11, antes do início da nova seca que faria a família se retirar do sítio, mas no filme o encontro acontece quase ao final da narrativa, quando Fabiano já se prepara para

---

<sup>82</sup> Clovis Ramos (irmão de Graciliano Ramos) cedeu sua fazenda para ser uma das locações de *Vidas secas* e participou como ator no filme.

<sup>83</sup> NPS e Jofre Soares tiveram uma rica parceria trabalhando juntos em: *Amuleto de Ogum* (1975), no qual faz o papel de Severiano; *Tenda dos Milagres* (1977), no papel de Coronel Gomes; *Memórias do Cárcere* (1984), no qual ele faz o personagem do Companheiro Soares, um dos presos políticos da fracassada Intentona Comunista; *Jubiabá* (1987), no papel de Mestre Manoel; *A terceira margem do rio* (1994), no papel de pistoleiro.

migrar novamente e a seca já se faria presente no sertão. Essas inversões de eventos não alteram o sentido da história, mas contribuem para que a narrativa filmica seja mais coerente.

No que se refere à criação de cenas ou personagens dentro da liberdade filmica de NPS ao (re)criar o texto de Graciliano Ramos, há as seguintes: a do bumba-meu-boi, a do cangaceiro preso junto com Fabiano e seu bando. Esses acontecimentos não estão no livro, mas adensam o filme, criando uma realidade mais crível. Durante a festa na cidade há algumas manifestações da cultura popular: uma bandinha e a apresentação de um grupo de bumba-meu-boi. A bandinha precede/chama/encaminha as pessoas que estão indo para a festa, e é composta de poucos músicos que fazem muito barulho (nas cenas vemos que a família de Fabiano é uma das últimas a seguir a banda, como se não quisesse ser vista ou tivesse medo do grande número de pessoas a sua volta). Já a cena do bumba-meu-boi mostra a deferência da cultura popular para com os poderosos da cidade. Nela, o prefeito e o coronel (patrão de Fabiano) estão sentados e o grupo parece cantar apenas para eles. Jofre Soares tem uma atuação interessante nessa cena: boceja, como se estivesse entediado com o espetáculo, ri quando os músicos distribuem as partes do boi e permanece sentado ao lado do prefeito e acima dos cantores, numa posição que revela a sua importância social e econômica na cidade.

Também na escolha do elenco NPS utilizou-se da liberdade e da sua experiência para encontrar atores e não atores profissionais certos para os papéis. Maria Ribeiro, intérprete de Sinhá Vitória, trabalhava no laboratório Líder e não era atriz, mas acabou sendo a escolha de NPS, que viu nela a própria personagem. Sua escolha, assim como a dos meninos Gilvan e Genival e de Jofre Soares, mostram o desejo do cineasta de trabalhar com atores com pouca ou nenhuma experiência para retirar deles atuações mais verdadeiras dentro de uma concepção de trabalho ainda ligada ao neorealismo.

A cachorra Baleia, outro personagem importante da narrativa, foi comprada por mil cruzeiros em uma feira e tinha o nome de Piaba. Ela foi uma aquisição importante para o elenco, pois as cenas de que participa são importantes para o desenrolar da trama. Mas, como lembra Barreto<sup>84</sup>, ela era uma Grace Kelly, uma diva, que ficava o tempo todo à sombra e, para seguir Fabiano, era necessário passar carne nas pernas de Átila Iório. No entanto, apesar do estrelismo, atuou muito bem nas cenas em que desperta na varanda e na cena da morte.

---

<sup>84</sup> SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 176.

A escalção de Átila Iório para interpretar Fabiano parece ter sido mais fortuita, pois NPS pensou em um vaqueiro nordestino, “mas a falta de tempo e as solicitações da Richers levaram-no a aceitar Átila Iório”<sup>85</sup>, mesmo ele não se encaixando no tipo físico descrito por Graciliano Ramos: “vermelho, queimado, tinha os olhos azuis, a barba e os cabelos ruivos”<sup>86</sup>. A relação entre Iório e a equipe de produção não foi das melhores<sup>87</sup>, pois ele não sabia montar, não andava como um sertanejo e não se dava com Maria Ribeiro. Em cenas nas quais ele tinha que andar pelo sertão ou montar cavalos, NPS utilizou um dublê, pois o ator não conseguia andar como um vaqueiro, com o corpo derreado, as pernas como dois arcos, os braços movendo-se desengonçados, como um macaco.<sup>88</sup> Essa relação conflituosa não aparece no filme, mas é lembrada pelos membros da equipe.

*Vidas Secas* foi filmado em preto e branco, assim como todos os filmes de NPS até a década de 1970. Filmar em preto e branco na época estava ligado aos poucos recursos financeiros e ao difícil acesso a uma matriz colorida, mas hoje, ao vermos o filme, ficamos com a impressão de que ele é um documentário. Isso porque a utilização da película preto e branco está ligada a uma estética cinematográfica que remete ao documentário e a uma suposta apresentação da realidade tal qual ela aparece. No entanto, devemos alertar que até mesmo os documentários (sejam coloridos ou preto e branco) são montagens e não expressam necessariamente a verdade sobre o acontecimento ou pessoa mostrados. A utilização do preto e branco, atualmente, remete a uma tentativa dos cineastas de modificar a forma como o espectador encara o filme, levando-o a suspender temporariamente a sua percepção do mundo e lançando-o no universo da narrativa – é o que buscou Spielberg, ao utilizar o preto e branco no filme *A lista de Schindler* (1993). *Vidas Secas* não é um documentário, mas expõe uma situação social ainda presente no interior do Brasil.

Utilizar preto e branco requeria um tipo específico de iluminação, só que o cineasta não queria que fosse utilizada uma iluminação clássica, pois, segundo ele

Como a luminosidade é intensa, há sempre a necessidade de se recorrer a filtros, e o resultado, na tela, é de uma beleza espetacular: dá uma fotografia com nuvens, muito brilho, com relevo, muito parecida com a fotografia de Gabriel Figueroa, e a caatinga acaba se

<sup>85</sup> SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 174.

<sup>86</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas Secas**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 18.

<sup>87</sup> SALEM, Helena. *Ibid.*, 1996, p. 177.

<sup>88</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2006, p. 19.

transformando num jardim; exótico, é verdade, mas num jardim. E é difícil fazer os personagens sofrerem naquela paisagem aparentemente bela.<sup>89</sup>

Para fugir desse “jardim exótico”, NPS contratou como iluminadores do filme Luiz Carlos Barreto e José Rosas. O primeiro não tinha muita experiência com iluminação cinematográfica, era repórter fotográfico, o segundo tinha muita experiência com luz clássica. Trabalhando juntos conseguiram uma fotografia nos moldes de Cartier-Bresson, sem filtros, com iluminação no mínimo e natural de modo que “tudo que vem atrás aparece estourado, aquele branco, transmitindo a sensação de uma luz ofuscante, de temperatura alta, da seca, do ambiente da caatinga”<sup>90</sup>. Uma luminosidade que ofusca, cega, dando a dimensão do sol que tudo abrasa e leva o sertanejo a deixar sua moradia em busca de água.

A trilha sonora do filme resume-se ao lamento de um carro de boi que inicia e finaliza a história, seguindo os retirantes que caminham para a câmera nas tomadas iniciais de sua jornada e se afastam dela no final/início de mais uma caminhada forçada pela seca. Nesse sentido NPS respeitou uma das características mais marcantes em Graciliano Ramos – a *secura* no escrever e a sua pouca familiaridade com a música. O fato de o filme não ter músicas temas não quer dizer que não tenha sons que nos remetam a acontecimentos, como o mugir ou as sinetas do gado<sup>91</sup>, o latido de Baleia, os sons de Fabiano andando na caatinga, ou os sons da festa na cidade. Aliás, nessa cena, o som e a câmera rápida são importantes para expressar a inadequação de Fabiano e sua família à vida na cidade. Também “a cenografia e o vestuário seguem uma fidelidade completa às características da região, reforçando este realismo na postura e na movimentação dos atores, na fala típica do homem e da mulher do campo ou na ausência de maquiagem”<sup>92</sup>.

Tudo isso é mostrado por uma câmera intimista, utilizando poucos *travellings*, *plongés* ou angulações incomuns. A imagem captada é direta, seca, caminha com a família de Fabiano como se fizesse parte dela. Os planos do filme tendem a ser médios ou americanos, sendo os planos gerais importantes para mostrar o homem em sua

---

<sup>89</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 172.

<sup>90</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1996, p. 172.

<sup>91</sup> Na cena em que Fabiano é convidado a entrar para o cangaço é o som da sineta do gado que o faz lembrar de suas “obrigações” e recusar o convite. Na cena em que reencontra o Soldado Amarelo, no meio da caatinga, e pensa em matá-lo é o mugido do gado que o impede de praticar a ação.

<sup>92</sup> GRAÇA, Marcos da Silva. *Vidas secas*. GRAÇA, Marcos da Silva et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997, p. 32.

relação com a natureza, a sua pequenez frente a uma paisagem não acolhedora. Já os fechados são utilizados em momentos de intensidade, como a morte da Baleia. A câmera é o narrador da história e, assim como o narrador do livro, ela não nos adianta nada, apenas segue os personagens, ora como seus olhos, ora por trás deles, como se apenas mirasse os acontecimentos, sem julgá-los. O que NPS fez foi explorar a

paisagem monótona e repetitiva. Existe no cenário uma espécie de morte que os retirantes levam consigo: o abandono, a falta de perspectivas, o crescendo da angústia e, sobretudo, a certeza, que se adquire ao longo de cada seqüência, de que o movimento do grupo de personagens se dá numa espécie de labirinto. A câmera parece sempre apontar para a terra, ou, em planos largos, para o céu, em que impera impiedosamente o sol, sugerindo uma seca perpétua.<sup>93</sup>

*Vidas Secas* custou, na época, 18 milhões de cruzeiros (cerca de 60 mil dólares) e foi produzido por Luiz Carlos Barreto, Danilo Trelles e Herbert Richers e distribuído pela Sino Filmes. Estreou em agosto de 1963, no circuito Metro, no Rio de Janeiro, ficando apenas duas semanas em cartaz em virtude da preferência que se dava aos filmes americanos. Segundo Luiz Carlos Barreto, o filme poderia ter ficado mais tempo em cartaz “porque estava com renda crescente, estourando, era um acontecimento no Rio, e no país”<sup>94</sup>. No entanto, acabou não emplacando por conta da distribuição e pelo pouco tempo que ficou em cartaz. O filme só conseguiu se pagar graças ao prêmio de 20 milhões de cruzeiros recebido de Carlos Lacerda (Prêmio Governador da Guanabara, 1963). Não se pode esquecer também que *Vidas Secas* estreou num momento politicamente delicado, pois em abril de 1964 seria dado o golpe militar e o filme mostrava muito do desgoverno do Brasil, do autoritarismo das oligarquias e do abandono em que vivia o sertanejo. Em 1963, ano de seu lançamento, o Brasil encontrava-se em um momento de conflito político e econômico, em que as propostas (das esquerdas, dos militares, das direitas, da Igreja, dos trabalhadores rurais e urbanos, dos interesses estrangeiros) para o desenvolvimento social, político e econômico do Brasil estavam em confronto, em busca de apoio e sem uma definição de quem sairia vencedor.

Se dentro do Brasil *Vidas Secas* foi pouco visto e teve críticas divergentes, no exterior foi aclamado e se tornou um dos responsáveis por o cinema brasileiro entrar

---

<sup>93</sup> CASTRO, Dácio Antônio de. **Roteiro de leitura**: Vidas secas de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997, p. 96.

<sup>94</sup> BARRETO, Luiz Carlos apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 184.

para o seleto grupo das vanguardas cinematográficas da década de 1960. A direção do Festival de Cannes convidou o filme para, junto com *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963 – o escolhido do Itamaraty), fazerem parte da mostra competitiva de 1964. Ambos fizeram sucesso e abriram as portas do cinema brasileiro para um diálogo com o cinema internacional, mesmo que nenhum deles tenha ganhado a Palma de Ouro. *Vidas Secas* foi elogiado e causou polêmica. O crítico Louis Marcorelles, do jornal *Le Monde*, referiu-se a ele dizendo que “a receptividade foi excelente nas duas apresentações (para a imprensa e para o público). É um filme do qual a gente se lembra”<sup>95</sup>. Já a sociedade protetora dos animais acusou NPS de ter matado realmente a cachorra Baleia (na cena de sua morte); para acalmar os ânimos foi necessário levar o animal para Cannes (Baleia vivia na casa de Luiz Carlos Barreto).

Polêmicas à parte, o filme ganhou vários prêmios não oficiais: Prêmio de cinema de arte; Melhor filme para a juventude; Prêmio do Office Catholique de Cinéma (OciC). Ainda em 1964, recebeu os seguintes: Melhor fotografia e Prêmio Saci (SP, 1964); Melhor diretor e Edição, Prêmio Governador do Estado de São Paulo (SP, 1964); Diploma especial, Festival de Edimburgo (Escócia, 1964); Prêmio da crítica cinematográfica e Prêmio Cine-clubes, Festival de Lisboa (Portugal, 1964); Prêmio Valores Humanos, Festival de Valladolid (Espanha, 1964); Menção honrosa, Festival de Varsóvia (Polônia, 1964); Primeiro prêmio, Festival Colombianum (Gênova, Itália, 1965); Prêmio Giano D’Oro, Festival de Sestri-Levante (Itália, 1964). Mesmo hoje *Vidas Secas* é citado em várias listas como um dos melhores filmes brasileiros de todos os tempos, apresentado em festivais internacionais e aclamado pela crítica como uma das melhores criações fílmicas do período do Cinema Novo.

#### 2.4 – Representações do Brasil em *Vidas Secas*

Ao roteirizar, produzir e lançar *Vidas Secas* no início da década de 1960, NPS estava dialogando não apenas com Graciliano Ramos, mas com a sociedade brasileira de então. Ele assim se expressou sobre esse tema: “Na época em que fiz *Vidas Secas*, não havia nenhuma produção acadêmica que colocasse tão claramente a questão da

---

<sup>95</sup> MARCORELLES, Louis apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 189.

população nordestina, nada tão forte e direto”<sup>96</sup>. Salem ainda acrescenta a esse depoimento sua impressão pessoal sobre o assunto: “E no cinema, talvez nem mesmo até hoje tenha se conseguido abordar, com tamanha radicalidade, o problema da seca no Nordeste, da concentração da terra e das relações de poder no campo brasileiro”<sup>97</sup>. Eram assuntos que estavam na pauta de discussões da sociedade brasileira e foram silenciados pelo golpe militar de 1964, mas aparecem no filme e se mantêm como temas atuais.<sup>98</sup>

Fabiano vive a situação de milhares de nordestinos que são obrigados a se mudar periodicamente, não têm estudo, nem perspectivas de melhorias para si ou seus filhos. Seres esquecidos pelas autoridades de um país que só se recorda da região para criar planos emergenciais mirabolantes que privilegiam os políticos, os proprietários e os corruptos.

Além de ser violentado pela natureza, Fabiano era violentado pelo patrão, que roubava nas contas, pelo governo que cobrava impostos sem dar retorno, e pela polícia, que batia e prendia sem motivo. O patrão dava-lhe descomposturas aos berros. E Fabiano pensava que “descompunha porque podia descompor (...). Sempre fora assim”<sup>99</sup>. As contas do amo diferiam das de Sinhá Vitória (Maria Ribeiro) e Fabiano sabia-se roubado, mas “baixava” a pancada e emudecia, e se questionava: “Estava aquilo direito? Trabalhar como negro e nunca arranjar carta de alforria!”<sup>100</sup> Um questionamento que não o levava à ação, mas apenas à certeza de ser explorado.

Por sua vez o episódio da sua prisão pelo soldado amarelo é muito similar à de Graciliano Ramos, que não chegou a apanhar de tacão, porém passou meses preso sem justificativa oficial. O mais interessante é que Fabiano achava que “apanhar do governo não é desfeita”<sup>101</sup> e, apesar de não se convencer de que o soldado amarelo era governo, não se rebelou, não entrou pro cangaço, não matou o soldado amarelo quando teve chance, apenas apanhou, remoeu a desfeita e continuou a vida. Um personagem nada

---

<sup>96</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 189.

<sup>97</sup> SALEM, Helena. *Ibid.*, 1996, p. 183.

<sup>98</sup> Grynspan aponta que “o período que antecedeu ao golpe de 1964 foi marcado por uma forte e extensa mobilização no campo, ocupando a reforma agrária o centro do debate político. De fato, atingindo as bases do poder dos grandes proprietários, que detinham uma força considerável em um país onde, em que pese o acelerado êxodo rural, cerca de metade da população habitava o campo (...). O período que vai da década de 1940 ao início dos anos 1960 viu firmarem os camponeses como ator político, organizado, a princípio, em entidades como ligas camponesas e associações de lavradores, lutando por terra e por direitos.” (Grynspan, Mario. A questão agrária no Brasil pós-64 e o MST. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura militar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 319-320.)

<sup>99</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 23.

<sup>100</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2006, p. 94.

<sup>101</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2006, p. 33.

condizente com o herói proletário pregado pelos PCs do mundo todo. Fabiano não era revolucionário, não tinha consciência plena da exploração vivida e não chegou a esboçar reação aos desmandos do patrão ou do governo, era apenas mais um bicho sem estudo, sem fala, sem ação.

No final de *Vidas Secas*, assim como no início, fugindo de mais um período de seca, a família de Fabiano sonhava em ir para o sul e encontrar “uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias”<sup>102</sup>. Tal qual Fabiano, milhares de trabalhadores rurais no Brasil viveram sob o jugo dos latifundiários sem se dar conta de seus direitos. E quando, na década de 1950/1960, começaram a lutar pelos seus direitos, foram interrompidos em seus projetos pelo golpe de 1964.

*Vidas Secas* – o filme – começa sua apresentação dessa realidade com uma tela negra, na qual estão escritos, em letras brancas, os dizeres:

Este filme não é apenas a transposição fiel para o cinema de uma obra imortal da literatura brasileira. É antes de tudo um depoimento sobre a dramática realidade social de nossos dias e extrema miséria que escraviza 27 milhões de nordestinos e que nenhum brasileiro digno pode mais ignorar.<sup>103</sup>

Essa nota introdutória foi escrita por Fernando Sabino e, segundo NPS, tinha o objetivo de contornar eventuais problemas com a censura, pois mostrava que o filme era uma transposição fiel do livro e, portanto, não tinha nada que pudesse ser cortado. Por outro lado aponta para a criação de uma imagem de veracidade, tanto na obra de GR quanto no filme que deve ser relativizada, pois o escritor fez ficção e o cineasta também. Mas, como mencionado anteriormente, mesmo hoje algumas pessoas, ao assistirem a *Vidas Secas*, ficam com a impressão de estarem vendo um documentário, seja pela cor da imagem, seja pelo tema tratado. Não estamos aqui dizendo que literatura e cinema são apenas ficção, no sentido de invenção desvinculada da realidade, mas que devemos levar em conta que o tema abordado parte da realidade e é ficcionado pelo escritor e o cineasta a fim de atingir o público leitor e o espectador, retirando-o de sua zona de conforto e levando-o para um sertão que arrasa com o homem, torna-o dependente da natureza e o animaliza. Logo, “nenhum brasileiro digno” pode ou deve

---

<sup>102</sup> RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006, p. 127-8.

<sup>103</sup> SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema nacional*. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 183 (rodapé nº 14)



ignorar o que se passa no interior do Brasil, mas deve conhecer, perceber, analisar e agir para modificar essa situação de sujeição do homem à natureza e à inépcia política.

Outro ponto interessante do início da narrativa filmica é a data que aparece logo na primeira cena – 1940. A utilização de uma data que mostre o tempo passando (em outro momento aparece na tela do ano 1941) se deve à opção de NPS de mostrar que a ação do filme se passou em “uma cronologia estabelecida – dois verões, dois anos, portanto, uma ação bem definida.”<sup>104</sup> No livro não há referência a datas, logo, apontar o ano do principiar da ação e seu desenrolar foi uma liberdade criativa do cineasta, que não afeta a narrativa, mas situa o espectador no tempo, já que o espaço é muito claro, pelo menos para nós brasileiros – a caatinga, o interior do sertão nordestino.

A nota introdutória e a data podem ter sido estratégias para conquistar e situar um público mais amplo, estrangeiro ou que não reconhecesse o espaço que estava sendo mostrado. A escolha do ano de 1940 não deve ter sido gratuita; na Europa, a Segunda Guerra estava em curso, no sertão Fabiano sequer sabia de sua existência, seu horizonte era limitado pela sua pobreza, pela geografia, pela miséria. Além disso, 1940 foi o momento de uma intensa seca no sertão nordestino, assim como o ano da morte de Corisco (após a morte de Lampião, ele se tornou o chefe do bando de cangaceiros). Em 1940, John Ford lançou o filme *As vinhas da ira*, que tem como tema a seca, a perda das terras e o deslocamento de uma família dos EUA. Se a data e a nota foram um estratagema para localizar o tempo e o espaço para um possível público estrangeiro, foi eficiente, pois nem todos os espectadores da França, Itália ou mesmo nos Estados Unidos (países nos quais o filme foi inicialmente exibido) poderiam estar cientes de que no interior do Brasil existe uma região tão seca, carente e esquecida, povoada por tipos humanos que se animalizam, que são explorados e silenciados pela natureza, pelos padrões e pela pouca formação educacional que recebem.

O Nordeste mantinha historicamente uma relação de compadrio, de coronelismo e de dependência do trabalhador rural para com o dono das terras.<sup>105</sup> Essa sujeição aos

---

<sup>104</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 182.

<sup>105</sup> Resende afirma que “o coronelismo é um fenômeno que só pode ser entendido a partir da marca histórica do antigo e exorbitante poder privado; da estrutura agrária latifundiária que fornece a base de sustentação para as diferentes formas de manifestação do poder privado; da superposição de formas de sistema representativo a uma estrutura econômica e social, basicamente rural, que permite o controle de uma vasta população em posição de dependência direta do latifúndio; e de um sistema de compromissos, uma troca de proveitos, entre um poder público fortalecido e um poder privado já em fase de enfraquecimento.” (RESENDE, Maria Efigênia Lage de. O processo político na primeira república e o liberalismo oligárquico. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano**: o tempo do liberalismo excludente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 96.)

ditames dos patrões era marcada pela ditadura da terra, o proprietário como detentor do único bem de produção impunha as regras do trabalho, o preço, as condições, mandava e desmandava, instaurando uma ligação com o trabalhador de domínio e de cordialidade, na medida em que o sertanejo recorria a ele para suas emergências pessoais, chamava-o para ser padrinho de seus filhos e se acostumava com a obediência sem questionamento. Situação agravada pelo analfabetismo<sup>106</sup>, pelas pregações religiosas e pela falta de perspectivas de mudanças. Nas décadas de 1950 e 60, essa realidade estava sendo questionada pelos movimentos de esquerda, pelas Ligas Camponesas e por setores da Igreja Católica. Cada uma dessas propostas procurava lutar por melhorias no campo, pelos direitos do trabalhador rural, pela reforma agrária e pela quebra de um quadro psicológico de dependência. Esses movimentos foram silenciados pelo golpe de 1964, mas muitos de seus militantes continuaram lutando na ilegalidade, foram presos e mortos pela política repressora dos governos militares.

Fabiano e sua família viviam a realidade da região de maneira exemplar. Ao chegar a um sítio eles se alojaram e, com o retorno das chuvas, veio também o patrão com o gado sobrevivente. O patrão (Jofre Soares) já chegou com ares de quem manda, foi rude e ordenou que Fabiano fosse embora de sua propriedade. Fabiano argumentou (de forma canhestra, monossilábica) que era bom vaqueiro. O patrão perguntou quanto era a paga e o sertanejo respondeu que estava acostumado a ganhar um bezerro de cada quatro que nascesse. Ao final do primeiro ano de trabalho, o patrão retornou para contar os bois e logo já foi dando o preço pelos de Fabiano: cem mil réis por cabeça. Não houve discussão, apenas a aceitação do valor que o proprietário queria pagar. Na cena seguinte, vemos Sinhá Vitória fazendo as contas para o acerto, para o que utilizou sementes, e ficou contente com o resultado, voltando a falar do seu sonho de ter uma cama de couro como a do seu Tomás da bolandeira. Mas, para isso, precisavam economizar.

Fazer economia no sistema agrário do sertão é praticamente impossível, pois o sertanejo está sempre devendo ao patrão, que lhe empresta dinheiro ou utiliza o sistema de caderneta<sup>107</sup> ao longo do ano ou do mês, cobrando juros altos por isso. Logo, o trabalhador estará sempre em dívida, recebe pouco e acaba retornando para pedir um

---

<sup>106</sup> Os índices de analfabetismo no Brasil da década de 1940 chegavam a 56,17% da população, sendo que os estados do Nordeste tinham (como ainda têm) muito mais pessoas analfabetas que os do Sul e Sudeste. Nas décadas de 1950 (50,48%) e 1960 (39,35%) o governo começou a investir na educação, mas essas políticas ainda estavam centradas nas cidades, o campo era ignorado e contribuía para os altos índices das pesquisas. (Dados extraídos de: ROMANELLI, Otaiza. **História da Educação no Brasil: 1930/1970**. Petrópolis: Vozes, 1987, p. 75)

vale. Essa relação é mostrada no filme a partir da chegada de Fabiano à cidade, quando apareceu em um carro de boi (com o som do mesmo ao fundo) e se dirigiu à melhor casa da praça. Ao entrar, viu uma cena inusitada: a filha do patrão tinha aula de violino, cujo som parecia uma continuação do emitido pelo carro de boi. Fabiano olhou espantado para aquilo: uma menina branca, limpa, bem arrumada tendo aula de violino.<sup>108</sup> Já o patrão estava sentado à mesa, tomando seu café da manhã (ele não olhou para Fabiano, não ofereceu café nem o convidou para sentar, numa clara demonstração de poder). Ao concluírem o acerto, Fabiano ficou todo sem jeito, mas falou para o patrão:

- \_ Me descurpe, mas tem de menos. (E reconta o dinheiro)
- \_ Tá certo. (Diz o patrão)
- \_ O que a mulhé disse é mais, tem erro na conta.
- \_ A diferença é dos juro. Não lhe emprestei dinheiro todo esse ano? Tem erro não.
- \_ Eu não. Mas a mulhé tem miolo, sabe fazê conta. Aqui tem de menos.
- \_ Sua paga tá aí. Não tem mais nada pra recebe. (retruca o patrão)
- \_ Isso num tá certo. Sô nego não.
- \_ Nego num tem nenhum aqui. (replica o patrão bravo) Taí seu dinheiro. E se num quiser vai procurá emprego noutro lugar. Cabra insolente num trabalha comigo.
- \_ Bem... bem... (diz Fabiano já abaixando os ombros e diminuindo o tom) não é preciso barulho. Foi palavra à-toa. Me descurpe... foi culpa da mulhé, patrão. Eu num sei lê. A velha me disse: é tanto. Eu creditei nela.
- \_ Está bem, Fabiano. Vá trabalhar.<sup>109</sup>

A subserviência de Fabiano não se limitava à relação com o patrão, mas se estendia a outros tipos que ele acreditava serem autoridade, ou, no seu dizer, “governo”. Esses eram representados pelo cobrador de impostos e pelo soldado amarelo. A cena do cobrador de impostos se deu logo em seguida ao acerto de contas, quando Fabiano procurava vender as partes de um porco para melhorar seu orçamento. O cobrador ouviu o oferecimento e disse a Fabiano que só poderia vender se pagasse imposto. O vaqueiro disse que não sabia disso, que achava que podia dispor de seus bens como quisesse, mas, se tinha que pagar imposto, se a prefeitura tinha uma parte do porco, preferia não vender.

---

<sup>107</sup> O sertanejo não tem como adquirir alimentos na cidade, logo o patrão tem uma venda (um comércio) no qual o empregado retira suas necessidades e o comerciante (também empregado do patrão) anota em uma caderneta os itens retirados. Ao fazer o acerto, o patrão pode cobrar quanto quiser pelos gêneros, além dos juros advindos do tempo decorrido desde a retirada.

<sup>108</sup> Essa cena também é um acréscimo de NPS ao texto de Graciliano Ramos.

<sup>109</sup> VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963, 0:35:40-0:41:03.

A relação com o soldado amarelo é mais complexa e rende algumas cenas que revelam a forma como Fabiano lidava com as autoridades. Na cena com o cobrador de impostos o soldado já apareceu, contudo não falou nada, apenas observou o diálogo. Ele apresentou-se novamente na festa na cidade, na qual viu Fabiano e o convidou para jogar. Após perder todo o dinheiro, o vaqueiro saiu sem se despedir e o soldado amarelo ficou indignado, pisou nos pés descalços de Fabiano, que o xingou. O soldado prendeu Fabiano, que apanhou de tação e ficou detido em uma cela. O vaqueiro gemeu de dor e se revoltou, mas nada fez e foi ajudado por um preso<sup>110</sup>. Esse era membro de um bando de cangaceiros, que ao amanhecer veio resgatá-lo.

Os cangaceiros chegaram à cidade após a noite da festa e todos estavam dormindo. Sinhá Vitória e os meninos se tinham acomodado ao lado da igreja e foram os primeiros a vê-los. O chefe do bando mandou chamar o padre e esse veio esbaforido. Ao ficar sabendo que tinham vindo buscar o colega, saiu em disparada para acordar o prefeito e o coronel (esse é o patrão de Fabiano). Juntaram-se assim as autoridades máximas da cidade (o padre – igreja; os soldados – polícia; o prefeito e o coronel – político) para atender, sem questionar, o pedido de um bandido que, se não obedecido, poderia se voltar contra eles e tornar instável a ordem vigente. Ao libertar o cangaceiro, o patrão viu Fabiano e mandou soltá-lo também.

Fabiano e a família seguiram com os cangaceiros e o amigo de cela permitiu que ele fosse no seu cavalo. Ao se despedirem, convidou o vaqueiro para se juntar ao bando, afirmando que o capitão pagava bem, mas Fabiano ouviu o som do rebanho e não foi com eles, desistindo da única possibilidade vislumbrada para combater ou se vingar das autoridades – a violência de um bando de cangaceiros. Em outro momento, tendo a oportunidade de se vingar do soldado amarelo (quando ambos se encontraram na caatinga), Fabiano também não tomou atitude, apesar de tremer de raiva com seu facão na mão. Não reagiu e ainda indicou o caminho ao mesmo soldado amarelo que o havia prendido – preferiu achar uma rês perdida que seria utilizada para alimentação da família durante a seca na nova retirada a matar o soldado.

Essas cenas desvelam a forma como o sertanejo encara as autoridades – não se deve procurar encrenca com patrão, com polícia e nem com cangaceiro, pois eles têm o poder de bater, de mandar embora ou de matar sem ter que dar explicações, enquanto

---

<sup>110</sup> Esse personagem não existe no livro, é uma criação de Nelson Pereira para fazer a ponte entre a prisão e o desejo/sonho de entrar para o cangaço. No livro Fabiano apenas imagina entrar para o cangaço para se vingar, mas no filme Nelson opta pelo encontro com o bando de cangaceiros do preso, o convite para entrar no bando e a decisão de Fabiano de seguir com a família.

Fabiano está na categoria dos sem-poder, daqueles que só sabem obedecer, emudecer e trabalhar.

Sinhá Vitória não tangia bois, não amansava burro, mas trabalhava muito e queria economizar para ter uma cama de couro e dormir como gente. Quando a família voltou da festa e ela descobriu que Fabiano tinha perdido o dinheiro no jogo, ficou muito brava e reclamou:

\_ Nunca que vamo tê cama de gente. Era pra economizá... Hum! Já tinha comprado o coró, já tinha comprado a madeira. (Fala alto para que Fabiano no quarto a escute)

\_ Quero vê. Quem trabalha aqui, hem? Isso é que é. (resmunga Fabiano)

\_ Dinheiro tinha. Mais foi tudo embora no jogo e cachaça.

\_ Mas custo menos que o sapato de verniz. Sapato caro pra quê? Pra andar que nem papagaio? (Fabiano imita o andar desengonçado de Sinhá Vitória com os saltos).<sup>111</sup>

A passagem mostra a desconsideração pelo trabalho feminino no Brasil. Fabiano não via os afazeres de sinhá Vitória como trabalho, mas como coisa de mulher, tanto que questionou “Quem trabalha aqui, hem?”, ou seja, como ele trabalhava com o gado, ele é que havia ganhado o dinheiro e, portanto, poderia fazer dele o que quisesse, sem dar satisfação se o tinha gastado com jogo ou bebida. A indignação de sinhá Vitória, por outro lado, indica que ela é que procurava equilibrar o orçamento apertado da família e, mesmo tendo gastado dinheiro com um par de sapatos de verniz para ir à festa na cidade, acreditava que o marido não deveria gastar os trocados com algo que não fosse útil. Sinhá Vitória era pragmática, pensava em termos de utilidade, tanto que, quando matou o papagaio da família, se justificou dizendo: “Também, não servia pra nada. Nem sabia falá...”<sup>112</sup> Esse é praticamente o mesmo argumento utilizado quando Fabiano precisou matar Baleia, que estava doente e não conseguiria seguir com a família. Logo, só merece ficar vivo aquilo que tem utilidade, seja para falar (papagaio), seja para proteger/caçar para manter vivos os humanos (cachorra).

O ciclo vicioso no qual vivia Fabiano não foi quebrado no livro, nem no filme. Ao contrário, foi reforçado pela figura dos meninos que queriam ser como o pai. Para se parecer com Fabiano, agiam como ele (os meninos conduziam os cabritos, aboiando, andavam como o pai, falavam pouco, não tinham perspectivas de um futuro que não fosse ser vaqueiro). O menino mais novo olhava para Fabiano com admiração, anda

<sup>111</sup> VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963, 1:06:57.

<sup>112</sup> VIDAS secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963, 08:57.

atrás dele imitando-o e, apesar de não falar nada, deixava perceber seus desejos. O menino mais velho também já seguia os caminhos do pai. Mesmo quando quis saber sobre o inferno, ele não fez perguntas coerentes, não conseguiu se comunicar com a mãe (que lhe deu um cascudo, depois de ele perguntar a mãe se já tinha visto o inferno), o menino mais velho não entendeu o significado do termo (ficou repetindo inferno, lugar ruim e olhando a sua volta), somos nós, por meio da câmera mostrando a casa e a paisagem, que imaginamos que ele estava fazendo a relação entre o inferno/lugar ruim e o sítio ressecado no qual morava.

Durante o episódio da festa na cidade, os meninos demonstravam muito mais preocupação pelo desaparecimento de Baleia do que pelo do pai, como se soubessem que o pai poderia se virar sozinho, enquanto Baleia era como eles, dependente das instruções dos mais velhos. Foi a cachorra que confortou o menino mais velho após apanhar da mãe e foi a sua morte que levou os meninos a mostrarem seus sentimentos: seguros pela mãe, escondidos dentro de casa, eles choraram muito e sofreram pela morte da companheira.

Quem tinha planos para o futuro dos filhos era sinhá Vitória: ela pensava que era preciso mudar, ser gente, não continuar fugindo, mas encontrar um lugar no qual os meninos pudessem estudar, crescer e melhorar sua condição financeira. Sinhá Vitória assim se expressou: “Mas quem é que vai andá sempre escundido no mato que nem bicho? Um dia temo que virá gente, pudemo continuá vivendo que nem bicho, escundido no mato, pudemo?” E Fabiano retrucou: “Pudemo não.”<sup>113</sup> Ela e Fabiano não sabiam como seria esse lugar nem onde, mas o vislumbravam como “uma cidade grande, cheia de pessoas fortes. Os meninos em escolas, aprendendo coisas difíceis e necessárias. Eles dois velhinhos, acabando-se como uns cachorros, inúteis, acabando-se como Baleia”<sup>114</sup>. Uma tênue esperança de mudar seu destino e o dos meninos, mas na cena final (na qual eles caminham para longe da câmera) o que vemos é surgir a frase desconcertante e fatal: “E o sertão continuaria a mandar gente para lá. O sertão mandaria para a cidade homens fortes, brutos, como Fabiano, sinhá Vitória e os dois meninos”<sup>115</sup>. Poderia ser uma cena de afirmação de um futuro melhor, contudo ela nos remete a uma nova subserviência, uma vida que não tem nada de novo, num horizonte sem fim a engolir os personagens ao invés de dar-lhes novas vidas. Se fizermos a ponte entre a narrativa do filme e a sociedade brasileira da década de 1960 e além, só

<sup>113</sup> VIDAS Secas. Direção: Nelson Pereira dos Santos, 1963, 1:37:50

<sup>114</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record, 2000, p. 127-128

<sup>115</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2000, p. 128

podemos visualizar um destino para os personagens (reais ou fictícios): migrarem para uma cidade, deixarem tudo que conheciam para trás, sua cultura, suas crenças, seus saberes e se tornarem retirantes da seca, trabalhando em subempregos, ganhando pouco e sem terra para poderem plantar ou criar para a sua subsistência. Personagens que engrossariam a massa de trabalhadores alijados de seus direitos, vivendo precariamente nas periferias das cidades e ainda sem seus direitos mais básicos respeitados e atendidos pela sociedade.

## CAPÍTULO III

### SÃO BERNARDO: DO ROMANCE PARA A TELA

Neste capítulo são analisados a trajetória de Leon Hirszman como cineasta, o processo adaptativo de *São Bernardo* e as representações cunhadas no seu diálogo com Graciliano Ramos e a sociedade brasileira da década de 1970.

#### 3.1 – *São Bernardo*: o livro

Em 1932, Graciliano Ramos estava com 39 anos, no seu segundo casamento e havia acabado de deixar o cargo de diretor da Imprensa Oficial de Alagoas. O Brasil passara pela Revolução de 1930, Getúlio subira ao poder e começava seu processo de modernização capitalista do Brasil. Em 1932, a Revolução Constitucionalista de São Paulo estava acontecendo e buscava a retomada da democracia e a convocação de uma Assembleia Constituinte que restaurasse a posição política do estado abalada por Getúlio. Só se falava em revolução e vários projetos de Brasil estavam entrecrocando-se: integralismo, fascismo, comunismo, liberalismo. Todos com propostas para um Brasil novo, que se atrelasse com as nações mais desenvolvidas do mundo, retirando o país de uma posição periférica para uma de maior importância, com industrialização, diminuição do analfabetismo, modernização de costumes e produção cultural. Esses posicionamentos e propostas serão, ao longo dos anos, sobrepujados e silenciados pelas diretrizes dos ideólogos do populismo varguistas.



Nesse contexto, GR voltou a Palmeira dos Índios (Al) e na sacristia da Igreja de Nossa Senhora do Amparo ele se refugiou para iniciar a criação de *São Bernardo*. Seu processo criativo foi interrompido em maio de 1932, quando sofreu uma queda e teve que fazer uma cirurgia em decorrência de uma inflamação no músculo da perna (psoíte). A recuperação foi lenta e GR concentrou suas energias em transformar o conto “A carta”, escrito em 1924, no romance *São Bernardo*. Continuamente escrevia a sua esposa, Heloisa Ramos, contando sobre a confecção do romance. Eis um trecho escrito em setembro de 1932:

Continuo a consertar as cercas de São Bernardo. Creio que está ficando uma propriedade muito bonita. E se Deus não mandar o contrário, qualquer dia terei de apresentá-lo ao respeitável público. O último capítulo, com algumas emendas que fiz, parece que está bom.<sup>1</sup>

Em outra correspondência, de outubro de 1932, refere-se à linguagem utilizada no romance: “Encontrei muitas coisas boas da língua do Nordeste, que nunca foram publicadas, e meti no livro. Julgo que produzirão bom efeito. O pior é que há umas frases cabeludíssimas que não podem ser lidas por meninas educadas em convento”<sup>2</sup>. E no mês seguinte, aparentemente, *São Bernardo* estava com sua estrutura primária<sup>3</sup> pronta:

O São Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, um brasileiro encrocado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade enorme de expressões inéditas, belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. Além do que eu vou passando para o papel. O velho Sebastião, Otávio, Chico e José Leite me servem de dicionários. O resultado é que a coisa tem períodos absolutamente incompreensíveis para a gente letrada do asfalto e dos cafês. Sendo publicada, servirá muito para a formação, ou antes para a fixação da língua nacional. Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão São Bernardo, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> RAMOS, Graciliano apud MORAES, Denis. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 82.

<sup>2</sup> RAMOS, Graciliano apud MORAES, Denis. *Ibid.*, 1996, p. 82.

<sup>3</sup> Não podemos esquecer que o escritor tinha como hábito reescrever seus textos, sempre suprimindo passagens, até que achasse que estavam apresentáveis. Também tinha o costume de escrever a mão, rabiscar nas margens suas emendas e só depois de pronto mandar datilografar.

<sup>4</sup> RAMOS, Graciliano apud MORAES, Denis. *Ibid.*, 1996, p. 83.

Nessas passagens podemos depreender algumas características da escrita de Graciliano Ramos. De um lado, um escritor que só conseguia “expor a coisa observada e sentida”<sup>5</sup>, de outro o autor preocupado com as formas de linguagem utilizadas em seus livros. Além disso, GR não era daqueles que achavam suas obras superiores a outras, pelo contrário, era o seu maior crítico e, se demonstrava uma certa satisfação com *São Bernardo*, não era por vaidade, mas por achar que havia conseguido expor no livro passagens da linguagem sertaneja até então negligenciadas pela literatura. A fusão da linguagem sertaneja falada com uma gramática e correção gramatical impecável fazem de *São Bernardo* um romance ímpar na literatura brasileira.

Em novembro de 1934, *São Bernardo* teve sua primeira publicação pela Ariel Editora, com uma tiragem de mil exemplares e críticas que foram do elogio rasgado a ressalvas discretas. Octávio Tarquínio de Sousa fazia parte dos críticos que elogiaram o livro e afirmou que *São Bernardo* “é o livro de um escritor perfeitamente senhor de seu ofício, cujos personagens nada têm de fantoches, vivendo e movendo-se no quadro social ou no ambiente doméstico de sua formação, em carne e osso, integrados na condição humana”<sup>6</sup>. Augusto Frederico Schmidt não foi tão elogioso e GR registrou, em carta a Heloisa, o que achava das críticas de Schmidt: “O paraense ataca minha linguagem, que acha obscena, mas diz que eu serei o Dostoievski dos trópicos. Levante e cumprimente. Uma espécie de Dostoievski cambembe, está ouvindo?”<sup>7</sup>

Nosso Dostoievski criou em *São Bernardo* uma história contada a partir do personagem Paulo Honório. Antonio Candido afirma que

Acompanhando a natureza do personagem, tudo em *São Bernardo* é seco, bruto, cortante. Talvez não haja em nossa literatura outro livro tão reduzido ao essencial, capaz de exprimir tanta coisa em resumo tão estrito. Por isso é inesgotável o seu fascínio, pois poucos darão, quanto ele, semelhante idéia de perfeição, de ajuste ideal entre os elementos que compõem um romance.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. 1, p. 61.

<sup>6</sup> SOUSA, Octávio Tarquínio apud MORAES, Denis. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996, p. 92-93.

<sup>7</sup> RAMOS, Graciliano apud VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997, p. 33.

<sup>8</sup> CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. **Tese e antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 103-104.

Em entrevista a Paulo Emílio Salles Gomes, LH revela que o texto “Os bichos do subterrâneo” do livro *Tese e Antítese* foi uma das leituras que o orientaram na confecção do roteiro. Essa entrevista permaneceu inédita até 2005 e foi publicada no encarte da Caixa 02 das obras de Leon Hirszman lançadas em dvd. (GOMES, Paulo Emílio Salles. Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman. CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (org.). **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 25-30.)

É em Paulo Honório que o romance se concentra, pois essa segunda incursão de GR no estilo romance supera *Caetés* e Candido avalia que “não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo”, de tal forma que o escritor conseguiu guardar “nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança”<sup>9</sup> por meio da técnica narrativa em primeira pessoa centrada em Paulo Honório. Ele é o narrador da sua própria trajetória e, por meio dessa narrativa, procurava entender como sua vida foi parar no precipício de solidão e ressentimento em que vivia. Para tanto o personagem decidiu escrever um livro, num recurso estilístico denominado construção em abismo.<sup>10</sup> Mas a escritura do livro não é uma tarefa fácil para quem nunca se lançou a tal empreitada, por isso Paulo Honório pensou, inicialmente, em construí-lo pela divisão do trabalho:

Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.<sup>11</sup>

No entanto, a divisão do trabalho não deu certo, pois cada colaborador queria a história com características diferentes: “João Nogueira queria o romance na língua de Camões, com períodos formados de trás para frente. Calculem”<sup>12</sup>. Padre Silvestre havia se tornado comunista depois da Revolução de outubro. Gondim, uma “espécie de folha de papel destinada a receber as idéias confusas”<sup>13</sup> de Paulo Honório continuou colaborando, mas “o resultado foi um desastre”, os dois capítulos apresentados estavam “tão cheios de besteiras” que Paulo Honório se zangou e partiu para o ataque dizendo

---

<sup>9</sup> CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. **Tese e antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 104.

<sup>10</sup> A construção em abismo é um “recurso presente nas narrativas modernas que, de modo simplificado, corresponde ao efeito de se ter o livro dentro do livro, a história dentro da história, o filme dentro do filme. No romance, normalmente, o protagonista se apresenta como escritor de um livro, cujo processo de elaboração vai sendo relatado à medida que narra a história. O tempo procura fixar a imagem de desdobramento infinito, resultante do processo de reduplicação do objeto, como acontece, por exemplo, num jogo de espelhos. Em última instância, trata-se de uma operação de metalinguagem.” (VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997, p. 115.)

<sup>11</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. São Paulo: Record, 2002, p. 05.

<sup>12</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 05.

<sup>13</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 05-06.

que tudo estava “pernóstico”, “safado”, “idiota”, pois “Há lá alguém que fale desta forma!”<sup>14</sup> E Gondim argumentou, inutilmente, que em literatura não se fala como se escreve.

A partir da constatação de que pela divisão de trabalho o livro não iria sair, Paulo Honório resolveu ele mesmo fazer sua narrativa, apesar de não estar “acostumado a pensar” e escrevendo com “períodos chinfrins”, pois não possuía “metade da instrução de Madalena”<sup>15</sup>. No entanto, ele precisava escrever para entender os fatos que haviam levado Madalena – sua esposa – ao suicídio. O que ele tencionava era contar sua história, o que era

difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.<sup>16</sup>

Logo, apesar de ser o “senhor absoluto da narração”, cuja “personalidade domina tudo”<sup>17</sup>, até as falas dos personagens secundários, Paulo Honório tinha a percepção de que seu livro não seria escrito numa linguagem literária, mas na sua, a partir das suas lembranças dos acontecimentos e personagens. Suas memórias passavam pela sua personalidade dominadora, pelo seu interesse em possuir tudo, sejam terras ou pessoas, numa ambição capitalista que não encontrou obstáculos até se casar com Madalena.

De criança pobre que vendia sua enxada por “cinco tostões por doze horas de serviço”<sup>18</sup> a proprietário da fazenda São Bernardo, Paulo Honório passou por vários

---

<sup>14</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 06.

<sup>15</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 09.

<sup>16</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 08. Os trechos em que se refere ao modo de escrever de Paulo Honório, informando que “talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis” ou “repita passagens insignificantes” são quase idênticos aos escritos em *Memórias do Cárcere* quando mostra como irá escrever suas memórias do período em que esteve preso e afirma que omitirá “acontecimentos essenciais ou mencioná-los-ei de relance”, “ampliarei insignificâncias, repetilas-ei até cansar, se isso me parecer conveniente.” (RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. 1, p. 36)

<sup>17</sup> VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997, p. 55.

<sup>18</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 11.

atropelos, foi preso por esfaquear um homem<sup>19</sup>, foi mascate e o “capital se desviava”<sup>20</sup> dele, mas continuava a persegui-lo e a entrar em “operações embrulhadíssimas”<sup>21</sup>, sofrendo fome e sede, dormindo nas areias dos rios secos junto com Casimiro Lopes. Mas tudo isso mudou ao negociar com Padilha, por meio de promissórias nunca pagas e pressão psicológica, a compra de São Bernardo por “sete contos quinhentos e cinquenta mil-réis. Não tive remorsos”<sup>22</sup>, nem deveria ter, pois: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroçador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular”<sup>23</sup>. Paulo Honório se tornou um proprietário importante, recebendo a visita do governador do estado que perguntou “onde ficava a escola”<sup>24</sup> e ele resolveu não só construir uma escola (cujo professor seria Padilha, o antigo herdeiro de São Bernardo) mas também uma igreja, pois ambos os investimentos eram “capital”<sup>25</sup> e poderiam lhe render algo, apesar de ele não achar necessário dar estudo aos seus trabalhadores.

Tendo tudo que queria, faltava a Paulo Honório um herdeiro e daí ter amanhecido “um dia pensando em casar”, mesmo achando que “mulher é um bicho esquisito, difícil de governar”, e logo imaginou uma “criatura alta, sadia, com trinta anos, cabelos pretos”<sup>26</sup> para servir-lhe de esposa. Essa fantasia não foi levada adiante, pois conheceu Madalena na casa do Dr. Magalhães, e ela não se encaixava, era “moça, loira e bonita”<sup>27</sup>, com “lindas mãos, linda cabeça”<sup>28</sup>, “grandes olhos azuis”, “miudinha, fraquinha”<sup>29</sup>, mas impressionou-o. Paulo Honório acabou conhecendo Madalena e sua tia Glória e, como se fizesse uma transação comercial, apontando os prós e os contras de um negócio, pediu Madalena em casamento, mostrando-lhes que, se chegassem a “acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu”<sup>30</sup>.

---

<sup>19</sup> Interessante como Graciliano descreve que na cadeia Paulo Honório apanha (como Fabiano), mas é na cadeia que ele aprende a ler com Joaquim Sapateiro, numa “bíblia miúda, dos protestantes”. E, após os “três anos, nove meses e quinze dias na cadeia” (RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 12), ele sai e busca atingir seu objetivo de ganhar dinheiro.

<sup>20</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 12.

<sup>21</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 12.

<sup>22</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 24.

<sup>23</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 09.

<sup>24</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 42.

<sup>25</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 43.

<sup>26</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 57.

<sup>27</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 63.

<sup>28</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 65.

<sup>29</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 67.

<sup>30</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 89.

No entanto, o casamento não foi o “negócio supimpa” imaginado por Paulo Honório, pois sua mulher tinha instrução (era professora, escrevia para jornais), pensamentos e ideais próprios e queria ajudá-lo na administração da fazenda. Seus desentendimentos quanto à forma como ele tratava seus empregados, as conversas sobre socialismo/revolução/religião e os ciúmes doentios de Paulo Honório acabaram levando o casal a brigas constantes. Madalena passou a viver num inferno, do qual a única saída encontrada por ela foi o suicídio. Esse ato levou Paulo Honório ao desespero, ele não compreendia por que a esposa tinha fugido de seu controle. O que ele sentia não era saudade, era “desespero, raiva, um peso enorme no coração”<sup>31</sup>. Os sentimentos levavam-no a pensar nela com insistência e a confabular que “se fosse possível começarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível começarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige”<sup>32</sup>. E concluiu:

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades ruins. (...)

Foi o modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio.<sup>33</sup>

Os sentimentos de Paulo Honório por Madalena eram para ele uma novidade, pois até conhecê-la não mantinha com as pessoas ao seu redor relações sentimentais, só de ganho e lucro. Mesmo a velha Margarida, que cuidou dele quando pequeno, não era motivo de seu afeto, mas de um sentimento de obrigação pelo que ela lhe deu e “custame dez mil-réis por semana”<sup>34</sup>. Pelo filho, não sentia nada, nem sequer conta como ele se chamava, na verdade “não gostava dele. Tão franzino, tão amarelo!”<sup>35</sup> Sua relação com os empregados era baseada no capitalismo, na compra de seus serviços, via neles “mulambos”<sup>36</sup>, pois “esses infelizes não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou”<sup>37</sup>. A pessoa mais próxima dele era Casimiro Lopes, seu capanga, que “é

<sup>31</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002 p. 101.

<sup>32</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 188.

<sup>33</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 190.

<sup>34</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 11.

<sup>35</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 177.

<sup>36</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 110.

<sup>37</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 190.

corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão e fidelidade de cão”<sup>38</sup>, era “calado, fiel, pau para toda obra, era a única pessoa que me compreendia”<sup>39</sup> porque “passava horas calado, e quando estava satisfeito, aboiava. Quanto a palavras, meia dúzia delas”<sup>40</sup>. Logo, ele não era um companheiro de ideias, mas uma presença constante e silenciosa a lembrar-lhe que

As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como o Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.<sup>41</sup>

Esses bichos só lhe interessavam quando lhe serviam. E, após o suicídio de Madalena, nem isso, pois a fazenda entrou em decadência e Paulo Honório não tinha mais forças, nem motivos para produzir, reerguer-se, por isso ficava sozinho à noite, à luz de velas, escrevendo, fumando e bebendo “até não sei que horas, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos”<sup>42</sup>.

Graciliano Ramos construiu Paulo Honório como um personagem forte, que lutava, brigava para atingir seus objetivos na vida, mesmo tendo que matar, trapacear ou diminuir as pessoas, mas também nos mostra uma alma atormentada, que não conseguia mais se entender, pois “na verdade nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram ruins. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que me deram lucro”<sup>43</sup>. O importante era ser proprietário, tendo uma mentalidade utilitarista estreita e egoísta.

Antonio Candido afirma que *São Bernardo* é um romance de fortes sentimentos, com uma estrutura psicológica e literária bem definida. GR consegue esse efeito porque

Longe de amolecer a inteireza brutal do temperamento e do caráter de Paulo Honório nos dissolventes sutis da análise, Graciliano apresenta-o com a maior secura, extraíndo a sua verdade interior dos atos, das situações de que participa. E a concentração no tema da vontade de domínio permite dar-lhe um ritmo psicológico definido e

---

<sup>38</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 14.

<sup>39</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 124.

<sup>40</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 54.

<sup>41</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 185.

<sup>42</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 191.

<sup>43</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 39

relativamente simples nas linhas gerais, a despeito da profundidade humana que o caracteriza.<sup>44</sup>

Para Candido, a construção de *São Bernardo* segue dois movimentos: de um lado a violência de Paulo Honório contra tudo (homens e coisas) e de outro contra si mesmo. No primeiro, está o Paulo Honório empreendedor, reconstruindo uma fazenda arruinada e a tornando o “prolongamento dele próprio; era imagem concreta da sua vitória sobre homens e obstáculos de vários portes, reduzidos, superados ou esmagados”<sup>45</sup>. No segundo, um ciúme doentio de tudo, devorando, e “pela dúvida ele anula a construção anterior, percebe a vacuidade das realizações materiais e nega o próprio ser, que elas condicionam.” É a partir desses dois movimentos que surge a necessidade da escrita, num “livro onde conta a sua derrota. Por meio dele obtém uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói como o testemunho da sua dor a obra que redime”<sup>46</sup>. Paulo Honório faz uso da sua memória dos fatos para poder narrá-los. Mas devemos apontar que lembrar é também esquecer, refazer a trajetória e, às vezes, deixar de lado fatos de que não gostamos ou (re)paginá-los para que fiquem mais palatáveis aos nossos olhos e aos daqueles que nos ouvem. O objetivo de Paulo Honório é lembrar para esquecer, é buscar entender os fatos que levaram ao suicídio de Madalena e assim conseguir se livrar do ressentimento que sente por ela não ter se submetido a sua vontade.

É esse livro complexo e ao mesmo tempo sutil que vai ser adaptado por Leon Hirszman para o cinema na década de 1970.

### 3.1.1 – A estética realista e a construção do herói

Graciliano Ramos afirmava que era contra o capitalismo, que até “ambicionava com fúria a desgraça do capitalismo, pregava-lhe alfinetes”<sup>47</sup>, pois era um

---

<sup>44</sup> CANDIDO, Antonio. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 41.

<sup>45</sup> CANDIDO, Antonio. *Ibid.*, 2006, p. 42.

<sup>46</sup> CANDIDO, Antonio. *Ibid.*, 2006, p. 43.

<sup>47</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 32ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. I, p. 46.



“revolucionário chinfrin”<sup>48</sup> que se perdia em “conversas de café”<sup>49</sup>, fazendo uso das “armas fracas e de papel”<sup>50</sup> que a literatura lhe proporcionava. Era por meio dessas armas que ele conseguia levar ao seu leitor a exploração, a desorientação, a alienação que presenciava na sociedade em que vivia. As “armas fracas e de papel” da literatura e das artes em geral, quando bem utilizadas, penetram mais fundo e perduram por mais tempo que as bravatas, a violência das armas dos soldados e dos revolucionários. Isso se deve a uma das características da literatura apontadas por Compagnon: “A literatura pode estar de acordo com a sociedade, mas também em desacordo; pode acompanhar o movimento, mas também precedê-lo”<sup>51</sup>. GR certamente não estava de acordo com a sociedade e nem acompanhava o movimento, a sua arte era uma arte de contestação que buscava questionar, expor as feridas sociais, por isso ainda lemos seus textos, nos identificamos com suas histórias e nos indignamos.

Como a literatura consegue que nos interesse por textos que foram escritos há quase um século, que falam de personagens e situações que não vivemos? A literatura lida com a *mimêsis*, com a (re)criação da realidade, que, segundo Compagnon, não é como uma “cópia estática, ou como um quadro, mas como atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, práxis dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento”<sup>52</sup>. Ao nos reconhecermos na narrativa estamos apontando para outra característica da literatura (e também do cinema), a misturar “continuamente o mundo real e o mundo possível”<sup>53</sup> de tal forma que acreditamos nas “verdades” que a ficção nos conta pois a “personagem de ficção é um indivíduo que poderia ter existido num outro estado de coisas”<sup>54</sup>. E Compagnon acrescenta, citando Pavel:

Em muitas situações históricas, os escritores e seu público consideram como ponto pacífico que a obra literária descreve conteúdos que são efetivamente possíveis e têm relação com o mundo real. Essa atitude corresponde à literatura realista, no sentido amplo do termo. Considerado assim, o realismo não é, pois, unicamente um conjunto de convenções estilísticas e narrativas, mas uma atitude fundamental referente às relações entre o universo real e a verdade dos textos literários. Numa perspectiva realista, o critério de verdade

<sup>48</sup> RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 32ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. I, p. 52.

<sup>49</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 1996, vol. I, p. 113.

<sup>50</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 1996, vol. I, p. 52.

<sup>51</sup> COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 37.

<sup>52</sup> COMPAGNON, Antoine. *Ibid.*, p. 131.

<sup>53</sup> COMPAGNON, Antoine. *Ibid.*, p. 136.

<sup>54</sup> COMPAGNON, Antoine. *Ibid.*, p. 136.

ou falsidade de uma obra literária e de seus detalhes é baseado na noção de possibilidade (...) em relação ao universo real.<sup>55</sup>

As narrativas ficcionais fazem uso dos mesmos mecanismos que a linguagem não ficcional para construir mundos ficcionais possíveis. O público só se identifica e acredita naquilo que lê ou vê nas telas se o critério de verossimilhança da obra for atingido.

Esta verossimilhança no romance é construída por meio de alguns recursos estilísticos: contar com personagens individualizados que trazem para a narrativa as suas experiências humanas específicas; o personagem possui um nome e tem suas ações e reações situadas num espaço e tempo determinados. Watt aponta que uma das maiores diferenças estilísticas entre o romance e as formas anteriores de expressão literária é que os “primeiros romancistas quebraram a tradição de uma forma extremamente significativa, batizando os seus personagens de modo a sugerir que estes deviam ser considerados indivíduos específicos no meio social contemporâneo”<sup>56</sup>, o personagem não era mais um caso-tipo, mas uma pessoa específica.

Nos romances de Graciliano Ramos nada é fortuito, nem mesmo o nome dos personagens. É definidor do seu modo de escrever utilizar apenas o essencial, seja na descrição do meio, na caracterização dos personagens ou na denominação deles. Em *Vidas Secas* o casal Fabiano e Sinhá Vitória, em *São Bernardo* Paulo Honório e Madalena são antíteses e ao mesmo tempo complementação um do outro. O nome Fabiano significa fava que cresce, Vitória, a vencedora. No contexto do livro Fabiano é aquele que se identifica com a natureza (é como uma planta, de certa forma dormente, sem iniciativa), Sinhá Vitória é a personagem que tem sonhos, procura vencer as dificuldades impostas pelo meio e a sociedade, mantendo sua família unida apesar das adversidades, procurando vencer o meio agreste em que vive. Paulo Honório (um nome composto) pode ser lido como homem pequeno que aspira a honras, uma descrição do personagem que luta para conseguir ser dono de terras e ter “honras”, ser reconhecido, respeitado pelos outros. Madalena significa cidade de torres; no contexto do livro podemos analisar essa escolha de nome do personagem como aquela que não é atingível, já que, sendo “torre”, não permite ou não se deixa escalar ou conquistar pelos desejos e desmandos do marido. Com exceção de Madalena, todos os nomes derivam do

---

<sup>55</sup> PAVEL, Thomas apud COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001, p. 136.

<sup>56</sup> WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 28.

latim. O dela vem do hebraico e pode ter sido escolhido para reforçar sua relação como “mulher sem religião”<sup>57</sup>, constatação que provocou em Paulo Honório dúvidas e ciúme.

Cada personagem é uma pessoa específica, diferenciada das outras. Até mesmo a cachorra de *Vidas Secas* tem um nome (Baleia<sup>58</sup>), mas também há os que não são nomeados: o menino mais velho, o menino pequeno, o papagaio e o soldado amarelo. Nomear crianças é algo, às vezes, até desnecessário, numa realidade como a de *Vidas Secas*. Os índices de mortalidade infantil levavam alguns pais a só dar mais atenção aos filhos quando estes cresciam/sobreviviam à primeira infância, alguns só os registravam após esta fase. GR pode ter querido mostrar essa realidade ou construiu esses personagens sem nome porque eles não são ainda pessoas que podem ser identificadas, são apenas projetos de gente que, não sendo ainda trabalhadores, não têm condições de ajudar os pais. Por seu lado, o soldado amarelo é uma oportunidade de GR manifestar seu desagrado com autoridades policiais e militares. O soldado não tem nome, só um qualificativo “amarelo” que, se num primeiro momento remete à cor da farda dos soldados, num segundo refere-se à cor da paisagem e da face doentia do sertanejo, ou seja, o personagem é quase um Fabiano, só não o é porque se tornou soldado e, tendo alguma autoridade, se acha no direito de humilhá-lo.

Quanto ao tempo e ao espaço, Watt argumenta que “a estreita ligação entre o romance e a textura da vida cotidiana depende diretamente da utilização de uma escala temporal, muitíssimo melhor graduada do que aquela utilizada nas anteriores narrativas”<sup>59</sup>, visto ser ela a nos mostrar a “evolução dos personagens no decurso do tempo”, assim como a “descrição pormenorizada das preocupações da vida cotidiana”<sup>60</sup> e do espaço no qual as ações se desenvolvem, pois “somos incapazes de formar uma imagem de um momento específico da existência sem o integrarmos também no seu contexto espacial”<sup>61</sup>. O que o romance faz é, no dizer de Forster, “narrar a vida no tempo. E o que um romance como um todo faz – se for um bom romance – é incluir também a vida por valores, pois a inscrição do tempo é imperativa”<sup>62</sup> para que o romance se torne inteligível.

<sup>57</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 133.

<sup>58</sup> Pensar o nome que GR deu a cachorra pode nos remeter ao humor seco e cáustico do escritor ao nomear um animal magro e faminto com o nome do maior mamífero vivo. Além disso, parece ser comum no Nordeste dar nome de animais aquáticos aos bichos de estimação (o nome da cachorra que fez Baleia no filme era Piaba) como forma de “magicamente” livrá-los da hidrofobia.

<sup>59</sup> WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 32.

<sup>60</sup> WATT, Ian. *Ibid.*, p. 32.

<sup>61</sup> WATT, Ian. *Ibid.*, p. 37.

<sup>62</sup> FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2004, p. 56.

Graciliano Ramos lida com essas características do romance em suas narrativas. *Vidas Secas* tem um tempo e um espaço definidos – um período de seca, depois a bonança das águas, outro período de seca no nordeste brasileiro. As descrições do espaço da caatinga mostram as cores do sol ardente: “na planície avermelhada”<sup>63</sup> “a caatinga estendia-se, de um vermelho intenso salpicado de manchas brancas que eram ossadas”<sup>64</sup> de animais mortos durante a seca. Quando chegam a uma fazenda, a descrição não é nada melhor: “estavam no pátio de uma fazenda sem vida. O curral deserto, o chiqueiro das cabras arruinado e também deserto, a casa do vaqueiro fechada, tudo anunciava abandono. Certamente o gado se finara e os moradores tinham fugido”<sup>65</sup>. É nesse espaço e tempo que se desenrola a história de Fabiano e sua família. Sem o espaço e sem o tempo o romance careceria de sentido, não conseguiríamos acreditar nos personagens criados, no seu mundo áspero, pobre de sonhos e perspectivas que não fossem a curto e médio prazo.

Em *São Bernardo*, temos um tempo mais extenso que vai da infância de Paulo Honório (contada de forma curta, sucinta, nos dando apenas os elementos essenciais para conhecê-lo), passando pela fase adulta, marcada pela compra/apropriação da fazenda São Bernardo (espaço no qual ocorre a maioria das ações do livro), seu casamento com Madalena, o suicídio dela e termina no tempo atual no qual Paulo Honório procura entender os acontecimentos por meio da escrita de um livro. As descrições do espaço da fazenda São Bernardo nos mostram como Paulo Honório trabalhou duro para que ela tivesse várias melhorias lucrativas que nos são apresentadas quando o governador do estado a visita: um açude do qual saía “a água que foi movimentar as máquinas do descaroçador e da serraria” e “o governador gostou do pomar, das galinhas Orpington, do algodão e da mamona, achou conveniente o gado limosino”. Paulo Honório ainda lhe mostra “a serraria, o descaroçador e o estábulo. Expliquei em resumo a prensa, o dínamo, as serras e o banheiro carrapaticida”<sup>66</sup>. Estas imagens contrastam com a situação da fazenda depois da morte de Madalena: “Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta e ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar – abandonados; os marrecos de pequim – mortos; o algodão, a mamona – secando.”<sup>67</sup> E Paulo Honório ainda acrescenta: “Se eu povoasse os currais, teria boas safras,

<sup>63</sup> RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: Record: 2006, p. 09.

<sup>64</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2006, p. 10.

<sup>65</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2006, p. 12.

<sup>66</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 42.

<sup>67</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 184-185.

depositaria dinheiro nos bancos, compraria mais terra e construiria novos currais. Para quê? Nada disso me traria satisfação.”<sup>68</sup> O tempo e o espaço são fundamentais para percebermos quem é Paulo Honório, porque ele nos narra sua história e como foi do sucesso à derrocada emocional e financeira.

Tempo e espaço são importantes no romance, mas é o personagem que lhe torna possível nos maravilhar com suas histórias. Para Antonio Candido, o enredo só existe por e “através dos personagens; as personagens vivem no enredo. Enredo e personagem exprimem, ligados, os intuitos do romance, a visão da vida que decorre dele, os significados e valores que o animam”<sup>69</sup>. Esses valores são determinados pelo romancista, que, segundo Forster, torna seu personagem real à medida que

sabe tudo dele. O romancista pode escolher não nos contar tudo o que sabe – muitos fatos podem ser omitidos, mesmos os que considerariamos óbvios. Ainda assim, ele vai nos deixar com a sensação de que, apesar de o personagem não ter sido explicado, ele é explicável, e com isso se estabelece uma espécie de realidade que nunca encontraremos na vida diária.<sup>70</sup>

Pois no romance podemos conhecer não apenas a aparência externa dos personagens, mas também seus sentimentos internos, seu *leitmotiv*, a que na vida real não temos acesso. O romancista pode também descrever seus personagens a partir de fora, portando-se como um “observador imparcial ou parcial; ou pode presumir a onisciência, descrevendo-os a partir de dentro; ou pode situar-se na posição de um deles, afetando não ter clareza sobre as motivações dos demais; ou pode escolher algumas possíveis atitudes intermediárias”<sup>71</sup>.

Segundo Antonio Candido, nos romances escritos na primeira pessoa (como em *São Bernardo*), Graciliano Ramos desenvolve uma “pesquisa progressiva da alma humana, no sentido de descobrir o que vai de mais recôndito no homem, sob as aparências da vida superficial.” Quando constrói narrativas em terceira pessoa (como em *Vidas Secas*), GR oferece uma “visão mais destacada da realidade, estudando modos de ser e condições de existência sem a obsessiva análise psicológica dos outros”<sup>72</sup>. Em *Vidas Secas* o romancista está presente e nos conta passagens tanto do ângulo de fora

<sup>68</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 186.

<sup>69</sup> CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 53-54.

<sup>70</sup> FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2004, p. 87.

<sup>71</sup> FORSTER, Edward Morgan. *Ibid*, p. 100-101.

<sup>72</sup> CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. **Tese e antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 97.

como de dentro dos personagens. Quando proporciona a perspectiva de dentro, temos a noção dos limites do pensamento e da argumentação impostas aos personagens pelo meio e a cultura na qual vivem, tanto é que Baleia (a cachorra da família) tem um mundo interior muito mais rico, intenso e cheio de sonhos que os humanos. Como o escritor pode estar dentro ou fora das personagens, ele nos permite ter vislumbres dos outros personagens além de Fabiano (cada capítulo do livro é centrado em um dos personagens: Sinhá Vitória, os meninos, a cachorra Baleia), mas também nos possibilita passear pelo que Graciliano Ramos pensa sobre a realidade deles. Alfredo Bosi afirma que

entre a consciência narradora, que sustém a história, e a matéria narrável, sertaneja, opera um pensamento desencantado, que figura o cotidiano do pobre em um ritmo pendular: da chuva à seca, da folga à carência, do bem-estar à depressão, voltando sempre do último estado ao primeiro num ciclo sem fim de submissão e silêncio.<sup>73</sup>

Diferentemente, em *São Bernardo*, GR não “aparece”, quem nos narra a história é Paulo Honório e, como tal, só temos a sua óptica sobre os outros personagens. Não adentramos o universo de Madalena, não sabemos os sentimentos de Padilha, só vemos o mundo sob as cores que nele coloca Paulo Honório – o que limita nosso acesso aos outros personagens, mas nos permite ver fundo na alma de Paulo Honório, seu ressentimento, suas dúvidas, sua forma de pensar e perceber o mundo. É como se GR e nós mesmos não pudéssemos ir além da personalidade marcante de Paulo Honório, estivéssemos encerrados em seu corpo, em sua alma. No entanto, não devemos esquecer que, segundo Pólvora, “a identidade do escritor, inclusive de temperamento e de formação, com o relato romanesco é tão extensa que o leitor não terá ensejo de perguntar como Paulo Honório aprendeu a escrever bem e a montar um romance com arte de fina carpintaria”<sup>74</sup>. Ou seja, apesar de centrar a narrativa em Paulo Honório, apesar de não “aparecer”, a presença de GR é tão forte que não nos permite questionar a veracidade ou a capacidade do personagem de conseguir escrever sua história. Para que isso ocorra, GR utiliza regionalismos e expressões coloquiais que dão ao leitor a impressão de estar lendo o relato escrito por Paulo Honório e não por Graciliano Ramos.

---

<sup>73</sup> BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003, p. 20.

<sup>74</sup> PÓLVORA, Hélio. **Graciliano, Machado, Drummond e outros**. Rio de Janeiro: Francisco Campos, 1975, p. 27.

Essas possibilidades múltiplas de olhar o personagem não são exclusividade da literatura, também o cinema pode utilizar efeitos estilísticos de narração em *off* (nos permitindo conhecer os pensamentos mais íntimos do personagem – recurso que LH utilizou em *São Bernardo*), *flashbacks* (ter acesso as memórias do personagem) ou se colocar de fora apenas nos dando as informações que teríamos na convivência cotidiana a partir ou não da óptica de um ou vários personagens, restringindo ou ampliando nossa percepção sobre ele. O enquadramento cênico dos personagens e do cenário, o uso de câmeras em determinados ângulos e distanciamentos permitem ou não que tenhamos informações mais gerais ou específicas sobre o personagem, o tempo e o espaço em que ele transita.

O romance cria heróis e alguns deles são o que Lukács denomina de heróis problemáticos. Para Lukács, o romance é fruto da sociedade capitalista, ele busca resgatar os valores humanos universais que foram degradados pelo valor de troca, a mais valia e o mercado. Só que o personagem/herói do romance moderno não pode mais ser o mesmo das narrativas anteriores, não tem mais certezas, não está em harmonia com seu mundo – ele não é mais o herói tradicional épico. O personagem/herói problemático é solitário e tem um extenso caminho a percorrer “dentro da sua própria alma, antes de se descobrir como herói”<sup>75</sup>. Lukács ainda afirma que

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. Depois da conquista desse autoconhecimento, o ideal encontrado irradia-se como sentido vital da imanência da vida, mas a discrepância entre ser e dever-ser não é superada, e tampouco poderá sê-lo na esfera em que se desenrola, a esfera vital do romance.<sup>76</sup>

Nos romances de Graciliano Ramos que analisamos, há personagens que poderiam se encaixar nessa descrição de heróis problemáticos. Não que Fabiano caminhe para o autoconhecimento, ele é um homem bruto, silenciado pelo meio e a sociedade. Logo, ele não consegue superar a discrepância entre ser e dever-ser. O nordeste descrito por GR ainda não é totalmente capitalista, mas a propriedade já fala mais alto (por meio do personagem do patrão que rouba/lucra com seu trabalho e que resolve ou não deixá-lo ficar em suas terras), assim como as leis ditadas pelo governo (o

<sup>75</sup> LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000, p. 42.

<sup>76</sup> LUKÁCS, Georg. *Ibid*, p. 82.

porco de Fabiano não pode ser vendido sem pagar impostos, não é sua propriedade total, o seu “lucro” deve ser dividido com um governo que nada lhe dá em troca). Nesse universo ele só pode ser um arauto dos valores degradados da sociedade e não usufrui das supostas benesses que o capitalismo pode trazer. Paulo Honório é um personagem inserido no mundo do capital, mas não consegue trazer sua alma rumo a si mesmo. Materialmente ele tem tudo, alcançou o ápice do sistema, é proprietário, obtém lucro com o trabalho alheio, mas, psicologicamente, após seu casamento e o suicídio de Madalena, é um homem arrasado, sem rumo, desiludido e não consegue se autoconhecer ou determinar em que ponto exato tudo desandou.

Podemos até questionar se eles são ou não heróis problemáticos, mas não podemos deixar de apontar que eles não eram os heróis que a direção de qualquer Partido Comunista do mundo, nas décadas do pós-Segunda Guerra Mundial, gostaria de ver retratado por um dos seus membros mais famosos. Tanto Paulo Honório quanto Fabiano não são heróis proletários, nem revolucionários ou que se encaixem no realismo socialista zhdanovista. Daí as críticas recebidas por Graciliano Ramos, e o desejo dos dogmáticos do Partido que ele se enquadrasse – atitude que ele não tomou.

### 3.2. – O “vício” do cinema ou produzindo cinema no Brasil

Dos membros do movimento do Cinema Novo, Leon Hirszman pode ser considerado o mais disciplinado política e ideologicamente. Enquanto muitos se afastaram do PC depois que ele deixou de ser uma referência e foi silenciado pelo golpe de 1964, Leon continuou mantendo vivos seus ideais comunistas e utilizando-se de terminologias do socialismo em entrevistas, sem falar em sua filmografia, que se voltava para as questões sociais.

LH nasceu no Rio de Janeiro, em 22 de novembro de 1937 e morreu de AIDS, em 1987. Filho de família judia, seu pai já tinha ligação com o PCB e ele entrou para o Partido aos 14 anos. Formou-se em engenharia e, como Nelson Pereira dos Santos, que é formado em Direito, não exerceu a profissão, passando a dedicar-se ao cinema. Sua produção cinematográfica está intimamente ligada às questões populares e aos problemas enfrentados pelo Brasil.



O cineasta era uma figura controversa, que, por um lado, defendia firmemente suas ideias anticapitalistas, sendo racional e até ortodoxo, por outro, era um indivíduo apaixonado, quase delirante. Para Cacá Diegues,

Era como se houvesse... não propriamente uma disputa, mas uma dialética – para usar uma expressão que ele usaria – entre um vulcão de emoções incredivelmente incontroláveis e uma capacidade de raciocinar sobre isso que era, também, extraordinariamente radical. Isso fazia dele um personagem estranho. Para algumas pessoas, mesmo dentro do cinema, o Leon metia medo pelo excesso de ortodoxismo, de dogmatismo em relação às idéias. Mas era só aparente, porque na verdade ele tinha uma capacidade utópica de sonhar, de tentar, também extraordinária. Foi o maior articulador que o cinema brasileiro já fez.<sup>77</sup>

Esse indivíduo racional e utópico foi arrebatado pelo cinema, “uma espécie de vício” que o levou a se apaixonar por Chaplin e depois pela “luta política do cinema brasileiro que me sensibilizaram no plano político-pessoal: eu contra a injustiça”. Esse sentimento o “aproximou mais do cinema crítico, de um cinema mais pesado, de um cinema mais cinema”, por isso ele sentia que “o cinema já estava aí e eu tinha entrado nele desde sempre”<sup>78</sup>.

A primeira luta do cinema brasileiro da qual LH participou foi a liberação de *Rio, 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos. Depois de alguns dias de exibição o filme foi censurado e mobilizou manifestações de apoio de vários setores, tanto dentro quanto fora do Brasil, para que fosse liberado. Na época, LH tinha 17 anos, acabara de entrar para a Faculdade de Engenharia e, mesmo sem ter visto o filme, se engajou na luta e afirmou que

aquela luta, aquele pequeno momento me ligou muito ao cinema brasileiro. Se antes eu estava ligado, vendo as chanchadas, Oscarito, Grande Otelo, vendo O cangaceiro e os outros filmes como simples espectador, como um jovem que vai ao cinema, aquilo me ligou de uma forma umbilical ao cinema. Acho que, a partir daí, eu vi que as coisas não estavam mais separadas. Todas as coisas. E um fato aparentemente isolado, que é a luta pela liberação de um filme, teve um significado muito mais profundo para mim.<sup>79</sup>

---

<sup>77</sup> DIEGUES, Cacá apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 71-72.

<sup>78</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 89.

<sup>79</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 91.

Esse significado profundo foi a percepção de que se podia fazer cinema no Brasil sem ter muitos recursos, com tecnologias com maior mobilidade e falando de um país de contrastes e problemas. Essa constatação levou-o, no ano seguinte, para o set de filmagem de *Rio, zona norte*, dirigido por NPS. Segundo LH,

Procurei o Nelson por iniciativa pessoal, na filmagem, em 1957. Fui lá para fazer qualquer coisa. Levava a cadeira de um lugar para o outro, ajudava a servir a comida (...). Mas foi uma delícia, porque eu pude ver o que era filmar em estúdio. O Nelson era uma pessoa muito afável, tranqüila no processo de trabalho – o que me fez sentir o cinema bem perto, pela primeira vez, no nível da realização.<sup>80</sup>

O primeiro contato com NPS se transformou em uma forte amizade pessoal e em colaborações de trabalho – o episódio *Pedreira de São Diogo*, do filme *Cinco vezes favela* (1962, o primeiro a ser dirigido por LH), foi montado por NPS; em *Maioria Absoluta* (1964, direção de LH), NPS também fez a montagem. Não foi só a amizade e o amor pelo cinema que uniu esses dois cineastas, mas também o fato de ambos estarem ligados ao pensamento de esquerda e ao movimento do Cinema Novo.

Se, num primeiro momento, NPS foi influenciado pelo neorrealismo e por sua experiência na França, LH o foi pelo cinema russo de Eisenstein e pela sua militância no Partidão e no CPC (Centro Popular de Cultura ligado à UNE – União Nacional dos Estudantes). Para o cineasta, seu encontro com Eisenstein se deu por meio do filme *O encorajado Potemkin*:

Quando eu vi o *Potemkin*, aos 18 anos, fiquei louco. Acreditei que estava diante do Renascimento. De um Renascimento moderno, político, revolucionário. Eisenstein era um diretor que tinha a capacidade de comover as pessoas. Então, eu lia tudo. Não apenas Eisenstein. (...) Também lia Bela Belaz, Podovkin... (...) Numa outra etapa e mais pragmaticamente, li também Kuleschov. Queria orientar-me para ver as questões da estética em termos sociais e para tanto recorri ao instrumental do marxismo, que iluminava o pensamento de Eisenstein.<sup>81</sup>

Para ele, Eisenstein percebia a montagem como “a totalidade das coisas. Não era apenas o problema da edição do filme, era a montagem do espetáculo. A composição era a montagem, a direção dos olhares era a montagem. Tudo isso era novo. A idéia da montagem intelectual me fascinava.” Esse fascínio aparece em seu primeiro trabalho –

<sup>80</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 92.

<sup>81</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 99.

*Pedreira de São Diogo* –, que foi “uma homenagem à teoria de Eisenstein. É uma cópia. Na época eu queria realizar um filme em que pudesse aplicar as teorias de Eisenstein, que as defendesse. Eu era um porta-voz, um defensor das idéias teóricas dele”<sup>82</sup>.

O envolvimento de LH com o cinema se deu por meio dos cineclubes (associações de alunos/espectadores/intelectuais que se reuniam para assistir e discutir filmes brasileiros e estrangeiros) e, posteriormente, do CPC. Num primeiro momento, os cineclubes foram uma importante estrutura de sociabilidade para aqueles que participaram do movimento do Cinema Novo, pois propiciava aos seus membros a oportunidade de promover discussões teóricas e políticas, assim como de exhibir os filmes dos diretores do movimento. Mas, a partir da profissionalização dos diretores, houve um afastamento dos cineclubes em favor do CPC. Segundo Simonard, esse procedimento pode ser comparado ao processo escolar: “aqueles que fizeram cineclubismo, quando passaram para a produção, atingiram um estágio gradativamente diferente e mais alto e abandonaram o cineclubismo. Este passou a ser levado por aqueles novatos que ainda queriam chegar a fazer cinema”<sup>83</sup>. O estágio mais “alto” era o CPC, um dos mais importantes interlocutores do Cinema Novo, do qual participaram nomes como Cacá Diegues, LH, entre outros.

Leon apontou que

O Centro Popular de Cultura atraiu, principalmente, algumas pessoas e veio a formar outras, que seriam cineastas, como o Fontoura, o Jabor. O CPC era um espaço em que se podia experimentar cinema, teatro, literatura de cordel, música popular, artes plásticas, alfabetização... Era um espaço dinâmico. O cinema era uma parte, e isso era uma coisa fascinante.<sup>84</sup>

O CPC contava com vários setores, como teatro (setor que ficou em mais evidência, com as produções marcantes de Vianinha<sup>85</sup> e outros dramaturgos), artes plásticas, música, literatura, cinema e relações externas financiados, em parte, por shows de música popular, venda de livros e ingressos nos espetáculos teatrais. Segundo Simonard, “o ambiente cultural e o público do Cinema Novo e do CPC eram

---

<sup>82</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 99.

<sup>83</sup> SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 75.

<sup>84</sup> HIRSZMAN, Leon apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 289.

<sup>85</sup> LH e Vianinha trabalharam juntos na peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar* (1961), na qual o cineasta fez a colagem de filmes exibidos durante a peça.

basicamente os mesmos. Ambos tinham uma base forte dentro do movimento estudantil e junto aos setores intelectualizados da classe média brasileira.” Essa proximidade não impediu que esses movimentos culturais tivessem suas divergências, principalmente quando se tratava do “papel da vanguarda artística revolucionária e o papel do artista nesse processo.” O CPC pregava que os “intelectuais tinham que fazer sua opção pelo povo, criando arte para ele”<sup>86</sup>, sendo papel do intelectual conduzir o povo nesse processo. O Cinema Novo, por sua vez, e em especial Glauber Rocha, queria “fazer filmes de autor, quando o cineasta passa a ser um artista comprometido com os grandes problemas do seu tempo; queremos filmes de combate (...) para construir no Brasil um patrimônio cultural”<sup>87</sup>. O debate não era tanto ideológico, mas estético. O CPC acreditava que a forma não era o principal, mas sim o conteúdo e que o artista revolucionário deveria desalienar o povo (sendo que popular seria igual a alienação) e seguir os ditames do pensamento marxista de esquerda (que na arte ainda se pautava no realismo socialista). O Cinema Novo via a arte como uma oportunidade de experimentar uma nova estética que poderia ser eclética, no entanto não escamotearia a realidade e os problemas do Brasil em nome de uma política ou uma estética que restringisse a liberdade de expressão. Nesse sentido, Graça explica:

Os cineastas cinema-novistas defendiam não só a importância da experiência estética como também a autonomia do “autor”. Unindo a preocupação social/política a uma elaboração e experimentação de uma “estética nacional”, é que se construirá uma “cara” do Cinema Novo diferente daquela pretendida pelo CPC e seus “ideólogos”.<sup>88</sup>

Ao afirmar que os dois movimentos tinham suas divergências, não estamos aqui querendo dizer que um não foi importante e até mesmo necessário ao outro. Foi no interior do CPC e do Cinema Novo que novas propostas artísticas, debates e teorias surgiram e foram responsáveis pela modificação nas formas como o Brasil se enxergava e se manifestava na música, nas artes plásticas, no teatro, na literatura e no cinema. O que não podemos negar é que ambos conviveram, debateram e foram importantes para a cultura brasileira das décadas de 1950 a 1960, mas que ao final nenhum conseguiu ser a forma hegemônica de representação cultural das esquerdas, em parte porque esses

---

<sup>86</sup> SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 85.

<sup>87</sup> ROCHA, Glauber apud SIMONARD, Pedro. *Ibid.*, 2006, p. 86.

<sup>88</sup> GRAÇA, Marco da Silva. *A herança maldita do Cinema Novo*. GRAÇA, Marcos da Silva et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997, p.23.

movimentos foram censurados, silenciados e submergidos pelos governos militares pós-1964 e pela própria heterogeneidade de propostas no interior deles próprios.

É importante notar que LH fez parte do CPC, foi secretário geral do setor de cinema e viabilizou financeiramente<sup>89</sup> a realização dos episódios de *Cinco vezes favela* (1963). Esse filme foi pensado a partir do episódio *Couro de gato*, do cineasta Joaquim Pedro de Andrade, e, numa construção coletiva, cada diretor comporia um episódio no qual tratasse a questão da favela sob uma perspectiva particular, mas que mostrasse como o CPC entendia essa realidade. Esse entendimento era maniqueísta, com a burguesia sendo mostrada de modo caricato e o proletariado como uma massa que precisava ser direcionada. Segundo LH, “apresentava-se o roteiro, discutia-se o roteiro, e aquele que fosse escolhido, pronto, a gente concentrava esforços para formar uma equipe, conseguir uma coisa ou outra, um apoio. Até político”<sup>90</sup>. Desse modo, o filme era composto por *Um favelado* (de Marcos Faria), *Zé da cachorra* (de Miguel Borges), *Escola de samba alegria de viver* (de Cacá Diegues), *Pedreira de São Diogo* (de Leon) e o episódio de Joaquim Pedro de Andrade. Tudo feito na base da improvisação e da informalidade, pois cada um contribuía com o que sabia e chamava amigos para participar (como no caso de LH, que convidou NPS para fazer a montagem do seu episódio).

*Cinco vezes favela* causou desentendimentos dentro do CPC, levou a um racha e ao afastamento de alguns membros do setor de cinema. Cacá Diegues relembra sua experiência com o CPC e sua patrulha ideológica no momento do lançamento do filme:

O Carlos Estevam [sociólogo e diretor do CPC] apresentou o filme e se desculpou pelo caráter pequeno-burguês de alguns episódios. A mim, (...) isto revoltou muito, porque eu era um dos alvos do Carlos Estevam. Havia, por exemplo, em relação ao filme do Joaquim, uma queixa de que não era político. Quer dizer, essas contradições não demoraram muito a aparecer. Elas foram imediatas. Ao fim do primeiro ano do CPC, já havia claramente uma dissidência. E, antes que completasse seu segundo ano, nós já estávamos expelidos de dentro dele.<sup>91</sup>

---

<sup>89</sup> LH foi o produtor dos episódios e só depois rodou o seu. Ele conseguiu financiamento governamental por meio da Fundação Cultural Brasília, administrada na época por Ferreira Gullar.

<sup>90</sup> HIRSZMAN, Leon apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 289.

<sup>91</sup> DIEGUES, Cacá apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 107.

Em outro depoimento, Cacá Diegues acrescenta que eles foram expelidos “naturalmente porque a gente não concordava com o realismo socialista, com o cinema como um braço cultural da luta política. A gente achava que era mais que isso. O cinema não podia ser instrumentalizado como uma simples arma política”<sup>92</sup>.

A experiência de Cacá Diegues pode ser extrapolada para LH, só que esse não abandonou suas convicções políticas. Apesar do cerceamento cultural das esquerdas, manteve seu pensamento e sua ação com base no marxismo, só que atuando dentro do movimento do Cinema Novo, que também não tinha um pensamento político e nem estético unificado. Sobre isso Nelson Pereira dos Santos afirmou:

O cinema novo era um saco com várias correntes políticas. No decorrer dos anos, cada um se sedimentou como pessoa e se manifestou politicamente de uma forma diferente dos outros. O Leon juntava o cinema com a política. Ele tinha uma unidade, bem flagrante. O cinema era a extensão da militância dele. Acho que era isso. E isso dava força ao conjunto. Ele era muito reto nas coisas, uma pessoa que tinha uma superioridade moral. Ninguém podia brigar com ele. (...) O Leon era um grande articulador. E ia pra assembléia, para discutir, conversar. Porque, naquela época, o Cinema Novo era um movimento intelectual, cultural, puramente cinematográfico. Mas pelo lado do Leon, pelo meu lado também, a gente levou o Cinema Novo a se aliar ao cinema brasileiro. A gente tentou fazer isso. Nunca funcionou porque tem esse lado da competição.<sup>93</sup>

O Cinema Novo, assim como todo movimento cultural ou político, tinha suas divergências internas, entretanto não podemos negar sua importância no contexto da produção cinematográfica brasileira e nem a visibilidade internacional dada aos filmes nacionais. Segundo Simonard, podemos elencar como seus pontos positivos<sup>94</sup>: a rica produção intelectual com livros e artigos que pensavam o Cinema Novo de forma teórica, prática e política com publicações dentro e fora do Brasil; a produção cinematográfica constante que possibilitou o reconhecimento por parte da crítica nacional e estrangeira do movimento como uma das expressões de vanguarda cinematográfica. Também é preciso reconhecer que o Cinema Novo foi responsável pela criação de uma incipiente, mas atuante, indústria cinematográfica que qualificou

---

<sup>92</sup> DIEGUES, Cacá apud SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo**: para uma antropologia do cinema. Rio de Janeiro: Mauad X, 2006, p. 91.

<sup>93</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 119-120.

<sup>94</sup> A análise dos pontos positivos e negativos do movimento do Cinema Novo foi feita a partir de: SIMONARD, Pedro. *Ibid.*, p. 45-48.

mão de obra, abriu laboratórios e lutou por políticas públicas que dessem visibilidade ao cinema por meio de órgãos reguladores, financiamentos estatais e exibição de filmes nacionais.

Por outro lado, houve pontos que dificultaram o seu desenvolvimento e maturação: apesar dos debates com outros movimentos de esquerda, também o Cinema Novo se via como o detentor da verdade, como aquele que tinha as melhores propostas para representar o povo por meio de suas racionalizações de intelectuais de esquerda. Um segundo ponto seria a fraca política de distribuição dos filmes: apesar de terem se batido por políticas de financiamento, eles demoraram a se preocupar com a distribuição, a cargo de empresas estrangeiras que priorizavam o produto americano. Só em 1965 a Difilm foi criada para distribuir os filmes do movimento, mas ela teve vida curta e a tarefa voltou para as empresas internacionais. Esse aspecto comercial, que já havia levado a Vera Cruz a falência, também era um fator que agravava a relação do Cinema Novo com o público. Alguns afirmam que o movimento não soube conquistar o público e outros que o público era o grande problema, ou seja, ele já estava acostumado ao modo americano de narrar, à estética dos filmes de Hollywood e não conseguia se aventurar em um cinema que era feito com poucos recursos, com narrativas entrecortadas e, às vezes, desconexas e com uma sonoplastia deficiente (pelo menos em alguns casos). Dessa forma, apesar dos cineclubes, o público do Cinema Novo foi restrito e muitos dos seus filmes só se pagaram graças às premiações recebidas dentro e fora do país.

Devemos ressaltar que o Cinema Novo não pode ser percebido como um processo ou movimento isolado. Cacá Diegues aponta ele

Faz parte de um comportamento geral da sociedade brasileira, que caminha, dinamicamente, para a transformação de sua cultura. Assim sendo, ele só tem sentido na medida em que for crítico; daí ser eminentemente popular, como o próprio cinema é. O que não quer dizer popularesco ou demagógico.<sup>95</sup>

A postura crítica do Cinema Novo passou pela luta estética e pelas propostas da política de autor. De acordo com Nelson Pereira dos Santos, é necessário perceber que a aplicação da política de autor no Brasil não foi como na França. Segundo a sua avaliação, na França, a política foi importante para romper com o corporativismo e os

---

<sup>95</sup> DIEGUES, Cacá apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 27.

sindicatos que impunham uma dinâmica na qual era necessário ter muitos anos de experiência nas várias etapas da produção para depois ser diretor, ou utilizar muitas pessoas no processo de filmagem, encarecendo o filme. Aqui no Brasil não havia essa estrutura montada, o que facilitou a implantação da estratégia da política de autor, pois, como argumentou NPS,

O importante, para um autor de filme, é saber o que quer dizer: ele não precisa conhecer objetivos, nem densidade de filme, nem sensibilidade, nem banho, nem não-sei-o-quê, não precisa saber nada daquela série de problemas que eram acrescentados ao trabalho de direção para impedir que aparecessem mais diretores. Era uma mistificação da profissão. O importante é o sujeito saber o que quer. Em função disso, ele comandará uma equipe: vai procurar tirar o resultado necessário, desejado, dessa equipe e do equipamento à disposição dele.<sup>96</sup>

Para ele, a política de autor é quase uma necessidade brasileira, visto que foi “uma coisa fabulosa a adequação entre a política de autores e a realidade brasileira” para alavancar uma produção independente dos modelos hollywoodianos e criar a figura do diretor de cinema. Para NPS, o diretor brasileiro é o “homem que inventa o produtor, inventa os atores, inventa a história e vai ser distribuidor também, vai ser publicista do próprio filme. Na medida em que participa do seu filme, de toda a sua trajetória, é que ele conquista sua liberdade como realizador.” O diretor/autor ganha um novo status, ele agora tem uma “posição como a do escritor, do pintor, do músico.” O importante é que o autor/diretor “possa transmitir o resultado de suas observações, sua visão dessa realidade”, de modo que “o resultado do filme depende de quem o faz e não do filme em si, valorizando conseqüentemente a posição do realizador. E também veio ao encontro de uma tradição brasileira de realização autoral em todos os sentidos, a realização autoral total”<sup>97</sup>.

A autoria, esse participar de todas as etapas independente da sua qualificação técnica para isso, mas aprendendo sempre com a experiência de outros cineastas é uma marca da produção cinematográfica de LH. Ele aprendeu a ser diretor na prática, produziu filmes de amigos, participou da discussão e elaboração de roteiros e era, segundo Cacá Diegues, “um grande costureiro“, pois se o “CPC durou o que durou, foi

---

<sup>96</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 97

<sup>97</sup> SANTOS, Nelson Pereira dos apud VIANY, Alex. *Ibid.*, 1999, p. 96-98.



por causa do Leon, que foi quem costurou aquilo”<sup>98</sup>. A capacidade de unir, de dialogar e articular correntes diferentes e até divergentes também foi sentida e reconhecida pelos colegas do Cinema Novo. Nesse sentido, afirmou:

O Cinema Novo deve sua idéia fundamental a Nelson Pereira dos Santos, a sua utopia de Glauber Rocha, mas a sua articulação a Leon. Foi ele que articulou o Cinema Novo, e quem não deixou o Cinema Novo acabar mais cedo. O Leon foi o maior articulador que o cinema brasileiro já fez.<sup>99</sup>

Esse articulador não fez apenas política, nem ficou somente nos debates nos bares e assembléias. Ele produziu cinema e levou às telas suas percepções da realidade brasileira até seu falecimento. A partir de *Cinco vezes favela*, LH se lançou na produção de outros filmes de longa e curta metragem. Em 1964, ano do golpe militar, dirigiu o documentário *Maioria absoluta*, que na esteira do golpe foi proibido, pois trazia o depoimento de pessoas analfabetas. No ano seguinte lançou seu primeiro longa metragem - *A falecida*, roteirizado por LH e Eduardo Coutinho a partir da peça homônima de Nelson Rodrigues, ganhando o prêmio Gaivota de Prata no I Festival Internacional do Filme (Rio de Janeiro, 1965). Ao longo de 1966, o cineasta viveu autoexilado no Chile, mas no ano seguinte ele e Eduardo Coutinho retomaram a parceria e, juntamente com Vinícius de Moraes e Glauber Rocha, produziram *Garota de Ipanema*. De 1967 a 1970 dirigiu *Sexta-feira da paixão, sábado de aleluia* (1969 – episódio do longa metragem *América do sexo*); *Nelson Cavaquinho* (1969 – documentário) e *A vingança dos 12* (como produtor executivo). Em 1972 dirigiu *São Bernardo* e faliu sua produtora, dificultando a realização de outros longas até 1981, quando lançou *Eles não usam black-tie* (1981 – co-roteirizado com Gianfrancesco Guarnieri a partir da peça homônima). *Black-tie* recebeu inúmeros prêmios nacionais e internacionais, sendo um deles o Leão de Ouro, no Festival de Veneza (1981).

Entre esses dois períodos concentrou-se em curtas e documentários: *Megalópoles e Ecologia* (1973); *Cantos do trabalho* (com três episódios: *Mutirão, Cacau e Cana de açúcar* – 1975); *Que país é este?* (documentário encomendado pela RAI italiana e que fez parte da série *Inchiesta sulla cultura latino-americana* – 1977); *Rio, carnaval da vida* (1978); *ABC da greve* (1979). Entre 1983 e 1986 produziu o documentário *Imagens do inconsciente*, com 3 episódios: *Em busca do espaço*

<sup>98</sup> DIEGUES, Cacá apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 110.

<sup>99</sup> DIEGUES, Cacá apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 119.

*cotidiano*, *No reino das mães* e *A barca do sol*. Esse documentário foi uma parceria com a Dra. Nilse da Silveira (companheira de prisão de Graciliano Ramos e que aparece no livro *Memórias do Cárcere*) e mostra o trabalho de terapia ocupacional e reabilitação desenvolvido por ela com pessoas internas no Centro Psiquiátrico Nacional. Em 1986 estava realizando *O egresso*, uma série de entrevistas com a Dra. Nilse da Silveira, quando descobriu que estava com Aids e não teve condições físicas de terminar o projeto, vindo a falecer em 16 de setembro de 1987.

Em 2007/2008, com o apoio da Cinemateca Brasileira, patrocínio da Petrobrás, produção de Lauro Escorel (Cinefilmes) e curadoria de Carlos Augusto Calil, foi lançado o Projeto Leon Hirszman, com dois boxes com sua principal produção restaurada e remasterizada em DVD, juntamente com um livreto com depoimentos e artigos sobre os filmes. No box 1 foram agregados os títulos: *Eles não Usam Black-Tie*; *Pedreira de São Diogo*; *ABC da Greve*; *Megalópolis*; *Ecologia*; *Deixa que eu falo*. No 2 estão: *São Bernardo*; *Maioria absoluta* e *Cantos do trabalho*. Essa nova roupagem dada aos seus filmes possibilita o acesso a eles de toda uma geração que não teve a oportunidade de conhecer seu trabalho e mostra interesse no resgate da história do cinema brasileiro.

Mas não são apenas os filmes que provocam essa recuperação da memória das produções culturais do Brasil, também a reedição de livros, coletâneas de músicas, de pinturas, fotografias promove a preservação das várias faces, projetos, representações e memórias sobre o Brasil do século XX. O relançamento das obras completas de Graciliano Ramos, promovido pela editora Record (com um novo projeto gráfico, textos de pré ou pós-fácio escritos por estudiosos da literatura e dados bibliográficos do autor), e o projeto de restauração e remasterização da filmografia de Nelson Pereira dos Santos<sup>100</sup> se inserem nesse contexto de procurar revitalizar, atualizar e modernizar a forma de distribuição e acesso às produções culturais brasileiras, levando-as a um público maior.

### 3.3 – A produção de *São Bernardo* – o filme

---

<sup>100</sup> O projeto de remasterização da filmografia de NPS também é patrocinado pela Petrobrás, mas ainda não foi concluído.

O cinema brasileiro da década de 1970 sofria com a censura e com a falta de recursos. Para driblar a censura os filmes passaram a utilizar uma linguagem figurativa, de difícil compreensão, a produzir pornochanchadas ou, uma terceira opção, partir para a adaptação de temas da literatura brasileira<sup>101</sup> ou da História do Brasil. Um representante da História do Brasil foi *Independência ou Morte*, de Oswaldo Massaini (1972), que levou às telas a versão didática de Dom Pedro como o herói da independência do Brasil. Numa vertente mais crítica da historiografia e do imaginário sobre a História do Brasil, está *Os inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade (1972), que, por meio de extensa pesquisa documental e literária, produziu um filme questionando a imagem de Tiradentes e dos inconfidentes. Leon Hirszman, com certeza, estava muito mais próximo da corrente crítica do que daquela que aceitava as representações tecidas pelas categorias sociais hegemônicas e pelo governo militar, tanto que sua produtora, a Saga Filmes, tinha o projeto de produzir cinco filmes com a temática dos cangaceiros nordestinos numa perspectiva crítica sobre o cangaço. O projeto não conseguiu se manter por falta de recursos: apenas dois filmes foram feitos - *A vingança dos doze* (de Marcos Faria, 1970) e *Faustão* (de Eduardo Coutinho, 1971).

Sem possibilidade de seguir com o projeto, LH propõe a Marcos Farias (seu sócio na Saga) produzir e dirigir *São Bernardo*. Segundo LH: “Não escolhi *São Bernardo* somente porque gostava do romance, mas porque considerava que ele pudesse

---

<sup>101</sup> Jean-Claude Bernardet esclarece que “Em 1972, o Ministério da Educação institui um prêmio anual para filmes adaptados de obras literárias de autores mortos. É um incentivo à produção, que se vai orientar para adaptações em função do prêmio. Ao mesmo tempo, a restrição “de autores mortos” só podia levar a assuntos ambientados no passado, com referências ao presente que só seriam metafóricas ou alegóricas, portanto amortecidas. É também um desincentivo aos argumentos originais, que representavam uma área importante da criação cinematográfica.” Essa política do governo militar surgiu porque “o governo militar estava desgostoso com a pornochanchada, considerada vulgar, dando uma imagem “negativa” da sociedade brasileira. Por outro lado, todo o prestígio cultural - nacional e internacional conquistado pelo Cinema Novo estava periclitando e sem nenhuma perspectiva de reerguer-se, a não ser para um ou outro filme eventual, já que por motivos políticos o governo estava liquidando o Cinema Novo. (...) Procurou-se então um cinema que pudesse ter um certo prestígio cultural, que se apresentasse com um verniz cultural sem oferecer as inconveniências de um cinema crítico”. (BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Cia. das Letras, 2009, p. 78.)

Já a vertente histórica, apesar de presente em nossa cinematografia, não tinha um projeto definido pelo governo, até que “o Ministério da Educação faz pronunciamentos favoráveis à produção de filmes históricos, às vésperas do sesquicentenário. É uma exortação que não encontra maior receptividade nos meios de produção” (BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 2009, p. 79). Com exceção de alguns filmes (*Independência ou morte*, *A marcha*, *Os inconfidentes* – que não podem ser considerados de acordo com os interesses do governo), as temáticas sugeridas não são produzidas. Em 1975 o Ministério da Educação criou uma comissão para “selecionar roteiros que seriam parcialmente subvencionados. (...) A seguir, a Embrafilme lança uma proposta: está disposta a receber argumentos para filmes históricos, entre os quais ela selecionará alguns, cuja roteirização será por ela financiada. (...) E dos roteiros que ela receber, alguns serão selecionados para produção.” (BERNARDET, Jean-Claude. *Ibid.*, 2009, p. 80.) É claro que os roteiros deveriam seguir à risca o que a ideologia dos governos militares ditava e não questionar a atuação do personagem histórico, mas enaltecer sua atuação como construtor da identidade nacional.

contribuir bastante para discutir o momento que estamos vivendo no Brasil. Não foi uma escolha fácil”<sup>102</sup>. LH chega a dizer que “fazer *São Bernardo* foi quase um suicídio”<sup>103</sup>, pois a situação política, financeira e de distribuição de filmes brasileiros durante o governo militar era muito delicada: o AI-5 censurava, os órgãos responsáveis pela produção cinematográfica não liberavam verbas e as distribuidoras davam prioridade aos filmes americanos e às pornochanchadas. O cinema crítico não tinha voz dentro da política do milagre econômico<sup>104</sup>. Para LH o “filme é um pouco da raiva que sentíamos diante do ‘milagre’. Dá vontade de dizer que o milagre não é bem assim, são pessoas que estão ali, não se trata só de um esquema econômico, não, tem gente”<sup>105</sup>. Gente como Paulo Honório, que faz tudo para se tornar um proprietário e no processo perde sua humanidade, gente como os empregados subjugados da fazenda São Bernardo, que não viam nem recebiam nenhum benefício concreto a partir do “milagre”.

Liana Aureliano, diretora de produção do filme, comentou como se deu o processo de adaptação do livro:

Ele leu e releu, duas ou três vezes, tudo de Graciliano. Leu muito Antonio Candido, crítico literário. Viajou pelo sertão e conversou muito com dona Heloisa, a viúva do Graciliano. Ela permitiu que ele ficasse horas consultando os originais do Graciliano. Quando Leon foi filmar São Bernardo, acho que ele já tinha feito o estudo mais exaustivo que poderia fazer.<sup>106</sup>

---

<sup>102</sup> HIRSZMAN, Leon apud CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (org.). Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman. **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman. p. 26.

<sup>103</sup> HIRSZMAN, Leon apud VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 299.

<sup>104</sup> Segundo Prado e Earp, “o milagre econômico foi produto de uma confluência histórica, em que condições externas favoráveis reforçaram espaços de crescimento abertos pelas reformas conservadoras no governo Castelo Branco. Mas foram a idéia de legitimação pela eficácia, concepção positivista que permeava o imaginário dos militares e seus aliados e, ainda, o nacionalismo das Forças Armadas brasileiras que fizeram inevitável a opção pelo crescimento, em lugar da construção de uma ordem liberal, com fazia a vizinha Argentina. Por outro lado, esta necessidade de crescimento não encontrava limites em preocupações com questões de equidade, ou melhoria das condições de vida da população, a não ser quando isso afetava a segurança do regime.” (PRADO, Luiz Carlos Delorme; EARP, Fábio Sá. O “milagre” brasileiro: crescimento acelerado, integração internacional e concentração de renda (1967-1973). FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura militar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 234.)

A prioridade foi dada a programas de investimentos, com capital estrangeiro, nos setores “siderúrgico, petroquímico, corredores de transportes, construção naval, energia elétrica (inclusive nuclear), comunicações e mineração”. (PRADO; EARP. Ibid, p. 221) Esses e outros programas de crescimento foram responsáveis por uma dívida externa que passou de 5,3 bilhões em 1970 para 43,5 bilhões em 1978, com uma inflação que foi de 16% para 39% no mesmo período. (PRADO; EARP. Ibid, p. 223) O setor mais afetado por esse aumento da inflação e da dívida foi o de menor poder aquisitivo (trabalhadores rurais e urbanos), que viu seu salário ser achatado e seus direitos sociais negligenciados.

<sup>105</sup> HIRSZMAN, Leon apud VIANY, Alex. Ibid., 1999, p. 300.

<sup>106</sup> AURELIANO, Liana apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 207.

A adaptação de Leon foi o mais fiel possível ao texto e muitas vezes ele disse que “roteiro mesmo não existe. Tudo foi marcado em cima do livro”<sup>107</sup>, pois uma das suas preocupações

Foi a fidelidade da adaptação de São Bernardo. Durante o processo me dediquei a desenvolver um trabalho coletivo de discussão do livro e de alguns ensaios sobre ele. Discutimos, por exemplo, o ensaio de Antonio Candido, de Tese e antítese. Ao mesmo tempo, essa fidelidade não significou a perda do prazer em filmar. Para mim, a adaptação não representou apenas uma simples transposição do universo de Graciliano para o filme. (...) O ato de realizar um filme, mesmo sendo uma adaptação, é o ato de criar novas frentes, desenvolver outras preocupações que ainda não haviam sido exploradas no livro.<sup>108</sup>

Em outro momento, LH aponta que o seu trabalho ao adaptar era como o de um “cantor que interpreta a música de outro compositor com admiração e respeito.” O respeito pela obra de Graciliano Ramos é perceptível em outros trechos de entrevistas quando argumenta que “a literatura de Graciliano é extraordinária. Sua aproximação em relação aos personagens não é esquemática, não tem preconceitos contra ninguém, mas os compreende humanamente”, e *São Bernardo* “é um romance que sempre achei muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme”<sup>109</sup>. Essa estrutura deveria ser mantida e ele procurou

manter no filme a mesma estrutura de coisificação presente no livro. Procurei retratar a transformação da natureza por parte de um dono de terras, cuja preocupação com a transferência de suas posses para um herdeiro legítimo leva à reificação. O filme se estabelece em torno do modo como o personagem quantifica as coisas dentro de um processo de acumulação na região onde vive.<sup>110</sup>

---

<sup>107</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 202.

Também devemos levar em conta que, ao dizer que não tinha roteiro, LH estava tentando provar à censura que o filme fora construído a partir do texto de Graciliano e, portanto, não tinha motivos para ser censurado.

<sup>108</sup> HIRSZMAN, Leon apud CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo. **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 26-27.

<sup>109</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 201.

<sup>110</sup> HIRSZMAN, Leon apud CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo. *Ibid.*, p. 27.

Para ele o mais extraordinário em *São Bernardo* é “quando as relações de classe aparecem no indivíduo como superiores à condição de sua vontade objetiva”<sup>111</sup>, ou seja, Paulo Honório muda por conta de sua posição ou, como ele afirma, de sua profissão de capitalista que a tudo quantifica pelo ter e não pelo ser.

A fidelidade ao texto de GR não se estendeu à escolha do elenco. O Paulo Honório de LH foi interpretado por Othon Bastos, numa escolha pautada pela necessidade de um ator que conseguisse transmitir a retenção dos sentimentos da personagem, sua ira, ressentimento e solidão e não na caracterização física presente no livro. Paulo Honório se autodescreve: “peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo São Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo”<sup>112</sup>. Essa descrição é complementada em outra passagem: “As minhas mãos eram realmente enormes. (...) Muito feio (...). Queimado. Que sobrancelhas! O cabelo era grisalho, mas a barba embranquecia”<sup>113</sup>. Diante dessa descrição, o próprio Othon Bastos questionou LH dizendo que não tinha a compleição física do personagem, mas, segundo o ator, LH argumentou querer que ele interpretasse o Paulo Honório “dentro do conhecimento político que você tem. Faça dele só isso: cada atitude dele tem um sentido político. Sem perder as características do Paulo Honório, é evidente. É isso que eu quero de você”<sup>114</sup>. Para o ator, esse foi “o papel que encheu as minhas vidas como ator, foi o Paulo Honório, em *São Bernardo*, do Leon”<sup>115</sup>. Devemos ainda apontar que Othon Bastos interpreta Paulo Honório em todas as fases do filme: jovem, adulto empreendedor, o Paulo Honório que casa com Madalena e o que se perde depois de seu suicídio. Claro que em cada fase é utilizada uma maquiagem, mas ela não é suficiente para que percamos a noção de que temos apenas um ator interpretando o personagem. Essa opção, de certa forma, também é parte do filme na medida que é como se víssemos as ações de Paulo Honório pelo seu olhar, ou seja, ele é sempre o mesmo em qualquer momento.

Para interpretar Madalena foi escalada Isabel Ribeiro. A atriz também não se encaixava no perfil descrito por GR: “mocinha loura (...), grandes olhos azuis (...). Miudinha, fraquinha”<sup>116</sup>. Isabel Ribeiro tinha acabado de ter um filho e levou-o para as

<sup>111</sup> HIRSZMAN, Leon apud CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo. **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 27.

<sup>112</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 10.

<sup>113</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 140.

<sup>114</sup> BASTOS, Othon apud VALENTINETTI, Claudio M. (edit.) **A arte do ator**: Othon Bastos. Brasília/DF: Cine Academia. 2004, p. 47. Coleção Cadernos Cine Academia.

<sup>115</sup> HIRSZMAN, Leon apud VALENTINETTI, Claudio M. (edit.) *Ibid.*, 2004, p. 37.

<sup>116</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 67.

filmagens. LH escolheu-a para o papel de Madalena por ela ser uma “atriz de grande sensibilidade e de uma beleza pessoal profunda.” Para o diretor, a personagem de Madalena era

uma pessoa muito bonita. (...) Existe sempre um mistério em Madalena. Ao tentar chegar a ela, Paulo Honório não a compreende. Madalena possui uma série de valores humanitários, mantém-se em permanente discussão sobre questões literárias, os problemas sociais, o noticiário internacional. Ela quer viver, evidentemente insatisfeita que está com a rotina de assistente social dentro da propriedade do marido.<sup>117</sup>

A escolha do diretor se mostrou acertada. Isabel Ribeiro, com seu olhar profundo e misterioso, deu a Madalena novas e complexas leituras sobre uma mulher que, mesmo oprimida, mantém-se fiel a si mesma.

Para completar o elenco, LH escalou Nildo Parente (como Padilha), Vanda Lacerda (D. Glória – tia de Madalena), Jofre Soares (como padre Silvestre), Mário Lago (Dr. Nogueira), Josef Guerreiro (Gondim), Rodolfo Arena (Dr. Magalhães), José Labanca (Mendonça), José Policena (sr. Ribeiro) e Andrey Salvador (Marciano). Para fotógrafo do filme foi chamado Lauro Escorel (foi o primeiro filme que ele fotografou), a montagem foi de Eduardo Escorel, numa produção envolvendo a Saga Filmes, a Mapa filmes e Produções Cinematográficas L.C. Barreto com distribuição pela Embrafilme (*São Bernardo* foi o primeiro filme distribuído pela empresa).

Lauro Escorel conseguiu produzir uma iluminação que, nos momentos necessários, traduziu a angústia dos personagens, como nas cenas de Paulo Honório escrevendo o livro no início e no fim do filme ou na sequência da igreja, todas com pouca luz cobrindo o cenário de sombras numa luminosidade amarela, apontando para o ápice da trama (o suicídio de Madalena) e a destruição de Paulo Honório. Em outros momentos a luz é direta, sem artifícios, natural, mostrando o mundo que Paulo Honório perdeu com o suicídio da esposa.

A música, sempre um componente à parte nas adaptações fílmicas das obras de GR, foi composta e cantada por Caetano Veloso, vocalizada em gemidos paramelódicos a partir do canto de trabalho “Rojão do eito”. O canto de Caetano Veloso aparece em momentos pontuais do filme, nos quais a tensão emocional se expande por meio dos gemidos (como ao fim da cena tensa do diálogo entre Paulo Honório e Madalena na

---

<sup>117</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 205-206.

igreja, que antecede a sua morte). LH ligou para Caetano Veloso, propondo-lhe construir a música do filme e, ao final, segundo o compositor, sugeriu a ele que “poderia fazer em *São Bernardo*, com a sua própria voz, uma coisa que fosse para o filme o mesmo que o carro de boi foi para *Vidas secas*.” O método para conseguir essa interação entre a imagem e a música passou pela elaboração e pelo improvisado e, segundo Caetano Veloso, LH “passava as seqüências de *São Bernardo* e eu improvisava – com a voz – a música sobre as imagens. (...) Era improvisado, só voz, uns gemidos paramelódicos. Tínhamos quatro canais: eu repetia, cantava em cima, fazia duas, três, quatro vozes. Só gemidos”<sup>118</sup>.

As filmagens de *São Bernardo* aconteceram em Viçosa (Alagoas) e foram marcadas por dificuldades financeiras e de produção. Com pouco dinheiro, LH teve que superar na produção do filme, pensar, armar, ensaiar as cenas antes de elas acontecerem para economizar negativo. Essa é uma das razões para filmar com longos planos, ou ensaiar a cena do jantar até que as falas coubessem no espaço de filme disponível (3 minutos e 45 segundos), ou, ainda, levar um dia para filmar a cena final na qual o texto é dito enquanto a chama da vela se apaga até ficar tudo escuro (ao longo do dia foram fazendo experimentos com o tamanho da vela até a cena ficar perfeita e ser filmada em apenas um *take*).

Existem outros motivos, além do econômico, para os grandes e fixos planos de *São Bernardo*. A utilização estética dos planos seria, segundo Eduardo Scorel, o desejo de Leon de se aproximar do cinema de Jean-Marie Straub, que “associa o plano fixo a uma certa pureza ideológica na maneira de filmar – não depurar, não mover a câmera”, além do que o equipamento de som e filmagem utilizado era uma câmera “francesa blimpada, pesadíssima, enorme”<sup>119</sup> pertencente à Saga Filmes e comprada em 1964. Por outro lado, é possível aventar que os planos longos e fixos são o olhar de Paulo Honório sobre as suas lembranças e a imobilidade desses planos apontaria para a sua forma de ver o mundo, sem possibilidade de outros olhares que não o seu sobre a realidade narrada.

Outra característica do filme são as intervenções de Paulo Honório em *off*. O filme tem extensas narrativas em *off* que, ao invés de aproximar o narrador (Paulo Honório) do espectador, o distancia, pois Paulo Honório não quer que o espectador o

---

<sup>118</sup> VELOSO, Caetano apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 209.

<sup>119</sup> ESCOREL, Eduardo apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 200.



compreenda, ele é quem busca compreender-se e aos outros a partir de seu tumultuado mundo interior pautado nos mais arcaicos preceitos capitalistas do ter e não do ser.

Em março de 1972 o filme estava pronto, mas não passou pela censura, que queria cortar 15 minutos de *São Bernardo*. LH lutou durante sete meses com os órgãos censores e justificou que sua atitude de não permitir cortes “não era motivada por moralismo pequeno-burguês ou coisa parecida...(...) mas os cortes que eles queriam deformavam completamente a obra. O filme cortado teria outra leitura”<sup>120</sup>. A produtora Saga argumentou no processo na censura que o filme era baseado na obra de Graciliano Ramos, reconhecida internacionalmente e não censurada e era “rigorosamente fiel ao texto literário, e assim o tratamento cinematográfico constitui uma respeitosa e verdadeira transposição da obra de Graciliano Ramos”<sup>121</sup>. Além dos cortes sugeridos, a censura também queria que o filme fosse recomendado apenas para maiores de 18 anos.

Foram três os cortes “sugeridos” pela censura: 1. A cena na qual Padilha fala sobre a necessidade de uma revolução social para os empregados de São Bernardo. A produtora Saga argumentou que o personagem era um “decadente, alcoólatra, ressentido e frustrado, cujas palavras mal são entendidas pelos camponeses que o escutam (...). A cena é indispensável para revelar o caráter dos personagens, a força a firmeza de personalidade de um e a fraqueza e covardia do outro”. 2. A cena do espancamento de Marciano por Paulo Honório, considerada “essencial para a compreensão do temperamento autoritário, neurótico, violento e intolerante do fazendeiro, ao mesmo tempo que marca seu conflito e incompatibilidade de gênio com a esposa, Madalena”<sup>122</sup>. LH ainda argumentou, em entrevista, que, se retirada essa cena, o “filme se converteria em uma história de ciúme”<sup>123</sup>, pois sem essas sequências não haveria a “articulação sócio-política”<sup>124</sup> com a realidade da época do romance e nem com a da produção e difusão do filme. 3. A cena na qual Paulo Honório chama Madalena de socialista. Na cena a argumentação é que na verdade Paulo Honório está com ciúmes e não estaria

---

<sup>120</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 215.

<sup>121</sup> O processo da censura de *São Bernardo* (assim como de outros filmes do período militar) e a argumentação da Saga Filmes encontram-se digitalizados e disponíveis no site: <<http://www.memoriacinebr.com.br>> Essa citação foi retirada do texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C00901.pdf>> p. 01 do processo de solicitação de revisão dos itens censurados feito pela Saga filmes em 29 de junho de 1972.

<sup>122</sup> As citações sobre as cenas censuradas foram retiradas do texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C00901.pdf>> p. 02 do Processo de solicitação de revisão dos itens censurados feito pela Saga filmes em 29 de junho de 1972.

<sup>123</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 216.

<sup>124</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. *Ibid.*, 1997, p. 216.

chamando Madalena de socialista, mas externando suas desconfianças da esposa. Esses argumentos acabaram por convencer a censura, que liberou o filme, em novembro de 1972, para maiores de 14 anos. A liberação para maiores de 14 anos foi recomendada devido aos palavrões que são proferidos por Paulo Honório.

A liberação da censura não promoveu a imediata divulgação do filme, pois, no período em que ele ficou detido, a Saga Filmes faliu e LH só conseguiu estrear o filme em outubro de 1973, no Rio de Janeiro. Na primeira semana de exibição arrecadou 38 milhões de cruzeiros<sup>125</sup>, o que não foi suficiente para saldar as dívidas da Saga. Também não foi visto por um público maior por conta da deficiência da Embrafilme em conseguir mais salas e tempo de exibição para o primeiro filme brasileiro que distribuía.

Antes de ser lançado no Brasil, *São Bernardo* participou da Quinzena de Realizadores do Festival de Cannes (1972), no qual foi muito bem recebido, mas não levou nenhum prêmio. Ainda em 1972, participou do Film Fórum do Festival de Berlim e recebeu o prêmio Margarida de Prata, de melhor filme, dado pela CNBB (Conferência Nacional dos Bispos do Brasil). Em 1973, recebeu o Molière de Cinema, concedido pela Air France em quatro categorias: melhor filme, diretor, ator (para Othon Bastos) e atriz (Isabel Ribeiro). As críticas ao filme foram positivas tanto no Brasil quanto no exterior (vamos analisá-las no próximo capítulo).

### 3.4 – *São Bernardo*: uma (re)leitura do capitalismo brasileiro

Pelos trechos de entrevistas recortados no item anterior, podemos depreender que LH percebia *São Bernardo* como uma oportunidade de mostrar como o capitalismo, o milagre econômico e as suas ramificações acabavam por submergir no limbo o lado humano daqueles que achavam que esse era o único caminho possível para se obter reconhecimento social, político e econômico. Ele afirmou, em entrevista, que *São Bernardo* “foi um filme que representou para muita gente a reafirmação de uma identidade, de uma posição, de uma visão de mundo que estava totalmente oprimida”<sup>126</sup>.

*São Bernardo*, apesar de levar para as telas uma obra literária consagrada e sob a capa de homenagear os 80 anos de nascimento de Graciliano Ramos, não seguiu

<sup>125</sup> UM MOMENTO de razão. *Revista Visão*, 12/11/1973, p. 96.

<sup>126</sup> HIRSZMAN, Leon apud VIANY, Alex. *O processo do cinema novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999, p. 300.

exatamente o que os governos militares gostariam de ver nos cinemas. Ao narrar a derrota de um capitalista desumano, violento e opressor, LH faz uma crítica ao Estado e “por vias metafóricas aponta as mazelas de uma situação econômica, os efeitos do capitalismo na consciência dos próprios capitalistas, e traz de forma latente uma crítica à expansão e modernização capitalistas”<sup>127</sup>.

Em *São Bernardo* temos o Nordeste do litoral, do capitalista que conseguiu formar um império a partir do nada, mas não se tornou um empregador capaz de se lembrar da época em que era também um empregado e ajudar os seus funcionários. Paulo Honório é o Brasil que deu certo, se tornou capitalista, mas no processo deixou de se preocupar e produzir políticas eficientes para diminuir as mazelas sociais. O próprio LH apontou que o filme foi “um pouco a minha raiva do milagre”<sup>128</sup> econômico proposto pelos governos militares, que funcionou para algumas categorias sociais mas jogou o trabalhador assalariado em uma ciranda de inflação, desemprego e falta de assistência em seus direitos básicos, como moradia, saúde e educação.

No filme, a autoridade, a violência, os desmandos são representados por Paulo Honório. Ele é um indivíduo que se fez sozinho e, à custa de trabalho, sofrimentos, negócios escusos e esperteza, conseguiu se tornar proprietário da fazenda São Bernardo. Paulo define a importância desse momento ao afirmar que “o meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo”<sup>129</sup> e fazer dela uma propriedade produtiva. Processo ao longo do qual deixou que a sua ganância predominasse sobre suas emoções, tanto as particulares (seu relacionamento com Madalena, com o filho e a velha Margarida) quanto as trabalhistas (a forma como tratava seus empregados, em especial Marciano, que em uma cena leva uns tapas por não estar trabalhando).

Paulo Honório é a representação de um Brasil que se entregou ao capitalismo e no processo esqueceu-se de quem era: um indivíduo que gastou “muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço”<sup>130</sup> e passa a tratar os empregados como foi tratado, na base da violência, do chicote, pois eles eram “bichos” ou “mulambos”, não eram propriamente humanos, mas “coisas” necessárias para que a fazenda funcionasse e deviam uma obediência cega à autoridade do patrão. O Brasil, ao longo do século XX, ao empreender o processo de industrialização capitalista, passou a

---

<sup>127</sup> RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais**: anos 50/60/70. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983, p. 106-107.

<sup>128</sup> HIRSZMAN, Leon apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 209.

<sup>129</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 09.

<sup>130</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 11.

ver os proletários como bichos passíveis de serem acalmados com leis trabalhistas, com o milagre econômico, com as promessas de melhorias sociais defendidas e raramente implementadas pelo Estado. Essa categoria acaba sendo enganada pelas promessas de uma vida segura, confortável e tranquila, assim como Madalena foi iludida pela imagem de um Paulo Honório que não existia.

Madalena entra na vida de Paulo Honório quando esse percebe a necessidade de se casar para dar um herdeiro a São Bernardo. Ela é a representação de uma mulher intelectual, instruída (é professora, autora de artigos publicados em jornais), independente, que se deixa levar e se casa com um homem que pouco conhece. Não penetramos seu íntimo, pois quem narra a história é Paulo Honório (narrador/personagem), que não a compreendia e se ressentia de suas boas atitudes para com os empregados e de suas conversas com os visitantes. Ações que acabam desencadeando-lhe um ciúme doentio – único sentimento possível em quem acreditava poder possuir do mesmo modo terras, máquinas e pessoas. Os delírios de ciúme do marido transformam a vida de Madalena em um inferno de acusações, discussões e brigas inúteis e a levam a tomar uma atitude extrema: se matar.<sup>131</sup>

O ato não é mostrado, pois, como Paulo Honório não a viu se matando, nós também não vemos. O que fica é uma mulher estendida na cama, morta, inerte e sobra um homem arruinado, que não consegue entender como a esposa chegou a isso e gasta anos tentando compreender os fatos, acabando por escrever o livro como forma de materializar sua vida e ações. Mas as cenas finais parecem indicar que ele não conseguiu se livrar do ressentimento pela fuga/suicídio de Madalena, ela lhe escapou entre os dedos e ele não se reergueu do golpe de ter perdido o controle sobre algo que considerava sua propriedade. Sua reflexão solitária não chega a constituir-se em uma admissão de culpa pessoal, pois acredita que foi seu modo de vida que o inutilizou, tornando-o um aleijado.<sup>132</sup>

A dinâmica do filme passa por períodos diferentes de narração. Há o tempo presente, no qual Paulo Honório está escrevendo o livro sentado, sozinho, em uma mesa, com cachimbo, material de escrita e uma vela. Quando ele começa a contar sua história passamos às imagens do passado que vão desde sua meninice até o suicídio de Madalena. Essas imagens são entremeadas pela narração em *off* com a voz de Paulo

<sup>131</sup> Respondendo a carta de NPS que não queria matar Madalena, Graciliano Ramos afirma que na época, e vivendo uma situação extrema como a de Madalena e Paulo Honório, uma mulher só tinha duas opções: ou ser assassinada ou se matar. (BARROS, José Tavares de. Vastas semelhanças e profundas diferenças. **Cinemais**, jul.-ago./1997, n. 6, p. 155.)

<sup>132</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 190.

Honório em momentos nos quais ele busca refletir sobre suas ações e as dos outros. As cenas do presente são de uma imobilidade que incomoda o espectador, parecendo tudo morto, parado, assim como Paulo Honório está estático, paralisado pelos acontecimentos que não pode mudar e busca entender. O traço forte de Othon Bastos, o seu olhar de desespero, ressentimento, seus ombros caídos, derrotados dão o tom do momento psicológico vivido pelo personagem. Esse perfil muda quando vemos Paulo Honório em seu auge, dono e senhor de São Bernardo, possuidor de terras, plantações e pessoas: é um homem espigado, com andar duro, mas célere, abarcando tudo com sua energia e força.

As interpretações de Othon Bastos (Paulo Honório) e Isabel Ribeiro (Madalena) são densas, impregnadas de sentimentos e, ao mesmo tempo, econômicas em gestos. Isabel Ribeiro interpreta Madalena com os olhos. Na longa sequência na qual Paulo Honório negocia seu casamento com Madalena<sup>133</sup> (pois não é um pedido que ele faz, mas um negócio, uma exposição das vantagens que ela teria ao se casar), a cena na janela é o momento em que, por meio do plano aproximado, vemos os olhos de Madalena absortos, olhando para fora da casa enquanto Paulo argumenta. A cena nos passa a impressão de que ela está perdida, distante, entretanto cheia de sonhos e serena em um mundo só dela, não tendo Paulo Honório a capacidade sentimental de alcançá-la. Em outra sequência fundamental da trama (o encontro de Madalena e Paulo Honório na igreja, antes que ela se suicide<sup>134</sup>), o olhar da personagem é outro, vazio, desesperançado, mas resoluto. Na igreja, iluminada apenas por uma vela (talvez numa analogia à situação do tempo presente do narrador, na qual não há mais a luz brilhante de Madalena a iluminar tudo, mas apenas ele, sozinho, sentado em uma mesa com uma vela), ela conversa com Paulo Honório, numa tentativa de fazê-lo tratar melhor as pessoas ao seu redor, mesmo já tendo tomado sua decisão de se matar. É uma conversa sem entendimento, Madalena fala de sentimentos, mudança, conta sobre sua vida sofrida quando estudava e Paulo Honório pensa apenas em si, no seu ciúme, nas suas necessidades de domínio.

Como aponta Graça, é “quase impossível para nós [como espectadores] “entrarmos” ou argumentarmos (mentalmente, é certo) com um raciocínio tão fechado e rústico, a vivência sofrida como fonte do aprendizado, uma racionalidade embrutecida pela humilhação e ambição” de Paulo Honório. Nós ficamos de fora, olhando seu

---

<sup>133</sup> SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman, 1973, 0:43:43-0:50:45.

<sup>134</sup> SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman, 1973, 1:29:22-1:41:00.

sofrimento, ele não nos permite entrar, estender a mão, pois, mesmo destruído pelo ressentimento ou pelo remorso, ele ainda é o “centro de força que move a decupagem, figura onipresente que influencia as pessoas e a câmera, mesmo quando não se encontra em quadro”<sup>135</sup>.

*São Bernardo* também foca outras questões sociais, políticas e econômicas da década de 1930, espelhando discussões próximas das que ocorrem na década de 1970. Uma dessas questões é a relação da sociedade com o pensamento socialista e seus desejos de mudança social e política. No filme, Padilha e Madalena são defensores de melhorias sociais para os empregados de Paulo Honório. Em uma cena Padilha conversa com Marciano e Cassimiro Lopes sobre a necessidade de mudanças na área trabalhista, quando Paulo Honório chega e passa uma descompostura neles dizendo: “Das cancelas para dentro ninguém mijá fora do caco”<sup>136</sup> e ali não era a Rússia<sup>137</sup>. Padilha se acovarda e não admite que estava sendo subversivo, estava apenas conversando.

Quanto a Madalena, Paulo Honório acredita que seja comunista a partir de um jantar em sua casa. Nesse discute-se a Revolução e Madalena tem posições claramente revolucionárias que, aliadas às ações praticadas na fazenda (preocupação com o salário dos empregados, com suas doenças, doação de leite e roupa para as crianças), levam o marido a declarar que ela é “comunista, materialista. Bonito Casamento! (...) Mulher sem religião é capaz de tudo”<sup>138</sup>. No mesmo jantar surgem algumas impressões sobre comunismo, revolução e religião que valem a pena ser abordadas. Apesar de achar que uma mudança era necessária, pois os políticos e as finanças do país estavam mal, padre Silvestre (Jofre Soares) não acredita no comunismo, pois “Essas doutrinas exóticas não se adaptam entre nós. O comunismo é a miséria, a desorganização da sociedade, a fome.” Isso porque, segundo ele “O povo tem religião, o povo é católico”<sup>139</sup>. João Nogueira (Mário Lago) não concorda e afirma que o povo não conhece doutrina, vai à igreja mas não é católico.

Na década de 1970, no Brasil pós-golpe de 1964, falar de comunismo, de revolução era uma temeridade, tanto que o filme foi censurado e uma das cenas a serem cortadas era aquela em que Paulo Honório chega à conclusão de que Madalena é comunista. Assim como os varguistas, os ideólogos dos governos militares também

---

<sup>135</sup> GRAÇA, Marco da Silva. A herança maldita do Cinema Novo. GRAÇA, Marcos da Silva et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997, p. 87.

<sup>136</sup> RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2002, p. 59.

<sup>137</sup> SÃO BERNARDO. Direção: Leon Hirszman, 1973, 0:33:41-0:34:17.

<sup>138</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 133.

<sup>139</sup> RAMOS, Graciliano. *Ibid.*, 2002, p. 129-130.

identificavam os comunistas (termo pelo qual chamavam qualquer membro ou simpatizante de pensamentos da esquerda) de inimigos e determinavam que a sociedade deveria temer esses indivíduos como potenciais destruidores da ordem estabelecida, como seres sem religião e, portanto, sem freios, dispostos a tudo.

Assim como outras categorias sociais, os comunistas não se adequavam à nova nação de Getúlio Vargas e foram tratados como inimigos a ser eliminados para que o Brasil pudesse adentrar o capitalismo mundial. Para tanto espalharam-se representações ligando os comunistas a uma “simbologia do mal (ligada aos valores cristãos), a verticalidade (significando as profundezas das trevas), a invocação ao bestiário (répteis repulsivos, rastejantes, viscosos) e às doenças do organismo social (tumor, câncer, vírus)”<sup>140</sup>. Essas representações foram utilizadas tanto pelo governo varguista quanto pelos militares do pós-64, no intuito de construir um catalisador da violência que mobilizasse as energias nacionais, desviando a atenção dos problemas sociais, dos favoritismos, da corrupção e da arbitrariedade por eles cometidos contra a população. Vargas, em um discurso de 1936, assim referiu-se ao perigo comunista no Brasil: “o comunismo é o mais perigoso inimigo da civilização cristã”, porque incitaria à desordem social e à escravidão do trabalhador, travestida em liberdade do proletariado.<sup>141</sup>

Entretanto, a categoria dos comunistas também não era formada por um bloco homogêneo professando as mesmas ideias, interesses, visões de mundo e projetos. Cada grupo, apesar de acreditar que o comunismo era a melhor forma de governo para eliminar o capitalismo e implantar um governo socialmente mais justo, trilhava seus próprios caminhos, refletindo as tendências internacionais: uns eram leninistas, outros bucharinistas, stalinistas, trotskistas, internacionalistas. Individualmente, cada comunista se imaginava como “um soldado da revolução internacional em guerra contra a burguesia, as classes médias e o próprio mundo”<sup>142</sup>, mas cada grupo era seguidor de uma das correntes comunistas da época e se acreditava diferente dos demais, mesmo que a maioria da sociedade e dos militares do pós-64 achassem que comunista era tudo a mesma coisa.

---

<sup>140</sup> CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papyrus, 1998, p. 52.

<sup>141</sup> VARGAS, Getúlio apud LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres?** O Brasil e a era Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 97-98.

<sup>142</sup> FERREIRA, Jorge. **Prisioneiros do mito**: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930-1956). Niterói/Rio de Janeiro: EDUFF, Mauad, 2002, p.81.

Essa diversidade de propostas das esquerdas estava em efervescência na década de 1960, indo do PCB (Partido Comunista Brasileiro), passando pela POLOP (ou ORM-PO – Organização Revolucionária Marxista – Política Operária) e AP (Ação Popular), pelas Ligas Camponesas e pelo PC do B (Partido Comunista do Brasil) e PORT (Partido Operário Revolucionário Trotskista). Cada grupo tinha propostas distintas de mudança social que passavam pelo comunismo. Essas organizações viram-se sem ação com o golpe de 1964, esperavam uma reação popular que nunca ocorreu e, frente à inatividade do PCB (então a maior organização de esquerda e que não acreditava na resistência armada como forma de derrubar os militares), vários grupos partiram para propostas de ação como a luta armada, a guerrilha urbana e rural. Os militantes da ALN (Ação Libertadora Nacional) e do PCBR (Partido Comunista Brasileiro Revolucionário), entre outras formas de organização esquerdista, foram os mais perseguidos pelos militares e acabaram sendo debelados nos anos 1970, quando muitos de seus militantes já estavam presos ou mortos. É oportuno ressaltar que a opção de alguns grupos pela luta armada deu-se num momento mundial agitado pelas guerrilhas de Che Guevara na Bolívia, pelo maio de 1968 na França, pela guerra do Vietnã e pela revolução comunista na China, entre outras manifestações de resistência à ordem constituída. Independente da forma tomada por essa resistência, todos queriam alcançar a revolução comunista, que, segundo esses grupos, era a forma de resolver os graves problemas sociais e institucionais do Brasil e do mundo.<sup>143</sup>

Só que as esquerdas foram silenciadas ou levadas ao suicídio como Madalena e não conseguiram modificar a sociedade brasileira assim como Madalena não conseguiu modificar Paulo Honório, que, na cena final do filme, fica imóvel no escuro.<sup>144</sup> A sociedade brasileira se “imobilizou” ao longo dos vinte anos dos governos militares até conseguir trilhar outros caminhos, mais democráticos a partir da década de 1980. Opção que nem Graciliano Ramos, nem LH deram a Paulo Honório, que vai ficar eternamente sozinho, imóvel, sem compreender como sua vida foi tomar rumos não determinados por ele.

---

<sup>143</sup> Para maiores esclarecimentos recorrer a:

ROLLEMBERG, Denise. Esquerdas revolucionárias e luta armada. FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano: o tempo da ditadura militar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 43-91.

<sup>144</sup> Essa é uma sequência especialmente densa do filme. Othon Bastos/Paulo Honório quase não se move, em *off* ouvimos sua voz nos falando, mas é o olhar dele que nos prende e ficamos hipnotizados pela sua atuação até a vela apagar-se e não vemos mais nada na tela.



## CAPÍTULO IV

### HERMENÊUTICA E RECEPÇÃO EM VIDAS SECAS E SÃO BERNARDO

Neste capítulo buscamos perceber como se deu o processo de recepção dos livros e filmes abordados. Para tanto percorremos algumas das análises feitas a partir dos livros até sua adaptação para o cinema, como e o que a crítica comentou sobre a relação entre os filmes, a estética realista e a política de autor. Também analisamos algumas pesquisas acadêmicas mais recentes sobre os livros e/ou os filmes elencados. De início, trataremos de alguns aspectos da teoria da hermenêutica e da estética da recepção.

#### 4.1 – A hermenêutica e a estética da recepção

A atividade hermenêutica faz parte da natureza do ser humano, que interpreta o mundo a sua volta atribuindo-lhe sentidos a partir da sua vivência espaço-temporal. Durante muito tempo a hermenêutica esteve voltada para o texto escrito e vários pesquisadores ainda consideram-no como a melhor instância para a apreensão de como se dá o processo de compreensão das intencionalidades do autor. No entanto, existem outras formas artísticas que também se prestam à análise pela teoria do efeito estético, sendo o cinema uma delas.

Teorias da recepção, como as de Gadamer e Isser, ensinam que não se pode limitar o termo texto ao escrito, mas a imagem também é uma forma de texto geradora de leituras diferentes, ativando vivências múltiplas no espectador, seja este de cinema,

televisão ou internet. Produzimos arte por meio de textos que são discursos e utilizam variadas formas de linguagem para se manifestar, como a escrita, a pictográfica, a imagem estática ou em movimento. Ao transportar as teorias de uma manifestação artística para outra não podemos perder de vista serem expressas em meios diferentes e atingirem públicos distintos, que jogam com o texto/imagem de formas variadas de acordo com seus horizontes de expectativas. O importante é perceber a arte como uma experiência que “precisamos fixar contra a nivelção da consciência”, pois, como afirma Gadamer,

a obra de arte não é um objeto que se posta frente ao sujeito que é por si. Antes, a obra de arte ganha seu verdadeiro ser ao se tornar experiência que transforma aquele que a experimenta. O “sujeito” da experiência da arte, o que fica e permanece, não é a subjetividade de quem a experimenta, mas a própria obra de arte.<sup>1</sup>

Ou seja, independente do meio pelo qual a obra de arte se manifesta, o que interessa é como ela nos transforma, como questiona a realidade, os (pre)conceitos, ativando a imaginação e nos levando a interpretar e compreender tanto o mundo criado na e pela obra como o nosso. Como ressalta Luiz Costa Lima,

o significado de um discurso não se estabelece se não através de convenções, valores e critérios de classificação que forjam a preconceção internalizada pelos sujeitos históricos. Uma época distinta carrega portanto consigo uma forma nova de compreender os produtos doutra época.<sup>2</sup>

O pesquisador conclui que “o ato de compreender nunca é absoluto. Compreendo de acordo com e dentro dos limites possibilitados por minha situação. Nunca nos encontramos diante da história, somos sempre por ela circundados”<sup>3</sup>. Ora, segundo Gadamer, o

conceito de literatura [e de outras manifestações artísticas] não deixa de estar vinculado a seu receptor. A existência da literatura não é a sobrevivência morta de um ser alienado que se oferece simultaneamente à realidade vivencial de uma época posterior. A

---

<sup>1</sup>GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2007, v. 01, p. 155.

<sup>2</sup> LIMA, Luiz Costa. **Teoria da leitura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol. 1, p. 72.

<sup>3</sup> LIMA, Luiz Costa. *Ibid.*, 1983, p. 72.

literatura é, antes, uma função da preservação e da transmissão espiritual e por isso introduz em cada presente sua história oculta.<sup>4</sup>

A recepção de uma obra de arte não se dá sem a intervenção dessa situação do intérprete, pois ele está localizado em um tempo e espaço produtor de determinadas experiências, vivências e compreensões do mundo que lhe são próprias. Um outro leitor/espectador de outra época produzirá outras interpretações de acordo com o seu manancial de informações e questionamentos.

Vários pesquisadores se debruçaram sobre a questão da recepção da obra de arte. Um deles foi Wolfgang Iser, que denominou sua teoria de teoria do efeito estético. Segundo Schollhammer,

Um dos principais pressupostos da estética do efeito é, segundo Iser, a necessidade de focar não o texto como um objeto isolado, nem a interpretação empírica dos leitores como uma compreensão historicamente determinada da obra de arte literária, mas sim o objeto estético como uma dimensão virtual gerada entre aqueles dois extremos. Como fenômeno, a obra literária consiste na simbiose dinâmica entre a intencionalidade artística e a sua virtualidade estética.<sup>5</sup>

A teoria de Iser é fundada no texto e na ativação da imaginação do leitor, acionada pelas lacunas presentes em todos os textos. As lacunas e as negações são deficiências do texto multiplicadoras das possibilidades de interpretação do mesmo e

surgem tanto do texto quanto das disposições peculiares ao leitor: o texto permite diferentes opções, as tendências próprias do leitor, diferentes *insights*. E como não há um sentido específico do texto, essa aparente deficiência é, na verdade, a matriz produtiva que torna o texto significativo, que lhe permite fazer sentido em diversos contextos históricos.<sup>6</sup>

Os hiatos não são produzidos apenas pelo texto, mas também pelos leitores, que, no dizer de Iser, adicionam

novas informações ao que havia sido previamente processado, a imagem até então formada tem que ser descartada, a fim de acomodar

---

<sup>4</sup> GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2007, v. 01, p. 227.

<sup>5</sup> SCHOLLHAMMER, Karl Erik. Fundamentos da estética do efeito: uma leitura. ROCHA, João Cezar de Castro.(org.) **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 117.

<sup>6</sup> ISER, Wolfgang. Teoria da recepção: reação a uma circunstância histórica. ROCHA, João Cezar de Castro (org.). *Ibid.*, 1999, p. 33.

os dados recém-chegados. Portanto, o leitor é forçado a romper a “boa continuidade” estabelecida. Essa atividade, por sua vez, conduz a continuo rearranjo da seqüência das idéias. (...) Dada a presença de hiatos criados pelo leitor, nunca encontramos uma “boa continuidade” final ou objetiva, e é por isso que o mesmo texto sempre conhecerá interpretações diferentes.<sup>7</sup>

Essa afirmação nos remete a outra questão levantada pelas teorias estéticas do pós-Segunda Guerra: o leitor/receptor. Ao longo das pesquisas e questionamentos decorrentes da estética da recepção, o leitor/receptor passou de uma posição de passiva aceitação do que o texto dizia para uma posição ativa, na qual a recepção passa a abranger, segundo Stierle,

cada uma das atividades que se desencadeia no receptor por meio do texto, desde a simples compreensão até a diversidade das reações por ela provocadas – que incluem tanto o fechamento de um livro, como o ato de decorá-lo, de copiá-lo, de presentear-lo, de escrever uma crítica ou ainda o de pegar um papelão, transformá-lo em viseira e montar a cavalo...<sup>8</sup>

Iser denomina essas atividades de “o jogo do texto”. Nesse jogo estão envolvidos os autores e os potenciais leitores/receptores de suas obras. Ao participar do jogo o autor busca antever as possíveis e prováveis interpretações construídas pelo leitor/receptor. As interpretações são elaboradas a partir das lacunas existentes no texto. Por mais que tente, o autor não consegue alcançar todas as interpretações possíveis a partir de sua obra, na medida em que, segundo Stierle, “nenhum texto diz apenas aquilo que deseja dizer”<sup>9</sup> e cada leitura individual “encerra o jogo do significante fraturado ao bloqueá-lo com um significado”<sup>10</sup>, conforme aponta Iser, que ainda acrescenta que “não importa que novas formas o leitor traz à vida: todas elas transgridem – e, daí, modificam – o mundo referencial contido no texto”<sup>11</sup>, pois “quanto mais o leitor é atraído pelos procedimentos a jogar os jogos do texto, tanto mais é ele também jogado pelo texto”<sup>12</sup>.

Nessa atividade está implícita uma circularidade entre a ficção e o imaginário. A ficção ativa o imaginário e o imaginário ativa a ficção, um não pode ser explicado ou experienciado sem o outro. Para Iser, o fictício aciona e é acionado pelos atos de fingir e

<sup>7</sup> ISER, Wolfgang; SCHWAB, Gabriele et al. Debate 1. ROCHA, João Cezar de Castro.(org.) **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 53.

<sup>8</sup> STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. LIMA, Luiz Costa. (org.) **A leitura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 121.

<sup>9</sup> STIERLE, Karlheinz. Ibid., 2002, p. 127.

<sup>10</sup> ISER, Wolfgang. O jogo do texto. LIMA, Luiz Costa (org.) Ibid., 2002, p. 110-111.

<sup>11</sup> ISER, Wolfgang. Ibid., 2002, p. 107.

<sup>12</sup> ISER, Wolfgang. Ibid., 2002, p. 115-116.

é “caracterizado desse modo por uma travessia de fronteiras entre os dois mundos que sempre inclui o mundo que foi ultrapassado e o mundo-alvo a que se visa”<sup>13</sup>.

Sem imaginário, portanto, o fictício não passaria de uma forma de consciência vazia. E sem o fictício, o imaginário não poderia aparecer como contraposição. Visto ser um meio, o fictício permite ao imaginário expandir-se como decomposição e “possibilitação” simultâneas, sem contudo exercer um controle sobre o que é produzido nessa dualidade, nessa contraposição.<sup>14</sup>

Jogamos o tempo todo com o texto, sabemos que é uma ficção, mas acreditamos no mundo ficcional construído pelo autor e atravessamos a fronteira entre a realidade e a ficção utilizando o imaginário, criando novos significados. Iser argumenta que

o signo ficcional implica que o dito não é o que se pretende dizer, e nessa medida abre caminho para uma metacomunicação. Portanto, a literatura pode ser entendida como uma forma de metacomunicação (...) A literatura é basicamente jogo. Em termos mais precisos: o jogo é a infra-estrutura da descrição literária.<sup>15</sup>

Por sua vez, Stierle aponta que o processo de “jogar os jogos do texto” varia com o tempo, pois “a diferença temporal entre a produção e a recepção faz com que se perca o encanto dos estereótipos da experiência, trazidos pela própria recepção”<sup>16</sup>, ou seja, cada geração desenvolve uma leitura distinta de um texto a partir de seus próprios interesses e experiências. Portanto,

o leitor não contemporâneo é por isso obrigado, não só a estabelecer uma relação com o texto, mas ao mesmo tempo a reconstruir os repertórios de que dispunha o receptor da comunicação original. No entanto, esta reconstrução nunca poderá restituir o horizonte original da experiência; ela não passa de relativa e particular, pois é possibilitada por uma conceitualidade explícita.<sup>17</sup>

Ao correlacionar a teoria do efeito estético com os objetos desta pesquisa, podemos ressaltar que a recepção de um livro ou um filme é um ponto que escapa aos propósitos iniciais do autor ou do cineasta. Uma obra artística é acolhida pela sociedade

<sup>13</sup> ISER, Wolfgang. O fictício e o imaginário. ROCHA, João Cezar de Castro.(org.) **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 68.

<sup>14</sup> ISER, Wolfgang. Ibid., 1999, p. 75.

<sup>15</sup> ISER, Wolfgang; LIMA, Luiz Costa et al. Debate 2. ROCHA, João Cezar de Castro. (org.) **Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser.** Rio de Janeiro: Eduerj, 1999, p. 101.

<sup>16</sup> STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. LIMA, Luiz Costa. (org.) **A leitura e o leitor: textos de estética da recepção.** 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 157.

<sup>17</sup> STIERLE, Karlheinz. Ibid., 2002, p. 157.

conforme sua própria cultura, podendo ser “lida de maneira diferente e mesmo inversa, em dois momentos de sua história”<sup>18</sup>. Como um livro ou um filme nunca são vistos ou lidos pelo leitor/espectador da mesma maneira, cada um vai captar os signos presentes na obra, apropriar-se deles e produzir a sua representação de acordo com o contexto temporal e sociocultural da leitura do livro ou da apresentação do filme ao espectador.

No caso do cinema, as imagens também ativam o imaginário e têm que ser apreendidas, analisadas, decodificadas. Uma imagem não vale por mil palavras se o espectador não sabe lê-la, se ela não o atinge, o modifica, se ele não consegue preencher as lacunas construídas dentro da narrativa do filme com outros filmes e com a sociedade produtora. Uma narrativa fílmica envolve muito mais que imagens e palavras, ela apresenta-se por meio dos sons, da luz, da profundidade, do posicionamento das câmeras, da postura dos atores que, ao serem analisados, permitem preencher algumas lacunas e negações, ativar o imaginário e recepcionar o filme.

#### 4.1.1 – A crítica como mediadora entre a arte e o leitor/espectador

Cabe ao historiador que trabalha com uma obra de arte perceber as intencionalidades inerentes a essa produção e, conforme aponta Alcides Freire Ramos, as dimensões estéticas e políticas dos autores devem ser articuladas para se desvendar como esses dialogam com a conjuntura política em que produzem suas obras, buscando perceber como se estabelece o diálogo entre passado e presente e como os autores/cineastas constroem um jogo rico entre o engajamento e a alegoria.<sup>19</sup> Desse processo também não podemos excluir o papel do crítico. Os escritos sobre cinema produzidos pelos críticos são uma das formas de se perceber como um filme foi recepcionado pelo público. Existem outras, como captar a bilheteria do filme, ou encontrar algum registro de um espectador, porém essas formas nem sempre são acessíveis ao pesquisador, enquanto as críticas de jornais e revistas o são.

Como argumenta Alcides Freire Ramos, o papel do crítico cinematográfico é importante “na formação da opinião, já que tem a possibilidade de contribuir para a

---

<sup>18</sup> FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p. 18.

<sup>19</sup> RAMOS, Alcides Freire. Alegoria e engajamento em “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade. **Caderno de Resumos - XII Encontro Regional de História/História e Política: compromissos do Historiador**. Belo Horizonte: UFMG/ UNICENTRO, 2000, p. 17.

cristalização de determinadas formas artísticas ou, por outro lado, pode propiciar uma possível transformação no gosto do público”<sup>20</sup>. Essa propriedade da crítica cinematográfica só se torna atuante na medida em que a atividade possua uma legitimidade junto aos leitores e espectadores e só ocorre “a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos (...) uma capacidade específica: produzir interpretações válidas a cerca de um filme”<sup>21</sup>.

Num cenário anterior às discussões sobre a capacidade receptiva do leitor/espectador, o trabalho do crítico seria a de um mediador entre a obra e o público, promovendo o que Leenhardt denomina de “acesso à sensibilidade adormecida e mal exercida do público”<sup>22</sup>. Esse acesso direciona a leitura do espectador, atribuindo à obra significados e sentidos mais amplos do que o olhar do público seria capaz de analisar, perceber e captar. Nessa abordagem o crítico seria o detentor do poder de determinar o que é esteticamente belo e aceito pela sociedade, não levando em conta a capacidade do leitor/espectador de estabelecer mediações próprias com a obra a partir de sua visão de mundo, projetos e interesses pessoais.

Essa forma de perceber a relação entre crítico e público foi reforçada pela relação da crítica com o mercado de consumo cultural. Ao adentrar a lógica do capital, a crítica voltou-se muito mais para o valor comercial e de marketing de uma obra do que para o seu valor enquanto criação estético-cultural. Nesse sentido, e progressivamente, a crítica cultural foi perdendo espaço físico nos jornais e revistas, deixando de ser uma atividade analítica para ser apenas uma referência subjetiva, um itinerário para a escolha de um filme, um livro, uma peça teatral, uma exposição. O mercado de consumo cultural parece etiquetar o público leitor/espectador como não capaz de realizar análises e correlações, não detentor de gosto estético e necessitando, invariavelmente, de um outro que conduza o seu olhar, determinando o que é ou não aceitável cultural e esteticamente.

A atual perspectiva sobre a estética da recepção percorre outras facetas da relação entre leitor/espectador e obra de arte ao postular que esse é capaz de tecer suas próprias apropriações e representações. Essas apropriações podem não ser aquelas de que as categorias sociais dominantes gostariam, mas são as que o público que joga com o texto faz, independente de direcionamentos e sugestões de terceiros. Isso situa o papel

<sup>20</sup> RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos fracos**: cinema e história do Brasil. Bauru/SP: Edusc, 2002, p. 49-50.

<sup>21</sup> RAMOS, Alcides Freire. *Ibid.*, 2002, p. 51.

<sup>22</sup> LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC SP/Itaú Cultural, 2000, p. 20.

do crítico como mediador num universo incômodo, pois ele navega entre a percepção de dois mundos – o das categorias sociais hegemônicas e o das não hegemônicas.

Essa breve abordagem sobre o papel da crítica cinematográfica pode ser extrapolada para a crítica literária, com a ressalva que, na época do lançamento dos livros de Graciliano Ramos, as análises empreendidas sobre suas obras foram feitas em jornais e revistas especializados por renomados representantes da crítica e da teoria literária brasileiras.

#### 4.2 – Recepção dos livros *Vidas Secas* e *São Bernardo*

Para captar como os livros de Graciliano Ramos foram recepcionados fizemos um recorte temporal que vai até o ano do lançamento dos filmes, visto querermos captar indícios de como ou até que ponto os artigos influenciaram NPS e LH na escolha e adaptação de *Vidas Secas* e *São Bernardo*. Como a gama de artigos e capítulos de livros é grande e, às vezes, até de difícil acesso, privilegiamos o exame de alguns artigos publicados no livro organizado por Sonia Brayner<sup>23</sup>, no organizado por Garbuglio<sup>24</sup> e o de Antonio Candido<sup>25</sup>.

Iniciemos esse percurso pelo artigo de Otto Maria Carpeaux, publicado em 1943<sup>26</sup>, no qual ele analisa os romances de GR a partir da perspectiva de qual é o estilo do escritor e inicia apontando que “é muito meticuloso. Quer eliminar o que não é essencial: as descrições pitorescas, o lugar-comum das frases-feitas, a eloquência tendenciosa. Seria capaz de eliminar ainda páginas inteiras, eliminar os seus romances inteiros, eliminar o próprio mundo”<sup>27</sup>. Para Carpeaux o lirismo de GR está próximo ao proposto por Benedetto Croce e seria “adinâmico, estático, sóbrio, clássico, classicista,

<sup>23</sup> BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização brasileira, 1978.

<sup>24</sup> GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Escritores Brasileiros: antologia & estudos.

<sup>25</sup> CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 17-100.

<sup>26</sup> Esse artigo foi publicado originalmente no livro *Origens e fins*, editado pela casa dos Estudantes do Brasil, em 1943.

<sup>27</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 25.



traíndo, às vezes, um oculto passado parnasiano do escritor. Não quer agitar o mundo agitado; quer fixá-lo, estabilizá-lo”<sup>28</sup>.

Carpeaux afirma que GR é um clássico, porém um “clássico experimentador”, pois não se deteve em uma fórmula pronta de romance, mas buscou em cada um a “solução de um problema vital”<sup>29</sup> e é esse problema que Carpeaux quer entender, desvendando o “seu” GR por meio de associações com outros textos – performance que só alguém com a cultura de Carpeaux conseguiria fazer – indo de Gontcharov (escritor russo) até Schopenhauer (filósofo alemão), passando por Thomas Hardy (romancista e poeta inglês). Ele afirma que “a realidade, nos romances de Graciliano Ramos, não é deste mundo. É uma realidade diferente”<sup>30</sup>, na qual pessimismo e generosidade convivem lado a lado, pois

certamente, a alma deste romancista seco não é seca; é cheia de misericórdia e de simpatia para com todas as criaturas, é muito mais vasta do que um mestre-escola filantrópico pode imaginar; abrange até o mudo assassino Casimiro Lopes, até a cachorrinha Baleia, cuja morte me comoveu intensamente.<sup>31</sup>

Mas essa alma “cheia de misericórdia” engendra sentimentos de extremado egoísmo: seja Paulo Honório querendo possuir a terra, os empregados e a mulher, seja Luís da Silva<sup>32</sup> com seu ciúme e cobiça. “Por isso, nos romances de Graciliano Ramos, esses afetos ultrapassam toda medida; sugerem, ao lado dos afetos análogos na vida real, a impressão de sentimentos patológicos”<sup>33</sup> incitados não pelo sertão mas pela cidade. Para Carpeaux o que os personagens de GR querem é retornar a um mundo anterior à cidade, talvez um mundo anticapitalista, para poder voltar “à imobilidade, à estabilidade do mundo primitivo. E para atingir este fim, deve antes destruir o mundo da agitação angustiada, à qual está preso”<sup>34</sup>. E conclui afirmando que os romances de GR “são experimentos para acabar com o sonho de angústia que é a nossa vida”<sup>35</sup>. Pois

---

<sup>28</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 25.

<sup>29</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Ibid.*, p. 26.

<sup>30</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Ibid.*, p. 30.

<sup>31</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Ibid.*, p. 30.

<sup>32</sup> Personagem principal do romance *Angústia*.

<sup>33</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Ibid.*, p. 30.

<sup>34</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Ibid.*, p. 32.

<sup>35</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *Ibid.*, p. 32.

A sombra sobre o mundo de Graciliano Ramos não é a sombra da árvore da salvação, mas a do edifício da nossa civilização artificial – cultura e analfabetismo letrados, sociedade, cidade, Estado, todas as autoridades temporais e espirituais, que ele convida ironicamente – no começo de São Bernardo – a colaborar na sua obra de destruição. Mas eles mostram-se incapazes de cometer o suicídio proposto. Entrincheiram-se na “dura realidade”, imposta a todas as criaturas do Demiurgo, e que se arroga todos os atributos da eternidade. O romancista, porém, não se conforma. Transforma esta vida real em sonho – pois do sonho, afinal se acorda.<sup>36</sup>

Não sabemos se NPS ou LH leram esse artigo, mas ele é uma excelente análise das propostas de GR e ainda se refere à questão da destruição do mundo capitalista, o que poderia ter interessado nossos cineastas. Além disso, não foi escrito por qualquer teórico, mas por Otto Maria Carpeaux, homem de erudição indiscutível e que se bateu contra a ilegalidade e a arbitrariedade do golpe de 1964.

O segundo artigo é de Álvaro Lins<sup>37</sup>, escrito em 1941<sup>38</sup>. Para Lins, analisar as obras de um escritor vivo é muito desconfortável, pois não acha que seja ético lançar sobre um autor vivo todas as possibilidades interpretativas a que o exercício da crítica pode proceder a partir de uma obra de arte, logo “somente a morte confere o direito de um julgamento definitivo, de uma interpretação minuciosa e profunda”<sup>39</sup>. O que, entretanto, não o impede de tecer algumas considerações sobre os personagens e a escrita de GR.

Lins aponta que o meio físico só aparece nos romances de GR em função dos seus personagens, sendo esses a realidade fundamental das obras. São os personagens que permitem que as obras tenham uma superposição de planos:

o plano regional que se revela nos seus personagens marcados pelo meio físico e social, na forma dos diálogos, todos muitos fiéis à língua falada, nos ambientes onde se desenvolvem as figuras e os enredos dos seus livros; o plano universal que se alarga nos dramas dos seus romances, nos sentimentos complexos dos seus personagens, na linguagem muito rigorosa e pura – pode-se dizer: clássica – do romancista.<sup>40</sup>

---

<sup>36</sup> CARPEAUX, Otto Maria. Visão de Graciliano Ramos. BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 32-33.

<sup>37</sup> No artigo analisado anteriormente, Carpeaux cita o artigo de Álvaro Lins como um dos melhores que ele já leu sobre GR.

<sup>38</sup> LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987, p. 261-265.

<sup>39</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 262.

<sup>40</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 262.

Esses planos eram embalados em um pessimismo que levaria o escritor a ter uma “fria impassibilidade” ao contemplar a “miséria humana de seus personagens”<sup>41</sup>, o que tornaria o conjunto de sua obra “uma sátira violenta e um panfleto furioso contra a humanidade. O que a torna, nesse sentido, menos ostensiva e mais arejada é a circunstância de ser o sr. Graciliano Ramos um verdadeiro artista, um escritor da mais alta categoria”<sup>42</sup>, que escrevia com “admirável estilo de concisão, unidade entre as palavras e os seus sentidos, rígido ascetismo tanto na narração como nos diálogos, rápidos, exatos, precisos”<sup>43</sup>.

O fato de ter o domínio da escrita permite que GR possa utilizar recursos estilísticos como a construção do tempo como uma abstração. Em seus principais romances (e Lins analisa no artigo *Angústia e São Bernardo*) não se sabe “quando a narrativa corresponde, em tempo e ação, aos fatos e atos que a produzem”<sup>44</sup>. Essa desordem agrada ao crítico, que argumenta ser a veracidade dos romances de GR

uma realidade estática, não dinâmica. Dinâmica, por exemplo, é a realidade romanesca de Dostoiévski. A do sr. Graciliano Ramos, porém, nunca será desta categoria, porque ele é um racionalista, um analista, um frio experimentador. A sua raça é a de Stendhal, nunca a de um Dostoiévski. Por isso é que do seu romance se depreende mais a “história” de uma angústia do que a “angústia” em si mesma. Uma angústia racionalizada e histórica, não uma angústia natural e presente.<sup>45</sup>

Lins compara GR a Dostoiévski e a Stendhal com o intuito de mostrar que Graciliano Ramos é mais racionalista que o primeiro, mas que se aproxima do segundo pelo estilo direto e a narração objetiva que transforma “este mundo árido e sombrio numa verdadeira categoria de arte”<sup>46</sup>.

Outro texto que não podemos deixar de fora desse breve sobrevôo pela recepção de *Vidas Secas* e *São Bernardo* é o de Antonio Candido, publicado originalmente em 1955.<sup>47</sup> Nele o autor percorre a obra de GR para provar sua tese de que o escritor foi da

---

<sup>41</sup> LINS, Álvaro. Valores e misérias das vidas secas. GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987, p. 263.

<sup>42</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 263.

<sup>43</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 265.

<sup>44</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 264.

<sup>45</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 265.

<sup>46</sup> LINS, Álvaro. *Ibid.*, p. 265.

ficção à confissão como forma de manter-se fiel a sua necessidade de narrar a partir da vida observada. Para Candido os romances de GR são

experiências de vida ou experiências com a vida, manipulando dados da realidade com extraordinário senso de problemas. Daí serem diferentes um do outro, pois, ao contrário de escritores que giram à volta dos mesmos motivos, Graciliano – contido e metucioso – esgotava uma direção, dizia nela o que podia e o que queria; em seguida, deixava-a por outra.<sup>48</sup>

E mesmo mantendo algumas semelhanças de construção de personagem (por exemplo suas heroínas são loiras – com exceção de Sinhá Vitória), de certas imagens (como pensar as pessoas como bichos), “cada um dos seus livros procura direção diversa da anterior, como análise da vida”<sup>49</sup>, daí ser inevitável deixar o romance e partir para o testemunho autobiográfico (*Infância e Memórias do Cárcere*), mas nem por isso menos elaborado ou ficcionalizado. Para chegar até esse ponto de sua análise, Candido percorreu as obras de GR e vamos explorá-las com ele apontando como o pensador percebeu *Vidas Secas* e *São Bernardo* no âmago das obras de GR.

Para Candido, *São Bernardo* é “curto, direto e bruto”<sup>50</sup>, mas ao mesmo tempo honesto e desprovido de recursos. Os personagens do livro giram em torno de Paulo Honório e se “amesquinham, frágeis e distantes” frente a sua “personalidade dominadora”<sup>51</sup>. “Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance é, mais do que um estudo analítico, verdadeira patogênese deste sentimento”<sup>52</sup>. Para Paulo Honório existem dois tipos no mundo: “os eleitos, que têm e respeitam os bens materiais; os réprobos, que não os têm ou não os respeitam. Daí resultam uma ética, uma estética e até uma metafísica”<sup>53</sup>. O personagem tem um utilitarismo estreito que condiciona seu modo de ser e de pensar todas as suas relações, sejam afetivas ou empregatícias.

---

<sup>47</sup> CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 17-100.

<sup>48</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 93-94.

<sup>49</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 94.

<sup>50</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 32.

<sup>51</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 32.

<sup>52</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 32.

<sup>53</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 33.

Em Paulo Honório, o sentimento de propriedade, mais do que simples instinto de posse, é uma disposição total do espírito, numa atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando. Uma personalidade forte, nucleada por uma paixão duradoura – avareza, paternidade, ambição, crueldade – tende a externar-se, em detrimento do equilíbrio do espírito.<sup>54</sup>

A dimensão dos sentimentos de Paulo Honório de possuir tudo se estende a sua relação com a esposa e desanda em um ciúme doentio, pois a “a bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza”<sup>55</sup>. E a sua reação só poderia se concretizar no ciúme patológico, no suicídio da esposa e na necessidade de escrever um livro “onde conta a sua derrota”. É por meio do livro que ele “obtem uma visão ordenada das coisas e de si, pois no momento em que se conhece pela narrativa destrói-se enquanto homem de propriedade, mas constrói com o testemunho da sua dor a obra que redime. E a inteligência se elabora nos destroços da vontade”<sup>56</sup>.

Suas observações sobre *Vidas Secas* partem do princípio de que o livro é “mais tosco do que puro”<sup>57</sup>, é

um passo além da simplicidade e pureza de linhas, já plenamente realizadas em *São Bernardo*: vão ao tosco e ao elementar. Paulo Honório e Luís Silva pensam, logo existem; Fabiano existe, simplesmente. O seu mundo interior é amorfo e nebuloso, como o dos seus filhos e da cachorra Baleia. O que há nele são os mecanismos de associação e da participação; quando muito, o resíduo indigerido da atividade cotidiana.<sup>58</sup>

Essa atividade cotidiana é ditada pela paisagem e pela dor humana nela entroncada. É a geografia que determina a dinâmica do romance, que “começa por uma fuga e acaba com outra. Decorre entre duas situações idênticas, de tal modo que o fim, encontrando com o princípio, fecha a ação num círculo” e Fabiano “voltará sempre

---

<sup>54</sup> CANDIDO, Antonio. Ficção e confissão. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 39-40.

<sup>55</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 37.

<sup>56</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 43.

<sup>57</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 64.

<sup>58</sup> CANDIDO, Antonio. Ibid., 2006, p. 64.

sobre os passos, sufocado pelo meio”<sup>59</sup>. Para ele os personagens adultos (Fabiano e Sinhá Vitória) não têm propriamente um pensar, o que fazem é matutar, cismar como os dois meninos e a cachorra Baleia. Esses últimos possuem uma vida interior que obedece leis próprias que GR procura nos mostrar.

Sabemos que nosso breve sobrevoos nessas três obras críticas sobre *São Bernardo* e *Vidas Secas* não conseguiria abarcar nem esgotar toda a extensa produção sobre elas, para isso seria necessária outra tese. O nosso objetivo, ao percorrer algumas delas, foi mostrar que as obras de GR foram objeto de análise de alguns dos maiores teóricos e críticos literários do Brasil e que esses textos podem ter influenciado/orientado a leitura e as adaptações filmicas empreendidas por Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman e até mesmo as críticas cinematográficas produzidas após o lançamento dos filmes.

#### 4.3 – *Vidas Secas*: o filme e a recepção

De modo geral a crítica cinematográfica foi generosa com nossos objetos de pesquisa - os filmes *Vidas Secas* e *São Bernardo*. *Vidas Secas*, segundo Vincent Canby<sup>60</sup>, crítico do *New York Times*, é um “retrato da pobreza tão completo, tão desesperador, que não é apenas um estado de alma, mas algo inescrutável como se existisse em outra dimensão de tempo.” E avalia que NPS se revela um “talentoso diretor que sabe controlar sua fúria e seu pesar” e produzir um filme no qual se tornam patentes “as diferenças existentes entre a fotografia sofisticada como meio de expressão e o primitivismo do tema tratado”<sup>61</sup>. A posição de Canby, apesar de aparentemente favorável ao filme, desvela o (pre)conceito americano em relação ao cinema brasileiro (“a fotografia sofisticada” versus “o primitivismo do tema tratado”) e ao Brasil em geral (“retrato da pobreza”).

---

<sup>59</sup> CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006, p. 67.

<sup>60</sup> Um dos críticos cinematográficos mais respeitados dos Estados Unidos que escreveu por três décadas (1960 a 1990) no jornal *New York Times* e cujos artigos eram reproduzidos em vários jornais de circulação nacional.

<sup>61</sup> NY TIMES ELOGIA fita nacional. *Jornal O Estado de São Paulo*. 07/06/1969, s/p.

Outra crítica, da revista Visão, sem identificação do autor, afirma que o filme consegue ser

quase sempre tão simples, tão contido e seco quanto o original literário. O impacto que provoca em todos os espectadores, contudo, é de tal ordem, que o seu êxito se reveste de uma profundidade que não foi alcançada pelos outros sucessos de bilheteria do nosso cinema.<sup>62</sup>

Também destacando que o filme causa impacto no espectador há outras críticas, como a de Goidanich.<sup>63</sup> Ele registrou que a película “exige bastante do espectador”, pois “não há música, não há colorido, os diálogos – por que não dizer, monólogos – são poucos e até o folclore, introduzido numa das seqüências da história, tem um laivo de tristeza, pobre que é, com cantilenas que mais parecem lamentos”<sup>64</sup>. Para Goidanich, *Vidas Secas* “é assim: seco, áspero, exigente, rico, inesquecível”<sup>65</sup>.

Para B.J. Duarte, em crítica publicada originalmente em 09/05/1964, as seqüências de *Vidas Secas* são “inesquecíveis como criação cinematográfica, como documento social, como um terrível e pungente depoimento, sobre que, agora, deverão meditar, com seriedade, os homens da política, da administração, da sociedade brasileira”<sup>66</sup>. Assim como o crítico não identificado da revista Visão, B.J. Duarte acreditava que o filme deveria ter uma função social ao levar as discussões da tela para a sociedade, modificando a forma como as autoridades percebiam e atuavam na situação nordestina. Mas nada disso ocorreu, os governos militares, assim como os anteriores ao filme e posteriores aos militares, só desenvolveram soluções paliativas, com alto custo econômico e social que não resolveram as necessidades da população carente do sertão nordestino, mas impulsionaram a indústria da seca, a corrupção e os desmandos das categorias sociais hegemônicas.

Ao falar da atuação de Nelson Pereira dos Santos como diretor, os críticos ressaltaram seu processo criativo, destacaram a relação de *Vidas Secas* com suas obras anteriores e seu amadurecimento como autor que se preocupa em representar a realidade brasileira sem subterfúgios. Nessa perspectiva, um trecho da crítica de B.J. Duarte,

<sup>62</sup> VIDAS SECAS RESPEITOU espírito de Graciliano. **Revista Visão**. 13/12/1963, p. 69.

<sup>63</sup> A crítica de Goidanich a *Vidas Secas* foi publicada originalmente no jornal Última Hora, de 18/10/1963, e está reproduzida no livro “Nas primeiras fileiras”.

<sup>64</sup> GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Nas primeiras fileiras**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1998, p. 81.

<sup>65</sup> GOIDANICH, Hiron Cardoso. *Ibid.*, 1998, p. 82.

<sup>66</sup> DUARTE, B.J. *Vidas Secas*. LABAKI, Amir. (org.) **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 42.

menciona que o fato de NPS não ter conseguido filmar *Vidas Secas* em 1960 (devido às chuvas) foi-lhe proveitoso, pois o cineasta pode amadurecer suas ideias e construir “uma adaptação tão fiel ao espírito tão austero da obra literária pura, difícil entre todas de qualquer tradução, seja para outro idioma, seja para a linguagem do cinema, constitui a grande surpresa e o enorme mérito desse filme”<sup>67</sup>. E indo além, afirma que seus elementos “documentários, dramáticos e até ecológicos” fizeram com que *Vidas Secas* ganhasse “aquelas dimensões sociológicas, tão raras no cinema brasileiro, que Nelson Pereira dos Santos alcançou sem a menor demagogia e sem se afastar um palmo sequer do espírito da obra literária”<sup>68</sup>.

Por sua vez, Ely Azevedo opinou que NPS era o “herdeiro de Graciliano Ramos”. Ele aponta que haveria “na têmpera desses dois artistas, em suas atitudes ante a vida, muitos pontos de contato: o rigor, o espírito da autocrítica, a reserva, o desprezo pelos formalismos, até o engajamento político”<sup>69</sup>. E acrescenta que

À sua maneira, Nelson é mais fiel ao artista Graciliano do que o próprio escritor. Ele manifesta seu horror à credence e à injustiça social, mas nunca por meio da revolta dos protagonistas. Esses morrem a cada instante, inconscientes, bebendo lama e comendo o pó dos caminhos.<sup>70</sup>

Para Azevedo, *Vidas Secas* não é uma adaptação comum ou uma

“tradução” servil do texto literário à linguagem cinematográfica. É preciso não confundir respeito com servidão. Por que introduzir variações na história quando o livro é uma suma admirável da tragédia do sertanejo nordestino? Por que criar uma dialogação nova quando, em quase todas as instâncias, há falas suficientes, perfeitas, ou que podem ser compostas com palavras do relato? Nas raras ocasiões em que se afasta do conteúdo do texto, Nelson o faz a partir de sugestões que podem ser encontradas nele.<sup>71</sup>

Já para o crítico da revista *Visão*, o sucesso de *Vidas Secas* mostra que “o esplêndido amadurecimento da obra se vincula a uma linha estética tradicional que nada possui de revolucionário”<sup>72</sup>. Essa opinião não é compartilhada por Goidanich, para

<sup>67</sup> DUARTE, B.J.. *Vidas Secas*. LABAKI, Amir. (org.) **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 40.

<sup>68</sup> DUARTE, B. J.. *Ibid.*, 1998, p. 42.

<sup>69</sup> AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 321.

<sup>70</sup> AZEVEDO, Ely. *Ibid.*, 2009, p. 322-323.

<sup>71</sup> AZEVEDO, Ely. *Ibid.*, 2009, p. 322.

<sup>72</sup> VIDAS SECAS RESPEITOU espírito de Graciliano. **Revista Visão**. 13/12/1963, p. 69.



quem o filme tem uma estética específica, pois

A secura das imagens, a pobreza da ação, a monotonia do desenvolvimento argumental nos são apresentados de uma forma nova, uma linguagem de cinema que não conhecera similares ainda no Brasil – quiçá no mundo. O filme nos toma de assalto e dificilmente podemos afastar dela nossa lembrança o resto da vida. O filme é um todo uniforme, onde não está sobrando esta ou aquela cena. Tudo é importante, tudo tem seu lugar certo, tudo funciona para nos atrair à tela ao problema do nordeste, o texto de Graciliano e a arte visual criada por Nelson Pereira dos Santos.<sup>73</sup>

O filme funciona porque, segundo Goidanich, NPS é “um jovem realizador, que sempre se preocupou com um cinema apegado à realidade nacional, aos problemas e alegrias de nosso povo” e alcança em *Vidas Secas* “o ponto mais alto de sua carreira”, numa fita que tem “importância documental, tem importância artística”<sup>74</sup>. E conclui citando Otto Lara Rezende: “esse filme, sozinho, funda e justifica uma nação. O Brasil está, enfim, descoberto. E o Nordeste passa a ser um problema da consciência universal. É uma obra-prima”<sup>75</sup>.

Para Tati Moraes, em crítica publicada no jornal *Última Hora*, de 22/08/1963, *Vidas Secas* “tem a força das coisas genuínas” e “poderíamos citar muitas cenas do filme que qualquer grande diretor internacional (embora não se sinta nenhuma influência estrangeira no estilo de Nelson Pereira dos Santos, que é essencialmente brasileiro) se orgulharia de assinar”<sup>76</sup>. Já Cláudio Mello de Souza, em crítica publicada no Estado de Minas de 20/10/1963, aprofunda a questão ao afirmar que o filme é “algo mais do que o melhor filme nacional. É o fundador de uma linguagem brasileira de cinema (...). Com *Vidas Secas* passamos a ter um verdadeiro, e por isso mesmo novo, cinema nacional”<sup>77</sup>. José Carlos Oliveira, em crônica publicada no *Jornal do Brasil*, refletiu sobre Fabiano e a família:

Quando as luzes se acendem, sobre a desolada última cena, todas as consciências estão intranquias. Vejam: eles não pedem nada demais. Não querem as nossas fazendas, nem os nossos apartamentos, nem o nosso dinheiro, nem a nossa fé, nem a nossa liberdade. O que eles querem é apenas uma cama de couro, uma sombrinha, um vestido estampado, um par de sapatos, comida e água. O nosso futuro está

<sup>73</sup> GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Nas primeiras fileiras**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1998, p. 81.

<sup>74</sup> GOIDANICH, Hiron Cardoso. *Ibid.*, 1998, p. 81.

<sup>75</sup> REZENDE, Otto Lara apud GOIDANICH, Hiron Cardoso. *Ibid.*, 1998, p. 82.

<sup>76</sup> MORAES, Tati. *Vidas secas*. **Jornal Última Hora**, 22/08/1963, s/p.

<sup>77</sup> SOUZA, Cláudio Mello de. Cinema em noite de gala. **Jornal O Estado de Minas**, 20/10/1963, s/p.

ameaçado na razão direta de nossa incapacidade de satisfazer essas necessidades mínimas. (...) Cabe ao cinema brasileiro, neste momento, revelar-nos a imensa tristeza nacional.<sup>78</sup>

Ao ler essas críticas não devemos nos esquecer de que o cinema brasileiro buscava uma nova estética que o diferenciasse das produções da Vera Cruz e americanas, daí essas proposições de considerá-lo livre de influências estrangeiras ou ser o fundador de uma nova linguagem. Essas e outras afirmativas vão, posteriormente, levar os críticos e os pesquisadores a considerar *Vidas Secas* e *Deus e o diabo na terra do sol* os fundadores da nova estética do movimento do Cinema Novo. Devemos ainda lembrar que o próprio NPS admite ter sofrido influências estrangeiras do cinema neorrealista italiano e do período que passou na França. Devemos também relativizar as afirmativas que apontam ser o filme um documentário sociológico da realidade nordestina, pois, mesmo mostrando imagens fortes da pobreza e dos desmandos vividos pelo homem do sertão nordestino, *Vidas Secas* é uma ficção e não um documentário sobre uma família de retirantes. O que o filme faz é levar para as telas um drama que poderia ser de qualquer indivíduo vivendo em condições de subserviência e miséria advindos da seca e do descaso governamental, mas não é um documentário no sentido estrito do termo.

No artigo de Cláudio Mello de Souza ainda há passagens nas quais ele faz alusão à maturidade de NPS como diretor:

“*Vidas Secas*” coloca-se no momento em que começa a maturidade artística e humana do diretor Nelson Pereira dos Santos. O jovem confuso e inseguro, artística e ideologicamente, de “Rio, 40 graus”, veio afiando seu instrumento de trabalho e clarificando a sua expressão, veio amadurecendo e aprofundando a sua visão do homem brasileiro e dos problemas brasileiros, e ganhou uma tranqüilidade, uma certeza e uma precisão que lhe conquistaram a coragem de fazer um filme que foge ao que é tradicionalmente bonito em cinema para atingir e criar um novo conceito de beleza na arte cinematográfica.<sup>79</sup>

Para Mello e Souza, NPS lhe dá a certeza de que “ele está realizando em cinema e não mais aprendendo cinema, como acontece por aí.” No que se refere às influências sobre o diretor, ele acha que já foram “assimiladas e com relação a ele [NPS] já se pode falar em uma obra, naquele conjunto de realizações que trazem a marca pessoal de um

<sup>78</sup> OLIVEIRA, José Carlos apud AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 323.

<sup>79</sup> SOUZA, Cláudio Mello de. Cinema em noite de gala. **Jornal O Estado de Minas**, 20/10/1963, s/p.

homem, de uma sensibilidade inconfundível, de uma voz personalíssima e poderosa”<sup>80</sup>. O crítico percebe em NPS um autor de cinema, um cineasta que faz, tem voz própria e cuja filmografia apresenta sua “marca pessoal”.

Ainda tratando da novidade estética apresentada em *Vidas Secas*, há os artigos de Ely Azevedo<sup>81</sup>. Em uma crítica publicada em 24-25/08/1963, no *Jornal Tribuna da Imprensa*: “*Vidas Secas* nos toma de assalto com uma força nova contra a qual se mostram inertes as resistências formadas ao longo da nossa experiência de consumidores estrangeiros”<sup>82</sup>. E prossegue afirmando não haver comparação entre *Vidas Secas* e os outros trabalhos de NPS, pois em *Vidas* há um amadurecimento do cineasta e

Hoje, ele nos dá a maior expressão da humanidade brasileira no cinema, obra que um De Sica não se envergonharia de assinar. Mudou o autor, evidentemente, deu um salto imprevisível. Ficaram como coisas do passado as “facilidades” e as concessões *mensagem* de proselitismo ideológico que contrastavam com o culto da simplicidade.<sup>83</sup>

Ely Azevedo, percebe que o cineasta se afastou das “concessões mensagem” em prol de uma estética que atendesse as suas preocupações sem ficar prendendo-lo aos ditames temáticos e estéticos do PC em seu “proselitismo ideológico”. Para tanto NPS utilizou instrumentos formais e artísticos para produzir uma obra “quase silenciosa”,

o ponto-limite de um cinema pessoal, mais ainda contido poucos passos além da total posse de autoria; descritivo, mas alcançando (lembro aqui “Umberto D”) pela identificação excepcional do cineasta com seus personagens e com o drama sintetizado no cenário nordestino da seca, uma transcendência expressiva que é a maior riqueza da arte do filme (...). Já é, sob características que podem dar a ilusão de um semidocumentário, um atalho para o universo translúcido e inquietante do cinema moderno (...).<sup>84</sup>

Azevedo afirma, nesses comentários, que o filme constrói a “ilusão de um semidocumentário” por meio das opções estéticas do diretor/autor, a filmagem em preto e branco, a sua percepção “quase silenciosa” dos personagens que pouco falam, da

---

<sup>80</sup> SOUZA, Cláudio Mello de. Cinema em noite de gala. *Jornal O Estado de Minas*, 20/10/1963, s/p.

<sup>81</sup> Costuma-se afirmar que Ely Azevedo foi o primeiro crítico a denominar a nova estética cinematográfica da década de 1960 de “cinema novo”.

<sup>82</sup> AZEVEDO, Ely. Obra límpida e universal do novo cinema brasileiro: *Vidas secas* (I). *Jornal Tribuna da Imprensa*, 24-25/08/1963, s/p.

<sup>83</sup> AZEVEDO, Ely. *Ibid.*, 24/25/08/1963, s/p. grifo do autor.

<sup>84</sup> AZEVEDO, Ely. Brasil vai a Cannes em dose dupla. *Jornal Tribuna da Imprensa*, 06/04/1964, s/p.

musicalidade do carro de boi e a luz estourada do filme.

Ainda com relação à direção de NPS, ele afirma, em outro artigo publicado em 28/08/1963:

Não direi agora à vista de um único filme – ainda que este possa figurar entre os momentos de grande depuração emocional que o cinema nos ofereceu nos últimos anos – que Nelson Pereira dos Santos seja um grande artista, um cineasta definitivo. A história registra muitos títulos consagrados resultantes de encontros privilegiados entre um artesão de sensibilidade e um texto excepcional.<sup>85</sup>

Ou seja, *Vidas Secas* poderia ter sido apenas um bem sucedido encontro entre o “texto excepcional” de Graciliano e a “sensibilidade” do cineasta. Essa situação poderia não se repetir e o crítico, como bom prestidigitador, deixa em aberto a possibilidade de, no futuro, produzir críticas não apreciativas de trabalhos do cineasta caso achasse não terem atingido o patamar de qualidade estética de *Vidas Secas*.

Apesar dessas críticas positivas, que já previam ser o filme um divisor de águas na estética cinematográfica brasileira, alguns não acharam que *Vidas Secas* era uma nova fase do cinema nem que NPS fosse um diretor/autor a ser notado. Um desses críticos foi Moniz Vianna, que afirmou em artigo publicado no Correio da Manhã de 22/08/1963:

A homenagem [a Graciliano Ramos] funciona, o filme existe sem brilho, mais pelo reflexo de um bom romance – e sem autor, sabendo-se que, no cinema, o autor é o diretor, não importa a obra em que se tenha baseado, mas desde que impregne o filme de sua visão, de um estilo próprio. Com *Vidas Secas*, Nelson Pereira dos Santos estacionou ao nível do artesanato, não ousando ir mais longe. Sob esse aspecto, todo o seu semiamadorismo anterior (*Rio, 40 graus*; *Mandacaru vermelho*) é muito mais pessoal, na comparação, embora *Vidas Secas*, com seu prestígio por tabela, represente mais para sua carreira, em termos estritamente profissionais.<sup>86</sup>

Para o crítico, NPS não produziu nada original, apenas passou para as telas o que Graciliano Ramos forneceu. Ele não criou nada de seu ao fazer o filme, apenas reproduziu o romance. Esse pensamento se coaduna com o daqueles críticos literários ou cinematográficos que não acreditam ser possível transpor um romance para as telas

<sup>85</sup> AZEVEDO, Ely apud SALÉM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996, p. 186-187.

<sup>86</sup> VIANNA, A. Moniz. *Vidas Secas*. **Jornal Correio da Manhã**, 22/08/1963, s/p.

nem existir a possibilidade de adaptar a linguagem de um meio para outro. Essa perspectiva não se restringe à década de 1960, pois mesmo hoje, quando vemos renovar-se o diálogo do cinema com a literatura e os quadrinhos, existem aqueles que criticam, acreditando que, no cinema, o seu personagem preferido do livro ou da HQ deve ser idêntico ao original, não havendo possibilidade de liberdade criativa para uma obra clássica, adorada por fãs que não admitem nenhuma modificação. No entanto, cinema é (re)criação e a liberdade criativa do roteirista, do produtor, do diretor (da equipe de produção) é necessária para que a imaginação do autor original seja (re)lida, (re)interpretada e levada às telas para um público maior que talvez nunca tenha lido o livro ou a HQ.

Outro que não gostou de *Vidas Secas* foi Carlos Heitor Cony. Em crítica publicada em 03/09/1963, no *Correio da Manhã*, ele já vai logo dizendo que a fita não lhe prendeu a atenção e ele saiu após os vinte primeiros minutos, ou seja, não viu o filme, mas se achou apto a produzir uma avaliação pelos vinte minutos que viu. Cony argumenta: “não suportei o filme” porque tinha uma “ojeriza pelo nosso regional” e, sendo “homem de cidade, pequeno-burguês por nascimento, formação e hábito, basta a silhueta de uma vaca para me dar arrepios e tédio.” Para ele, as cenas vistas, aproximam a estética de NPS da de Antonioni, que o “entusiasma, [e] Nelson Pereira dos Santos poderia me entusiasmar”. No entanto, “*Vidas Secas* apenas me caceteia”<sup>87</sup>.

*Vidas Secas* discute questões importantes sobre a face rural, arcaica de um Brasil que não conseguiu atingir os níveis de prosperidade prometidos pelo capitalismo. Uma parcela do Brasil que vive sob a égide da natureza, tangido de seca em seca à procura de uma vida melhor que nunca chega porque os governos não conseguem e/ou não querem resolver o problema e acabar com os desmandos dos coronéis do Nordeste - os maiores beneficiados pela pobreza e falta de recursos dos sertanejos. Sertanejos, coronéis, necessidades e pobreza que Graciliano Ramos conhecia de perto, retratou em *Vidas Secas* e que entediaram Carlos Heitor Cony enquanto encantaram outros.

Uma outra opinião desfavorável ao filme foi emitida por Neusa Pinsard Caccese, em artigo publicado originalmente no *Jornal O Estado de São Paulo*, em 12/09/1966. Para ela, Nelson realiza o “filme dentro dos esquemas tradicionais”, daí sua necessidade de dar uma “seqüência lógica, linear aos acontecimentos do romance. A obediência a uma cronologia imposta à obra desvirtua, em minha opinião, a natureza de *Vidas*

---

<sup>87</sup> CONY, Carlos Heitor. *Vidas Secas*. **Jornal Correio da Manhã**, 03/09/1963, s/p.

Secas.”<sup>88</sup> Para Caccese, o filme até ia bem, mas na sequência da festa na cidade, quando NPS acrescentou o bumba-meu-boi, foi como se “o diretor abandonasse por momentos o roteiro, para dar uma voltinha pela cidade, quando era preciso considerar que o importante para Graciliano não é nunca o acontecimento em si, mas as reações das personagens diante dos fatos e situações”<sup>89</sup>. Segundo ela, *Vidas Secas*, o livro, é uma obra prima “cuja dimensão não foi captada pelo cinema, preocupado com o transitório, passageiro – o fenômeno puramente social e, portanto, local e temporal”<sup>90</sup>. Logo, “o filme não chega a recriar no espectador a mesma emoção que o texto de Graciliano desperta” e NPS não conseguiu captar a figura humana da Fabiano e sua família em sua resistência contra a natureza e a sociedade, pois ficou apenas como a representação social de uma família nordestina “em seu relacionamento com as condições ecológicas que a envolvem”<sup>91</sup>. Ela acha que a obra literária é superior à cinematográfica e, portanto, não haveria comparação possível entre uma e outra.

Para finalizar esse sobrevoo sobre as críticas, não poderíamos deixar de apresentar como os críticos perceberam a atuação dos atores e a importância da iluminação para a composição geral da obra.

Moniz Vianna aponta que Maria Ribeiro e Orlando Macedo (o soldado amarelo) fizeram boas interpretações, mas Átila Iório “(... nunca um sertanejo no papel de Fabiano) foge do seu personagem.” Ao tratar da iluminação, admite ser “verdadeiro o sol, encarando lá mesmo em Palmeira dos Índios, sempre sol quente, queimando a terra, secando tudo, planta, água, gado, gente”<sup>92</sup>. Cláudio Mello de Souza concorda com ele quando afirma:

o único ponto fraco de *Vidas Secas*, o filme, é Átila Iório, o Fabiano, que como ator é sempre uma ameaça ao personagem, principalmente quando fala, ou melhor, recita suas falas numa melopéia insuportável (...). A Átila Iório faltou-lhe não sei que dimensão interior, densidade fisionômica, depuração física, ou, mais precisamente, talento para viver, integralmente, o seu Fabiano. Já Maria Ribeiro, Sinhá Vitória, é de alta rentabilidade dramática, ela é toda Sinhá Vitória. Fantástico o comportamento cênico dos dois meninos, especialmente o menorzinho.<sup>93</sup>

---

<sup>88</sup> CACCESE, Neusa Pinsard. *Vidas Secas: romance e fita*. BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 158.

<sup>89</sup> CACCESE, Neusa Pinsard. *Ibid.*, p. 162.

<sup>90</sup> CACCESE, Neusa Pinsard. *Ibid.*, p. 163.

<sup>91</sup> CACCESE, Neusa Pinsard. *Ibid.*, p. 164.

<sup>92</sup> VIANNA, A. Moniz. *Vidas secas*. **Jornal Correio da Manhã**, 22/08/1963, s/p.

<sup>93</sup> SOUZA, Cláudio Mello de. *Cinema em noite de gala*. **Jornal O Estado de Minas**, 20/10/1963, s/p.

Cita ainda a perspectiva da iluminação como “crua, a revelação dos grandes espaços, a dissolução do tempo que escorre como se estivesse parado, a câmera e a montagem a serviço da revelação do homem e da terra”<sup>94</sup>. Para Ely Azevedo, em artigo de 29/08/1963, no Jornal Tribuna da Imprensa

a concepção fotográfica de Luiz Carlos Barreto (responsável pela fotografia, com José Rosa) se impõe como uma das mais felizes e, seguramente, a mais original de nosso cinema. A luz que caracteriza com insistência as imagens do livro banha o filme sem “intermediários” com filtros e rebatedores, constituindo-se como um elemento vitalizador da plástica e em precioso fator de atmosfera. (...) Em *Vidas Secas*, a imagem, raramente acompanhada de diálogo (apóia-se mais nos ruídos e na fala interjeicional ou onomatopaica), exprime o mundo nordestino, as inquietações e o *élan* vital dos personagens, por meio da fotogenia dos atos corriqueiros, dos pequenos gestos, olhares, objetos.<sup>95</sup>

Podemos perceber que os críticos acharam que a iluminação foi um dos pontos inovadores do filme, contribuindo para levar às telas as representações de cor presentes no romance para um filme em preto e branco, revelando um Nordeste de contrastes, misérias e sonhos. Já Átila Iório não agradou como Fabiano, enquanto Maria Ribeiro (que nem era atriz profissional) atuou com mais dramaticidade que ele. O fato de NPS utilizar atores não profissionais para atuar em seus filmes era uma característica do neorealismo italiano e também dos cinemas de países periféricos como o Brasil. O que chama a atenção é como NPS consegue trabalhar com esses atores não profissionais e retirar o melhor deles (como Jofre Soares, os meninos e Maria Ribeiro), dando ao filme uma densidade dramática e uma naturalidade que um profissional como Átila Iório não conseguiu alcançar.

#### 4.4 - O filme *São Bernardo* e a recepção

Se em *Vidas Secas* está o Nordeste a partir do sertanejo, do vaqueiro sem terra, tangido de fazenda em fazenda em busca de sustento, *São Bernardo* mostra o Nordeste do litoral, personificado por Paulo Honório e a construção de um império capitalista por

<sup>94</sup> SOUZA, Cláudio Mello de. Cinema em noite de gala. **Jornal O Estado de Minas**, 20/10/1963, s/p.

<sup>95</sup> AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 323.

meio de muito trabalho, negócios escusos e nenhuma simpatia por seus trabalhadores.

Helio Pelegrino afirmou que as obras de Graciliano Ramos inspiraram grandes filmes. *São Bernardo* ele viu

em fase final de construção. Éramos poucas pessoas, na cabina refrigerada, à prova de som. Na medida que os rolos de celulóide terminavam, acendia-se a luz e se fazia um intervalo, como nos velhos tempos. Havia um silêncio pojado, entre as pessoas: falava-se pouco e baixo. A presença do filme, com seu poder de impacto, ocupava o bojo deste silêncio. Fomos todos permeados pela força enxuta das imagens que sucediam na tela. O filme falava, rigoroso e vulnerante, como uma lâmina nordestina. Graciliano Ramos e Leon Hirszman, encontrados, transados, entendidos, através do milagre da criação artística, acabavam de compor, a quatro mãos, uma obra que ficará.<sup>96</sup>

O trecho da crítica de Pellegrino aponta para o processo de adaptação de LH, compondo “a quatro mãos” um filme que, na primeira exibição, mesmo antes de estar totalmente montado, já causava uma reverência silenciosa por parte dos espectadores dessa apresentação – provavelmente, apesar de não ser dito no artigo, um público composto por críticos e outros cineastas que admiraram o “poder de impacto” conseguido por LH.

Nessa linha de pensamento e percebendo as dificuldades pelas quais o filme passou (financeiras, técnicas e de censura), Jean-Claude Bernardet, em artigo publicado no *Opinião*, enfatiza que

São Bernardo é uma voz inesperada no cinema brasileiro de hoje. É uma interrogação lançada a um público culto, aos universitários, aos intelectuais, aos cineastas. A extraordinária força do roteiro e a montagem de Leon Hirszman e dos seus atores são indicações seguras para avaliar as possibilidades de uma evolução das manifestações artísticas no Brasil atual.<sup>97</sup>

Interessante perceber que Bernardet não fala no espectador “comum”, mas percebe a fita como uma interrogação a um “público culto”, como se apenas intelectuais, cineastas e universitários se interessassem por cinema ou, de outro lado, como se apenas esses pudessem constituir/construir um pensamento interrogativo a partir das imagens na tela. Por outro lado, percebe o filme como uma “voz inesperada

<sup>96</sup> PELLEGRINO, Hélio. São Bernardo: a vitória da vingança. *Jornal do Brasil*, 01/07/19972, s/p.

<sup>97</sup> BERNADERT, Jean-Claude apud SALEM, Helena. *Leon Hirszman: o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 218.



no cinema brasileiro de hoje”, ou seja, *São Bernardo* dava ao cinema brasileiro da década de 1970 um novo fôlego artístico, levantando a possibilidade de sairmos da pornochanchada e dos temas impostos pelo governo para produzir filmes com temática e qualidade artística.

Por sua vez, Miguel Pereira, em crítica publicada no jornal O Globo, de 17/10/1973, argumentou:

São Bernardo prova que é sempre possível se fazer obras de grande valor, mesmo em condições adversas, e propõe que se retomem no cinema brasileiro os temas da nossa realidade e se construam personagens que não sejam apenas vagos estereótipos, mas que tenham raízes nas relações sociais, econômicas e políticas da nossa História passada ou presente.<sup>98</sup>

De certa forma ele concorda com Bernardet: é necessário que o cinema brasileiro tome outros rumos, ultrapasse os estereótipos e parta para a construção de personagens e imagens que representem o Brasil em todas as suas dimensões e não apenas por meio de comédias e filmes com temáticas vazias de discussões para passar pela censura. Devemos lembrar que, na década de 1970, qualquer produção cultural deveria antes ter o aval positivo da censura para ser exibida, encenada ou cantada. A censura era um dos instrumentos ideológicos dos governos militares para veicular apenas as mensagens/representações aprovadas. O fato de ela estar ligada aos interesses do governo não quer dizer que conseguia perceber e coibir a distribuição de outras representações que não as autorizadas, pois alguns artistas e produções conseguiram passar pelos censores usando subterfúgios como pseudônimos e linguagem ou representações camufladas, as quais nem sempre eram percebidas pelos funcionários da censura. Essa linguagem rebuscada, hermética, alegórica afastou do cinema parte do público, que preferia ver os filmes americanos aos brasileiros.

Dentro desse contexto é que podemos perceber o trecho da crítica de Sérgio Augusto, publicada na revista *Veja*, de 17/10/1973: “São Bernardo é a mais séria e importante contribuição do cinema brasileiro em muitos anos de frustradas alegorias e atormentados hermetismos.” Ele ainda acrescenta que “São Bernardo retoma a mesma linha dramática de realismo crítico que sustentou o cinema novo nos anos 60”<sup>99</sup>. Aparentemente, para Augusto, o cinema brasileiro deveria retornar às origens do Cinema Novo e trazer de volta as discussões e temáticas do realismo crítico levado às

<sup>98</sup> PEREIRA, Miguel. São Bernardo. **Jornal O Globo**, 17/10/1973, s/p.

<sup>99</sup> AUGUSTO, Sérgio. Muita propriedade. **Revista Veja**, 17/10/1973, p. 128.

telas pelo movimento, suscitando questionamentos sociais, econômicos e políticos, batendo-se com a censura e o governo ao invés de se dobrar a ele. Pensamento corroborado por uma entrevista de LH a Macksen Luiz, na qual ele afirmou: “São Bernardo mantém uma ligação profunda com o Cinema Novo na medida em que é um filme que crítica a realidade social”<sup>100</sup> e completou:

A função social de São Bernardo é um servir virtual. Gostaria que o filme fosse visto por um público bem maior do que aquele que realmente o verá. Mas o sujeito só se comunica com aquilo que estabelece uma relação de identificação. Não procuro uma relação ilusionista. Esta fica reservada à televisão. São Bernardo, ao contrário, foi um esforço no sentido do concreto. Há papéis que podem ser ocupados em relação à vida social. O desespero já fez sair vários tipos de flor. E Graciliano era extraordinário neste sentido.<sup>101</sup>

Para um cineasta tão politizado como LH, não era possível produzir um filme sem um fundo ou sentido social. No entanto, ele tem a noção que a sua comunicação com o público não será total - o filme será visto por um público reduzido, pois a maioria das pessoas está seduzida pela “relação ilusionista” da televisão, que na década de 1970 estava alcançando uma parcela significativa dos lares brasileiros e esvaziando as discussões políticas e econômicas com novelas e programas sem questionamentos substanciais sobre a realidade do país.

Em outro artigo, com entrevista do cineasta, publicado no jornal O Globo de 13/10/1973, perguntado se *São Bernardo* seria um filme de autor, na medida em que foi filmado a partir de um roteiro pronto (o livro de Graciliano Ramos), Leon Hirszman afirmou: “É evidente. Na medida em que me coloco atrás das câmeras, sou o autor. Em São Bernardo fui o cantor do texto de Graciliano e, filmando, muitas vezes me sinto como se estivesse cantando cinematograficamente o texto”<sup>102</sup>. LH percebe seu processo de adaptação como uma (re)leitura do texto original, ele é o cantor e pode interpretar com maior ou menor sentimento a composição. Logo, ele também é autor, pois transporta para as telas as palavras de GR, tornando-as imagens. LH também afirma ter sido “obrigado a ficar o mais próximo possível da realidade da produção de filmes brasileiros.” Para tanto trabalhou “o tempo todo tendo presente que a estrutura do mercado de filme no Brasil, em qualquer dos seus níveis (produção, distribuição, etc.),

<sup>100</sup> LUIZ, Macksen. Leon Hirszman e São Bernardo. **Revista Filme Cultura**, 03/1974, v. 08, n. 25, p. 26.

<sup>101</sup> LUIZ, Macksen. *Ibid.*, 03/1974, p. 27.

<sup>102</sup> SÃO BERNARDO: A ESTRÉIA, ano e meio depois. **Jornal O Globo**, 13/10/1973, s/p.

não oferece nenhuma segurança”<sup>103</sup>. LH participou de todas as etapas da pré-produção, produção, montagem e distribuição do filme, daí se considerar um autor no sentido cinematográfico do termo.

A respeito dessa questão há um trecho de entrevista do cineasta fornecida a Carlos Murao, publicada no *Opinião*, de 08/07/1974, comentando a diferença entre fazer cinema no Brasil e nos Estados Unidos. Perguntado se fazer cinema a partir de uma obra literária não afastaria o produtor de uma análise mais próxima da realidade atual, LH afirmou que não, desde que o cineasta utilize o livro porque gosta dele e não porque foi encomendado. O importante é não

acoplar um esquema hollywoodiano em decadência. Lá o cara dirigia depois de passar 20 anos numa equipe. Então ele era um artesão da direção que recebia uma tarefa e o financiamento que fosse preciso para executá-la com a capacidade que ele havia adquirido. Aqui é diferente, os diretores têm que ser criativos, ter vontade.<sup>104</sup>

Ou seja, o diretor brasileiro é um realizador, um autor, e por meio da sua criatividade/vontade participa de todo o processo criativo. Não precisando esperar 20 anos para estar pronto para dirigir, ele aprende fazendo.

E é sobre o fazer do filme e sua importância no cenário do cinema brasileiro de então que Ely Azevedo acrescenta:

De novo, o Nordeste (com o olhar daqui e não de Cannes) se apresenta como o Brasil mais reconhecível, como o reflexo mais complexo de nossas dores, e não daquilo que gostaríamos de ver em nossa face menos lisonjeira. Como Nelson Pereira dos Santos diante das páginas de *Vidas Secas*, Hirszman encontrou no próprio livro um roteiro perfeito, que admitia apenas a eliminação de alguns trechos descritivos e de diálogos cinematograficamente dispensáveis. O diretor-roteirista se anuncia como “o intérprete da canção de outro compositor”. Intérprete fiel no essencial.<sup>105</sup>

Os elogios a *São Bernardo* não deixam de reconhecer as dificuldades econômicas e políticas pelas quais o filme passou e as soluções encontradas por LH são consideradas não apenas estéticas, mas decorrentes das necessidades financeiras da produção. Ao falar dos longos e fixos planos e sequências, o crítico da revista *Visão*, em

---

<sup>103</sup> LUIZ, Macksen. Leon Hirszman e São Bernardo. **Revista Filme Cultura**, 03/1974, v. 08, n. 25, p. 26.

<sup>104</sup> MURAO, Carlos. Ninguém vai sozinho ao paraíso. **Opinião**, 08/07/1974, s/p.

<sup>105</sup> AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico: 50 anos de cinema brasileiro**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 216.

artigo de 12/11/1973, adverte:

O diretor, apesar do enorme cuidado na elaboração do roteiro, precisou adaptar-se às condições de produção, como quando utiliza planos longos (propositais para atender a problemas de escassez de filme virgem) ou era levado, durante as filmagens, a revolver a estrutura do filme antes da montagem, para tornar o projeto viável.<sup>106</sup>

Ely Azevedo também fala sobre a questão da estética do filme:

A rigidez, o despojamento da composição dos planos não poderia ser mais feliz – como opção. Mas as imposições do esteticismo cinemanovista enclausuram os planos, muitas vezes, num tempo que só o equívoco ou a adoração da imagem podem explicar. Hirszman, fiel à interpretação do encarceramento sócio-psicológico de Paulo Honório, fecha-se em um impasse, diluindo em parte a força do texto pela omissão de circunstâncias paralelas que a tornam mais patética.<sup>107</sup>

Não devemos esquecer que Ely Azevedo e os cineastas do Cinema Novo tinham divergências de opinião estética e ele não poderia deixar de atacar o “esteticismo cinemanovista” de LH. Ao contrário do crítico da revista *Visão*, Azevedo não aponta as dificuldades financeiras pelas quais a produção passou como uma das variáveis que aparecem na tela, mas apenas as escolhas estéticas do cineasta como ainda engessadas pelos ideais do Cinema Novo. Já o crítico da revista *Visão* percebe que os planos fixos e longos, o imobilismo da imagem não foram apenas uma escolha estética, mas também ditados pelos fatores externos/financeiros da produção.

Para Ismail Xavier, a utilização de várias formas de linguagem cinematográfica em *São Bernardo* o torna um filme rico em possibilidades interpretativas. Ele julga que a

presença do texto de Graciliano Ramos no filme, na voz *off* de Paulo Honório, não é episódico, simplesmente para preencher eventuais lacunas ou fazer economia. Ele é assumido com componente fundamental na composição da narração cinematográfica e na expressão dos pensamentos do narrador.<sup>108</sup>

A narração em *off* estabelece uma relação entre a ação e o pensamento do

<sup>106</sup> UM MOMENTO de razão. **Revista Visão**, 12/11/1973, vol. 43, n. 11, p. 96.

<sup>107</sup> AZEVEDO, Ely. Memórias do cárcere de São Bernardo. **Jornal do Brasil**, 17/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I011.pdf>> Acesso em 20/01/2009.

<sup>108</sup> XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. **Argumento**, 01/1974, v. 1, n. 03, p. 129.

narrador/Paulo Honório e dá ao espectador a oportunidade de saber o pensamento do personagem. Outro aspecto, segundo Ismail Xavier, é o enquadramento dos personagens e espaços, que contribui para que o espectador perceba a exigência dramática da cena.

Em São Bernardo não somos admitidos na ação, somos colocados face a ela. A tela é uma superfície espessa onde cada cena se dá, não com um movimento contínuo dentro de uma montagem da qual participamos; isto é, cada cena não leva e não serve simplesmente à outra, mas vive o seu momento até a saturação. (...) A ação se descentraliza e esta descentralização pode produzir efeitos singulares de “estranhamento”. (...) Se há algo em São Bernardo que não se respeita é a especificidade de gêneros ou “substâncias” artísticas.<sup>109</sup>

*São Bernardo* é, assim, cheio de opções de linguagem que, juntas e montadas pelos procedimentos de Leon, ganham vida e compõem a narrativa. A forma como o cineasta lida com as várias linguagens cinematográficas torna o filme passível de interpretações múltiplas, a partir da autoria do diretor/autor.

Apesar de ser posterior ao lançamento do filme (o ensaio foi publicado em 1997), um outro artigo de Xavier merece ser analisado por trazer referências à estética presente em *São Bernardo*. Ele aponta que o “protagonista aparece sempre emoldurado, retângulos dentro de retângulos acentuados por uma fixidez da câmera que convida a uma postura contemplativa, um olhar de fora”<sup>110</sup>. Essa fixidez “não oferece a Paulo Honório nenhum momento em que ele se apresenta com aquela potência e velocidade, fluência na relação com o mundo, muito própria do herói no cinema clássico”<sup>111</sup>, pois em *São Bernardo* quem encarna o movimento é Madalena, “em sua resistência passiva – mescla de fragilidade, ar sonso e insuspeita firmeza”<sup>112</sup> de um personagem que “insiste em exercer sua condição de sujeito”<sup>113</sup>. Em *São Bernardo*, LH “afirma um estilo anticinema clássico, produtor de estranhamento, inscrito nas experiências de representação da subjetividade realizadas pelo cinema moderno dos anos sessenta e setenta”, conseguida por meio da “recusa do dinamismo”, da “minimização da montagem” dos constantes “planos longos e da imobilidade, raramente rompida no filme”<sup>114</sup>.

Em outro artigo posterior ao lançamento do filme, que também trata da temática

<sup>109</sup> XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. **Argumento**, 01/1974, v. 1, n. 03, p. 130.

<sup>110</sup> XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e sociedade**, 1997, n. 02, p. 136.

<sup>111</sup> XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 1997, p. 136.

<sup>112</sup> XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 1997, n. 02, p. 137.

<sup>113</sup> XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 1997, p. 133.

<sup>114</sup> XAVIER, Ismail. *Ibid.*, 1997, p. 136.

da estética presente em *São Bernardo*, José Carlos Avellar afirma que a montagem do filme foi permeada de razão e sentimentos. O fato de o diretor ter questões financeiras para resolver não diminuiu a sua sensibilidade na montagem do filme e a imobilidade de algumas cenas vai além da imagem, pois mostrar

um homem que explode e se queima por dentro não é bem uma questão de técnica, mas de sensibilidade. Não é coisa que possa ser sempre imediatamente traduzida numa ação visível e acabada em si mesma. Às vezes é preciso dizer as coisas pela metade para mostrá-las por inteiro. Às vezes não é preciso dizer nada.<sup>115</sup>

Cenas como a final, na qual vemos Paulo Honório imóvel na mesa, com uma vela a se apagar, não são apenas construções para se ver, mas para sentir e pensar. Daí a direção de LH ser qualificada de um misto de razão e sentimentos dele mesmo e de Paulo Honório transpostos para a tela.

Avellar, em artigo datado de 23/10/1973, mostra que existe uma interação entre o espectador e a imagem em *São Bernardo*, pois o filme “estimula sempre esta participação ativa: a consciência do espectador é colocada em permanente confronto com a de Paulo Honório. Todo cuidado com a elaboração do espetáculo consiste em criar situações capazes de manter acesso este relacionamento”<sup>116</sup>. Essa interação é que permite que *São Bernardo* saia do imobilismo das imagens e atinja o espectador em toda a sua inteireza narrativa e no complexo e, ao mesmo tempo, restrito mundo do pensamento de Paulo Honório.

Para encerrarmos a análise das críticas a *São Bernardo* falta abordar como os críticos comentaram a participação dos atores do filme. Primeiramente é necessário enfatizar que o método de trabalho de LH com os atores era coletivo e em vários momentos e entrevistas ele afirma que houve por parte dele, de Othon Bastos e de Isabel Ribeiro uma “intensa pesquisa de interpretação”<sup>117</sup> em textos que estudaram a obra, como o de Antonio Candido. Além da leitura conjunta do livro/roteiro e do texto de “Os bichos do subterrâneo”, de Antonio Candido<sup>118</sup>, há de se frisar os intensos ensaios para economizar filme virgem ou atingir a excelência em um único *take*, como a cena do jantar, que foi ensaiada por seis/sete horas para caber no único rolo de filme disponível, ou a cena final com Othon Bastos, ensaiada ao longo de todo um dia para

<sup>115</sup> AVELLAR, José Carlos. São Bernardo: a razão e o sentimento. **Jornal do Brasil**, 27/10/1981, s/p.

<sup>116</sup> AVELLAR, José Carlos. Uma idéia na cabeça. **Jornal do Brasil**, 23/10/1973, s/p.

<sup>117</sup> UM MOMENTO de razão. **Revista Visão**, 12/11/1973, vol. 43, n. 11, p. 96.

<sup>118</sup> CANDIDO, Antonio. Os bichos do subterrâneo. **Tese e antífese**. São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 95-118.

sincronizar a sua fala com a vela consumindo-se. Esse trabalho conjunto e o empenho dos atores produziu atuações que atendem a dramaticidade da narrativa.

Para Miguel Pereira “é difícil destacar, neste filme, trabalhos isolados. Toda a equipe possui o mesmo mérito. Mas, as interpretações de Othon Bastos, Isabel Ribeiro e Nildo Parente merecem um destaque especial”<sup>119</sup>. Alex Viany concorda que as atuações foram primorosas, e afirmou: “Tão perfeita foi a escolha de Othon Bastos e Isabel Ribeiro que – fosse qual fosse a imagem de Paulo Honório e Madalena [na] imaginação dos leitores de São Bernardo – será difícil, depois do filme, voltar ao livro sem elas”<sup>120</sup>. Perspectiva interessante a de Viany, pois o espectador tem a tendência de, após assistir a um filme baseado em livro ou outro meio, passar a imaginar o personagem com as feições do ator, mesmo se este não se encaixar na descrição ou na sua imaginação anterior a fita. E se a atuação de um Othon Bastos corporifica um personagem como Paulo Honório de maneira marcante, dramaticamente perfeita em sua contenção de sentimentos ou nos seus arroubos de ciúmes e violência, tanto mais o espectador/leitor irá imaginar o personagem com a face de Othon Bastos e não com a descrição de Graciliano Ramos.

Especialmente elogiada pela crítica foi a atuação de Isabel Ribeiro. Para Sérgio Augusto a atuação da atriz foi “irrepreensível”<sup>121</sup>. Ely Azevedo encerra sua crítica afirmando que “o mistério de Madalena e o que é belo no mundo que não penetra nas imagens rígidas do filme estão na criação dessa atriz”<sup>122</sup>.

Em 1980, *São Bernardo* foi exibido em Nova York, numa mostra de filmes brasileiros. Na ocasião, Vicent Canby, se manifestou sobre a atuação de Isabel Ribeiro nos seguintes termos:

Uma extraordinária presença cinematográfica. Com seus traços longilíneos, angulares, equínos (...) ela não é exatamente uma beleza, mas seu rosto é uma daquelas notáveis superfícies reflexivas que devem fazer a delícia de qualquer diretor de cinema. Sem aparentemente qualquer esforço, ele responde à ação ao seu redor, mas de formas ambíguas que absorvem nosso interesse. Os closes foram inventados para um rosto desses.<sup>123</sup>

<sup>119</sup> PEREIRA, Miguel. São Bernardo. **Jornal O Globo**, 17/10/1973, s/p.

<sup>120</sup> VIANY, Alex. São Bernardo: Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. **Jornal do Brasil**, 12/10/1973, s/p.

<sup>121</sup> AUGUSTO, Sérgio. Muita propriedade. **Revista Veja**, 17/10/1973, p. 128.

<sup>122</sup> AZEVEDO, Ely. **Memórias do cárcere de São Bernardo**. Sem fonte, 17/10/1973, s/p. Texto disponível em: <tp://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I011.pdf> Acesso em 20/01/2009.

<sup>123</sup> CANBY, Vicent apud SALEM, Helena. **Leon Hirszman: o navegador das estrelas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997, p. 217.

Esses closes acontecem em momentos marcantes do filme, como na sequência em que Paulo Honório expõe a Madalena as vantagens de se casarem e os olhos de Isabel Ribeiro estão perdidos no horizonte, sonhadores, pensativos, misteriosos. Ficamos imaginando o que ela realmente pensa ou sente por Paulo Honório. Assim como nos comovemos com sua face atormentada nas cenas de ciúmes e com sua estranha calma quando encontra com o marido na capela antes de se matar. LH afirmou que a escolha de Isabel Ribeiro não foi fortuita, mas ditada por ela ser uma “atriz de grande sensibilidade e de uma beleza pessoal profunda” que atendia à imagem que o cineasta fazia de Madalena como uma “pessoa muito bonita”<sup>124</sup>.

Nada mais adequado para encerrar este item que um trecho do ensaio de Ismail Xavier que sintetiza sua percepção do filme:

O sentido positivo de São Bernardo não se esgota numa verificável identificação do filme com certo modelo de realismo [o modelo do cinema novo], ou na obediência a certos preceitos de uma forma “romanesca”, a do herói problemático, fruto da opção de fidelidade ao desenvolvimento narrativo do romance que lhe deu origem. Antes de tudo, é preciso ver como opera esta obediência dentro do filme, combinada com os demais procedimentos.<sup>125</sup>

Esperamos ter traçado pontes entre essa obediência aos preceitos do modelo realista no romance e no cinema e os procedimentos do fazer cinematográfico (mostrando o contexto e os bastidores da produção e distribuição dos filmes) ao desenvolver a análise e captar as críticas positivas ou negativas sobre *São Bernardo*, de Leon Hirszman, e *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos.

#### 4.5 – A recepção na academia: pesquisas sobre *Vidas Secas* e *São Bernardo*

Para encerrar este capítulo, serão analisadas duas pesquisas acadêmicas atuais (com um recorte posterior a 2000), que revelam como a academia ainda se apropria de

---

Essa crítica de Canby elogia um filme brasileiro mas também mostra seu preconceito quanto aos filmes e atores estrangeiros ao definir os traços de Isabel Ribeiro como equinos – como se ela fosse um animal exótico da América Latina e não uma pessoa a ser julgada pelo seu talento.

<sup>124</sup> SÃO BERNARDO: O SERTÃO de Graciliano Ramos é novamente tema para o cinema brasileiro em filme que causou impacto em Cannes. **Jornal O Globo**, 01/06/1972.

<sup>125</sup> XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e sociedade**, 1997, n. 02, p. 127-128.



*Vidas Secas* e *São Bernardo* como objeto de pesquisa, reafirmando assim a importância não só da obra de Graciliano Ramos no cenário da literatura brasileira, mas também da filmografia de NPS e LH.

Os critérios de escolha foram o de acesso às dissertações via internet e terem sido produzidas focando a literatura e/ou o cinema. Sabemos que análises acadêmicas dessas obras já foram produzidas por várias correntes: psicologia, geografia, economia, sociologia, filosofia, literatura, história, artes, etc. Como esta pesquisa busca um diálogo interdisciplinar com a Literatura e suas teorias, optamos por fazer o caminho inverso: perceber como os pesquisadores da área de Letras abordam historicamente as obras de Graciliano Ramos. Cada pesquisador procurou observar os livros de GR a partir da(s) problemática(s), teoria(s) e discussões da sua área, o que é muito normal e não invalida nenhuma nova abordagem, mas, sim, enriquece o manancial das possibilidades de recepção que as obras possuem a cada momento/circunstância em que são lidas.

A primeira das pesquisas escolhidas foi feita na área de literatura, defendida no ano de 2006, na USP, e elaborada por Edmundo Juarez Filho, orientada pelo Dr. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari para obtenção do título de Mestre em Letras, tendo o título de *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*<sup>126</sup>. Na dissertação o pesquisador analisa o romance *São Bernardo* como uma alegoria histórica construída por GR para remontar a história do Brasil por meio de tipos que não representam indivíduos, mas categorias sociais. Para tanto, elegeu duas interpretações para Paulo Honório: ele seria, num primeiro momento, um jagunço/cangaceiro e, num segundo, um coronel. Juarez Filho admite que utilizar o termo alegoria é complexo<sup>127</sup> e que metáfora poderia ser menos polêmico, mas entende que “ao tratar um determinado momento histórico, o escritor coloca em ação os atores principais desse momento e lhes dá voz. É nesse momento que o escritor adquire certa onisciência histórica: os atores históricos fazendo parte de uma narrativa da história que todos vivemos.” E afirma que “a literatura, com sua forma alegórica, nos permite redimensionar nosso entendimento histórico, já que ela nos obriga a interpretar a obra, reinterpretar a história”<sup>128</sup>.

O que ele se propõe é percorrer os fatos históricos, principalmente os acontecimentos de 1930 a 1932, mostrando como eles são parte constitutiva do romance

<sup>126</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos*. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). FFLCH-USP, São Paulo. Texto disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-133901/>> Acessado em 02/06/2010.

<sup>127</sup> Juarez Filho entende que usar o conceito “inclui uma boa dose de interpretação e entendimento” tanto seu como do que GR queria dizer. JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 25.

<sup>128</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 24.

e como os personagens representam esses momentos. Para o pesquisador cada personagem tem um papel político (até mesmo Madalena) e não acredita que Paulo Honório tenha escrito o livro porque mudou ou porque sente saudades dela, mas porque queria deixar um legado sobre a sua categoria social. Chega a afirmar que a fazenda não entrou em decadência por fatores internos (a morte de Madalena e a imobilidade de Paulo Honório), mas devido a fatores externos (a Revolução de 1930).

Para sustentar suas afirmações, constrói um intrincado esquema cronológico/histórico/factual que liga os personagens a acontecimentos que vão do 1º Império (representado pela negra Margarida – alegoria da aristocracia do açúcar e da escravidão), passando pelo 2º Império (Seu Ribeiro, antigo dono de fazenda e guarda-livros de São Bernardo – representando a aristocracia do algodão e o início do coronelismo), a Revolução de 1930 e 1932. *São Bernardo* permitiria assim uma dupla leitura na qual Graciliano Ramos contaria “a História do Brasil e seus processos de poder e dominação e Paulo Honório conta a individualidade dessa história: ou seja, glamouriza o poder”<sup>129</sup>.

A parte histórica da dissertação procura ser consistente, sendo embasada em estudos como de Júlio Chiavenato e Maria de Lourdes Janotti sobre o movimento do cangaço ou de Maria Isaura Queiroz e Marcos Vilaça sobre o coronelismo. Ele consegue desenvolver um perfil do cangaço como braço armado do coronelismo e traçar economicamente a importância de ambos na história do Nordeste e suas relações com a política nacional. Suas discussões estéticas da obra também são muito proveitosas, em especial seu entendimento de que, em alguns momentos do texto (em especial quando, aparentemente, Paulo Honório escreve como um “grande” escritor, ou tem momentos de sentimentalismo), quem escreve é Gondim<sup>130</sup> (lembremos que ele é o colaborador do livro após o fracasso da escrita do livro pela divisão do trabalho). Para Juarez Filho, Paulo Honório aproveitou partes do que Gondim escreveu (a escrita que ele achou pernóstica, safada, idiota), enxertando essas partes no seu texto. Juarez Filho quer provar que Paulo Honório não mudou com a morte de Madalena, que ele não a amava e que o casamento foi um arranjo político que não deu certo, e que isso não o levou a se questionar, mas a escrever o relato a partir do seu ponto de vista para nos enganar sobre os fatos. Pois o problema não está na morte de Madalena, mas no fato de a Revolução de 1930 e os acontecimentos posteriores a ela terem retirado do coronel/Paulo Honório

<sup>129</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. **História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). FFLCH-USP, São Paulo, p. 12.

<sup>130</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 224-249.

o seu poder político. Ele ainda poderia ser rico, ter terras, mas não era mais o detentor do poder político na região e isso era inaceitável. Ele não modificou sua índole, mas seu comportamento para um “discurso, não como mudança real, mas como forma demagógica para atingir seus objetivos”<sup>131</sup>. Essa mudança de comportamento é decorrente da sua nova posição política e não da dor.

O problema está em quando ele usa “uma boa dose de interpretação e entendimento”<sup>132</sup> para ligar os personagens aos fatos históricos. Construir uma imagem crível de Paulo Honório de jagunço/cangaceiro ligado ao personagem Pereira (o coronel que mandava em Viçosa antes de Paulo Honório) a dono/empreendedor de São Bernardo<sup>133</sup> e coronel respeitado na região de Viçosa não requer muitos laivos de interpretação. Sustentar que ele fazia parte de um grupo político, que começou por baixo nesse grupo e, por meio da violência, riqueza, manipulação da mídia, da religiosidade, da educação e da política atingiu o topo, também não necessita de nenhum artifício. Mas a grande prestidigitação é a personagem Madalena representar em um momento o trabalhismo<sup>134</sup> e em outro a Aliança Libertadora<sup>135</sup> e o pesquisador argumentar que ela seria filha de Germana e Paulo Honório e, portanto, sua relação seria incestuosa ou ainda que Paulo Honório foi forçado a se casar rapidamente com Madalena porque ela estava grávida.<sup>136</sup> O fato de ela estar grávida explicaria o filho ter nascido de sete meses (dentro da cronologia de Juarez Filho) e ser mirrado, doente. Quanto a Paulo Honório ser pai de Madalena, não percebemos essa insinuação em nenhum lugar do texto de GR e nem na bibliografia crítica sobre o romance. E se o pesquisador quis “alegoricamente” dizer que Paulo Honório/capitalismo/coronelismo é o pai de Madalena/trabalhismo/Aliança Libertadora, ele não deixa isso claro para o seu leitor e nem oferece uma sustentação histórica para tal afirmação.

Parece que, para corroborar suas proposições, ele se perdeu e enveredou por um excesso de afirmações meio rocambolescas e repetitivas. Sua cronologia (o centro de suas construções) é dúbia, oferece dois momentos para todos os acontecimentos importantes (aquisição de São Bernardo, casamento com Madalena, morte de Madalena,

---

<sup>131</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. **História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). FFLCH-USP, São Paulo, p. 224.

<sup>132</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 25.

<sup>133</sup> Juarez Filho constrói uma correlação entre a figura de Paulo Honório e a do coronel Delmiro Gouveia e chama a atenção para a similaridade entre a vida dos dois. (JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 65; 78-80.)

<sup>134</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 26.

<sup>135</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 193.

<sup>136</sup> JUAREZ FILHO, Edmundo. *Ibid.*, p. 140.

escritura do livro). Tudo para que as datas sejam representativas de acontecimentos que considera importantes para os anos de 1930 e 1932. E acaba por sugerir que Paulo Honório matou a esposa, que não foi um suicídio e que ele, como representante do coronelismo, matou o trabalhismo representado por Madalena, o que, entretanto, não levou Paulo Honório a se modificar psicologicamente, mas a usar outras formas para se manter no poder.

A segunda pesquisa analisada é a de Rodrigo Cazes Costa, defendida em 2008, na PUC – Rio de Janeiro, para obtenção do título de Mestre em Letras, orientada pela Dra. Ana Paula Veiga Kiffer, com o título de *Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico: um percurso através de São Bernardo, Vidas Secas e Insônia*.<sup>137</sup> A proposta do pesquisador é mostrar que tanto a literatura quanto o cinema se prestam a uma linguagem ensaística, pois vê “o cinema, e aí podemos aplicar este conceito para todo o audiovisual, como uma forma de pensamento ensaístico, que nos dias de hoje se daria mais através das várias mídias audiovisuais, cujo alcance e importância são bem superiores aos da literatura”<sup>138</sup>. Argumenta que “o cinema é um meio através do qual podemos pensar questões contemporâneas, ligadas ao próprio cinema e à arte, mas também à política em geral”<sup>139</sup>, numa perspectiva de que o ensaio seria um gênero que “vem da experiência, do contato que cada indivíduo tem com determinado(os) objetos e as reflexões que consegue extrair deste contato”<sup>140</sup>. Para comprovar suas teses Costa elegeu obras de Graciliano Ramos que foram levadas ao cinema: *São Bernardo, Vidas Secas e Insônia*.

O percurso do pesquisador é ir do livro ao filme, mostrando como ambos podem ser vistos como uma forma ensaística de perceber a política e as artes no momento de sua construção. No entanto, ele faz muitas digressões ao longo do caminho, dando muita ênfase às produções do cinema atual, quando poderia ter analisado mais detidamente os livros e os filmes por ele escolhidos e os momentos em que ambos foram escritos e lançados para, assim, poder perceber o estilo ensaístico. No capítulo três, por exemplo, utiliza três páginas para falar de *Tropa de Elite*, fazendo uma ponte extensa e desnecessária entre a proposta de realismo cinematográfico de 1960 e a atual,

---

<sup>137</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. **Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico: um percurso através de São Bernardo, Vidas secas e Insônia**. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, PUC/RJ. Texto disponível em: <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610457\\_08](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610457_08)> Acesso em 02/06/2010.

<sup>138</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 09.

<sup>139</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 09.

<sup>140</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 10.

comparando a estética e personagens de *Vidas Secas* e a de *Tropa de Elite*. Essa é uma relação/construção oportunista, para falar o mínimo.

Quanto aos livros e filmes, o pesquisador os considera como arte que se comunica com o real por meio da compreensão de como se dão as relações políticas, culturais e estéticas entre quem produz e a sociedade. Mas, para uma dissertação da área de Letras, sentimos falta de um respaldo maior na teoria literária e um aprofundamento da análise da estética cinematográfica, sem falar num aprofundamento das questões políticas e culturais que o escritor e os cineastas estariam propondo discutir/mostrar em suas obras.

Costa não desenvolveu de forma satisfatória sua problemática, pois ficou muito preso aos fatos e fez muito pouco do que se propôs: perceber como GR, NPS e os três diretores de *Insônia* dialogaram com o seu presente, já que parte do princípio de que um ensaio é a “revelação de que o olhar sobre o objeto está impregnado por aquele sujeito que escreve o texto”<sup>141</sup>. Esse olhar, principalmente dos cineastas, ficou eclipsado pelo olhar do presente do pesquisador que não aprofundou algumas declarações, como, por exemplo, que a principal diferença entre o romance e o filme *Vidas Secas* seria que o romance “não é pessimista mas também não possui uma utopia militante da qual parecemos encontrar fortes rastro em *Vidas Secas*”<sup>142</sup>– o filme. Se ele tivesse enveredado por essa questão poderia ter desenvolvido com mais propriedade que NPS fez ensaio ao filmar *Vidas Secas* – mostrando sua forma de registrar o momento de 1960.

E, para complexificar ainda mais sua dissertação, ele afirma: “O que resta de *Vidas Secas* hoje é a sua estética poderosa, o rigor na composição dos quadros, a fotografia de Luiz Carlos Barreto. O que mostra que a discussão em relação ao cinema deve sempre começar pela linguagem e não por considerações ideológicas”<sup>143</sup>. A estética de *Vidas Secas* ainda atrai e incomoda o espectador, ele é um filme atual mesmo depois de cinco décadas. O que questionamos é: o que o pesquisador entende por “considerações ideológicas”? Seria a ideologia no sentido mais negativo do termo ou a forma de o cineasta ou do escritor perceberem o mundo que os cerca? Não temos como responder, mas não poderíamos deixar de apontar essa afirmação como um tanto ou

---

<sup>141</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. **Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico**: um percurso através de São Bernardo, *Vidas secas* e *Insônia*. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, PUC/RJ, p. 20.

<sup>142</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 54.

<sup>143</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 63.

quanto descuidada para quem quer mostrar que a obra de arte literária e cinematográfica pode ser percebida como um ensaio.

Ao percorrer *São Bernardo*, Costa afirma que no livro poderíamos ver uma

espécie de autobiografia de Graciliano Ramos em seu alter ego Paulo Honório, assim como uma autobiografia de todos nós. Óbvio que Graciliano não praticava os atos de Paulo Honório no romance e, em sua vida, nunca se pautou pelo tipo de ideologia que Paulo Honório exprime no livro, baseada unicamente em buscar a posse da fazenda São Bernardo e de todos que nela vivessem. Mas Graciliano Ramos possuía, em relação à criação da linguagem, o desejo da posse de um estilo o mais “perfeito” possível, o mesmo sentimento de Paulo Honório em relação à fazenda.<sup>144</sup>

A necessidade de buscar um estilo/estética que conseguisse transmitir de maneira “perfeita” o que lhe ia na imaginação era um dos objetivos principais de GR e por isso ele era tão rigoroso na sua linguagem e tinha o hábito de cortar frases inteiras de suas obras para assim eliminar o supérfluo e o excessivo.

Cazes Costa também aponta que Leon Hirszman construiu *São Bernardo* a partir de uma “estética que busca sempre um distanciamento do espectador em relação a toda a história de Paulo Honório e Madalena”<sup>145</sup>, daí os longos planos fixos, que, junto com a voz em *off* do protagonista, “trazem essa opressão para um grau que beira o insuportável, efeito reforçado pela quase ausência de movimento no filme, tanto movimento de câmera quanto movimento do quadro”<sup>146</sup>. Essa estética hoje faz com que muitos considerem o filme como “difícil, lento, literário, anacrônico”<sup>147</sup>.

O terceiro filme analisado é *Insônia*<sup>148</sup> que foi dirigido por três cineastas diferentes<sup>149</sup>, cada um procurando filmar um dos contos do livro em uma forma de produção em cooperativa. Cazes Costa lembra que o momento era difícil para o cinema brasileiro, pois no início da década de 1980 o setor estava sem financiamento e sem possibilidade de distribuição e afirma que o filme buscou tratar das “questões políticas que o Brasil vivia no início dos anos 1980 através da utilização dos contos de Graciliano

---

<sup>144</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. **Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico**: um percurso através de São Bernardo, Vidas secas e Insônia. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, PUC/RJ, p. 75.

<sup>145</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 84.

<sup>146</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 87-88.

<sup>147</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 84.

<sup>148</sup> Produzido em 1980 e concluído em 1982, o filme nunca foi lançado no circuito comercial. Como Nelson Pereira dos Santos foi o diretor de um dos episódios, existe a possibilidade de ele compor a filmografia do diretor, que está em processo de remasterização para ser lançada em dvd.

<sup>149</sup> NPS filmou o conto/episódio “Um ladrão”; Luiz Paulino dos Santos dirigiu “A prisão de J. Carmo Gomes” e Emmanuel Cavalcanti filmou “Dois dedos”.

Ramos como metáforas”<sup>150</sup>. Para ele “o que falta a *Insônia* é encontrar algo que o afaste do burocrático, dos clichês”<sup>151</sup> mal explorados que fazem com que, fora os aspectos linguísticos, o filme possua “poucos elementos de interesse ou relevância”<sup>152</sup>. Não podemos discutir essas afirmativas, pois não conhecemos o filme, apenas os contos. Mas os apontamentos do pesquisador se tornam contraditórios ao afirmar que o filme quer discutir as questões políticas pelas quais passava o país no início dos anos 1980 e depois afirmar que ele tem “poucos elementos de interesse ou relevância”. Sendo assim, porque analisar o filme? Em que ele colaboraria com a proposta da estética do ensaio?

Não queremos aqui criticar negativamente nenhuma das duas dissertações, mas mostrar que a obra de Graciliano Ramos ainda instiga e gera possibilidades novas de análises e polêmicas, seja analisando os livros ou os filmes deles decorrentes.

---

<sup>150</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. **Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico**: um percurso através de São Bernardo, Vidas secas e Insônia. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, PUC/RJ, p. 110.

<sup>151</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 111.

<sup>152</sup> COSTA, Rodrigo Cazes. *Ibid.*, p. 110.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta tese procuramos demonstrar que os posicionamentos político e estético dos sujeitos estudados não eram incompatíveis. Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman foram fiéis aos seus ideais marxistas e ao realismo como forma de expressão. E os cineastas ainda transitaram pela política de autor como um instrumento possível para produzir cinema no Brasil.

É importante deixar claro que classificar o cinema brasileiro das décadas de 1960 e 1970 de simples seguidor da política de autor ou das propostas de um cinema militante é reducionista. O cinema brasileiro, marcado por dificuldades técnicas, financeiras e distributivas, não era unívoco, mas uma hibridação do que de melhor ou de mais viável havia nas propostas das vanguardas cinematográficas do período, fossem elas europeias ou latino-americanas. Ao fazer a síntese dessas propostas a partir de suas convicções políticas, NPS e LH, assim como outros artistas que traçaram suas próprias veredas, conseguiram produzir um cinema reconhecido internacionalmente e, mesmo não tendo o público merecido, provocar discussões sobre a realidade de um país que estava à beira do autoritarismo, censura e repressão na década de 1960 e no período seguinte imerso em um governo militar que não permitia discussões abertas sobre suas políticas sociais violentas e excludentes, ou econômicas de endividamento e cumplicidade/dependência do capitalismo internacional.

Cada um a seu modo, eles alcançaram seus objetivos e mantiveram vivas as suas opiniões sobre política e estética cinematográfica aliadas a uma práxis que lutou para manter vivo o cinema brasileiro. E, apesar de LH não ter vivido para ver, alicerçou as bases do renascimento da produção cinematográfica brasileira a partir da década de 1990. Sem o embate, a persistência e perseverança de homens com NPS e LH, entre outros, o cinema brasileiro não teria alcançado a qualidade e o reconhecimento que tem hoje.

Esperamos ter contribuído para a percepção de que Graciliano Ramos, Nelson Pereira dos Santos e Leon Hirszman, mesmo tendo perspectivas políticas próximas, não tinham, necessariamente, a mesma postura estética. GR era mais determinado, para ele



literatura era vida, o realismo era a melhor forma de expressar-se e o pensamento comunista era o seu modo de ver e torcer para que o mundo mudasse. Essa mudança não se daria por meio dos seus personagens, pois eles não são utópicos, são construídos a partir da realidade da sociedade e não poderiam colher flores quando plantavam cactos. Como fazer um Fabiano mais combativo se o sertanejo não o é? Como representar um Paulo Honório mais humano se o capitalista não é? Ou dar voz aos trabalhadores de São Bernardo se eles não a têm? Graciliano Ramos não faria isso.

Por sua vez, ao escolher filmar *Vidas Secas* e não *São Bernardo*, NPS se posicionou quanto à realidade que queria mostrar. Não era o momento de críticas indiretas, mas de iluminar as telas com a realidade agrária nordestina em sua face mais inglória. NPS se mostrou muito mais maleável ideologicamente do que LH, deixando perceber, ao longo da sua filmografia, uma preocupação com o social, mas essa postura não passa sempre pelo socialismo. Ele navega livremente por outras perspectivas sem se perder esteticamente, mesmo quanto faz experimentos imagéticos ou temáticos. Ele tinha noções muito mais práticas sobre a realidade de fazer cinema no Brasil do que qualquer outro dos jovens iniciadores e produtores do Cinema Novo. Sabia das dificuldades, da necessidade de dominar todas as etapas da produção de um filme se quisesse realizá-lo – era um autor, no sentido mais amplo da palavra, aquele que participa da confecção de sua obra, imprimindo-lhe sua marca, mesmo quando estava (re)criando a partir de outro.

LH era mais centrado ideologicamente. Suas obras mostram um fio condutor de discussões que passam pela situação social das categorias não hegemônicas, por meio de documentários e filmes de ficção. As entrevistas e depoimentos analisados revelam que LH teve muito mais dificuldades de produzir *São Bernardo* que NPS ao produzir *Vidas Secas*. Essas dificuldades financeiras e políticas (censura) determinaram sua forma de construir o filme e sua adaptação à política de autor. Teve que montar as cenas antes de filmá-las ou não haveria filme virgem suficiente, ensaiou exaustivamente cada tomada e sequência para que tudo ficasse perfeito (não por mania de perfeição, mas por necessidade), foi o condutor de toda a equipe e deixou sua impressão pessoal na tela – foi também autor de sua obra.

Ao analisar *Vidas Secas* e *São Bernardo* (livros e filmes) não pretendemos esgotar a relação entre eles, a estética do realismo, a posição política dos autores nem a sua recepção. Esgotá-los é impossível, já que cada geração os lê a partir de suas próprias perspectivas, projetos, visões de mundo, necessidades, interesses. Essa foi a nossa

(re)leitura de obras literárias e cinematográficas a partir de uma possibilidade dentro da miríade de análises possíveis sobre aspectos múltiplos presentes nessas obras e que nos possibilitam pensar a literatura e o cinema brasileiros ao longo do século XX.

## ANEXO 1

### FICHA TÉCNICA DE SÃO BERNARDO<sup>1</sup>

*São Bernardo*. 1972, Rio de Janeiro, RJ. **produção e produção executiva**: Marcos Farias; **produtor associado**: Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch; **direção, argumento e roteiro**: Leon Hirszman, baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos; **assistente de direção**: Lúcio Lombardi; **direção de produção**: Liana Aureliano, Rubens Azevedo e Rui Polanah; **gerente de produção**: Antonio Cristiano; **secretária de produção**: Shirley Hirszman; **fotografia**: Lauro Escorel; **câmera**: Cláudio Portioli; **assistente de câmera**: Renato Laclette; **som direto**: Walter Goulart; **microfones**: Jorge Rueda; **técnico de mixagem**: José Tavares; **cenografia e figurino**: Luiz Carlos Ripper; **assistente de cenografia**: Artur Silveira; **maquiagem**: Ronaldo Abreu e M. Henrique; **cartaz e letreiro**: Rogério Guimarães; **maquinista**: José Pinheiro; **eletricista**: Roque Pereira; **montagem**: Eduardo Escorel; **assistente de montagem**: Gilberto Santeiro; **música**: Caetano Veloso; **locação**: Estado de Alagoas; **companhia produtora**: Saga Filmes, Mapa Filmes e Produções Cinematográficas L. C. Barreto; **distribuidora**: Embrafilme; **laboratório**: Líder Cinematográfica; **transcrição de som**: Tecnison; **mixagem**: Somil; colorido (eastmancolor); 35 mm, 110 min., **gênero**: drama. **elenco**: Othon Bastos (Paulo Honório), Isabel Ribeiro (Madalena), Nildo Parente (Padilha), Wanda Lacerda (dona Glória), Mário Lago, Jofre Soares (padre), Rodolfo Arena, Josef Guerreiro, Audrey Salvador, José Policena, José Lucena, Ângelo Labanca, Luiz Carlos Braga.

---

<sup>1</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: AL Silva Neto, 2002, p. 726.

## ANEXO 2

### FICHA TÉCNICA DE VIDAS SECAS<sup>2</sup>

*Vidas secas*. 1963, Rio de Janeiro, RJ. **produção**: Luiz Carlos Barreto, Herbert Richers e Danilo Trelles; **direção e roteiro**: Nelson Pereira dos Santos, extraído do romance de Graciliano Ramos; **assistente de direção**: Carlos Ramos; **gerente de produção**: Téo Brandão; **assistente de produção**: Clóvis Ramos; **fotografia**: Luiz Carlos Barreto e José Rosa; **sonografia**: Geraldo José e Jair Pereira; **cenografia**: João Duarte; **montagem**: Rafael Justo Valverde; **assistente de montagem**: Nello Melli; **música**: Leonardo Alencar; **letrados**: Lígia Pape; **companhia produtora**: Produções Cinematográficas L. C. Barreto, Produções Cinematográficas Herbert Richers e Nelson Pereira dos Santos Produções Cinematográficas; **distribuidora**: Sino Filmes; preto e branco, 35 mm, 103 min, **gênero**: drama; **elenco**: Átila Iório (Fabiano), Maria Ribeiro (Sinhá Vitória), Jofre Soares (patrão de Fabiano), Orlando Macedo (soldado amarelo), Gilvan e Genivaldo Lima (menino mais velho e menino mais novo), Pedro Santos, Maria Rosa, José Leite, Antônio Soares, Clovis Ramos, Inácio Costa, Oscar Souza, Vanutério Maia, Arnaldo Chagas, Gileno Sampaio, Manoel Ordônio, Moacir Costa, Walter Monteiro.

---

<sup>2</sup> SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros**. São Paulo: AL Silva Neto, 2002, p. 847-848.

## ANEXO 3

### LIVROS DE GRACILIANO RAMOS<sup>3</sup>

- RAMOS, Graciliano. **Caetés**. Rio de Janeiro: Schmidt, 1933.
- \_\_\_\_. **São Bernardo**. Rio de Janeiro: Ariel, 1934.
- \_\_\_\_. **Angústia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1936.
- \_\_\_\_. **Vidas secas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1938.
- \_\_\_\_. **A terra dos meninos pelados**. Porto Alegre: Globo, 1939.
- \_\_\_\_. **Histórias de Alexandre**. Rio de Janeiro: Leitura, 1944.
- \_\_\_\_. **Infância**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945.
- \_\_\_\_. **Histórias incompletas**. Rio de Janeiro: Globo, 1946.
- \_\_\_\_. **Insônia**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1947.
- \_\_\_\_. **Memórias do Cárcere**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- \_\_\_\_. **Viagem**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.
- \_\_\_\_. **Linhas tortas**. São Paulo: Martins, 1962.
- \_\_\_\_. **Viventes de Alagoas**. São Paulo: Martins, 1962.
- \_\_\_\_. **Alexandre e outros heróis**. São Paulo: Martins, 1962.
- \_\_\_\_. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- \_\_\_\_. **Cartas de amor a Heloísa**. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1992.

---

<sup>3</sup> Elencamos aqui a primeira edição dos livros do escritor.

## ANEXO 4

### FILMOGRAFIAS

#### 1. Nelson Pereira dos Santos

RIO, 40 GRAUS. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Columbia, 1956. 97min., som, preto e branco.

RIO, ZONA NORTE. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Lívio Bruni, 1957. 86 min., preto e branco.

MANDACARU VERMELHO. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: 1961. 76 min., preto e branco.

BOCA DE OURO. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Herbert Richers, 1963. 102 min., preto e branco.

VIDAS SECAS. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, LC Barreto: Sino filmes, 1963. 105 min., preto e branco.

EL JUSTICERO. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Condor Filmes, 1967. 80 min., preto e branco.

FOME DE AMOR: VOCÊ NUNCA TOMOU BANHO DE SOL INTEIRAMENTE NUA? Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Hebert Richers, 1968. 76 min., preto e branco.

AZYLLO MUITO LOUCO. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, LC Barreto: Ipanema Filmes, 1971. 83 min., color.

COMO ERA GOSTOSO O MEU FRANCÊS. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, LC Barreto: Condor Filmes, 1972. 83 min., color.

QUEM É BETA? – PAS DE VIOLENCE ENTRE NOUS. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, Dahlia Film (França): 1973. 92 min., color.

O AMULETO DE OGUM. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Embrafilme, 1975. 117 min., color.

TENDA DOS MILAGRES. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Embrafilme, 1977. 142 min., color.

ESTRADA DA VIDA – MILIONÁRIO E JOSÉ RICO. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Embrafilme, 1981. 104 min., color.

MEMÓRIAS DO CÁRCERE. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, L.C.Barreto e Embrafilmes: Sagres Vídeo e Rio Filme, 1984. 2 videocassetes (124 e 96 min.), som, color, 12mm. VHS, NTSC. Fita 01 e 02.

JUBIABÁ. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, Société Française de Production: Embrafilme, 1987. 107 min., color.

A TERCEIRA MARGEM DO RIO. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Riofilme, 1994. 90 min., color.

CINEMA DE LÁGRIMAS. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes: Riofilme, 1995. 92 min., color.

BRASÍLIA 18%. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, Regina Filmes, 2006. 102 min., color.

## 2. Leon Hirszman

PEDREIRA DE SÃO DIOGO. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, CPC da UNE, 1962. 18 min., 53mm, preto e branco.

MAIORIA ABSOLUTA. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Leon Hirszman Produções, 1964. 18 min., preto e branco.

A FALECIDA. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Produções Cinematográficas Meta/Produções Cinematográficas Herbert Richers/Embrafilme, 1965. 85 min, preto e branco.

GAROTA DE IPANEMA. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Saga Filmes/CPS Produções/Difilm, 1967. 90 min., cor.

SEXTA-FEIRA DA PAIXÃO, SÁBADO DE ALELUIA. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Saga Filmes, 1969. 28 min., preto e branco.

NELSON CAVAQUINHO. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Saga Filmes/Ipanema Filmes, 1969. 18 min., preto e branco.

SÃO BERNARDO. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Saga Filmes/Mapa Filmes/L.C. Barreto: Embrafilme, 1972. 110min, color.

MEGALÓPOLIS. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Terra Filmes, 1973. 12 min., cor.

ECOLOGIA. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Terra Filmes, 1973. 13 min., cor.

CANTOS DO TRABALHO: MUTIRÃO. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Departamento de Assuntos Culturais – MEC, 1975. 12 min., cor.

CANTOS DO TRABALHO: CACAU. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Leon Hirszman Produções, 1975. 11 min., cor.

CANTOS DO TRABALHO: CANA-DE-AÇÚCAR. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Leon Hirszman Produções, 1975. 10 min., cor.

PARTIDO ALTO. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Embrafilme, 1976/1982. 22 min., cor.

QUE PAÍS É ESTE? Leon Hirszman. Rio de Janeiro, RAI (Rádio Televisão Italiana), 1977. 2 programas de 65 min. cada, preto e branco.

RIO, CARNAVAL DA VIDA. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Produções Cinematográficas R.F. Farias, 1978. 14 min., cor.

ABC DA GREVE. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Leon Hirszman Produções, 1979/1990. 84 min., cor.

ELES NÃO USAM BLACK-TIE. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Leon Hirszman Produções/Embrafilme, 1981. 134 min., cor.

IMAGENS DO INCONSCIENTE. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Leon Hirszman Produções/Embrafilme, 1983/1986. 3 episódios 205 min., 16 mm, cor.



## ANEXO 5

### LOCALIZAÇÃO DAS FONTES DOCUMENTAIS

#### 1. Arquivos do jornal O Estado de São Paulo (São Paulo - SP)

AVELLAR, José Carlos. São Bernardo: a razão e o sentimento. **Jornal do Brasil**, 27/10/1981, s/p.

NY TIMES ELOGIA fita nacional. **Jornal O Estado de São Paulo**, 07/06/1969, s/p.

VIANY, Alex. São Bernardo: Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. **Jornal do Brasil**, 12/10/1973, s/p.

#### 2. Cinemateca brasileira (São Paulo - SP)

BARROS, José Tavares de. Vastas semelhanças e profundas diferenças. **Cinemais**, jul.-ago./1997, n. 6, p. 155.

LUIZ, Macksen. Leon Hirszman e São Bernardo. **Revista Filme Cultura**, 03/1974, v. 08, n. 25, p. 26-27.

XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. **Argumento**, 01/1974, v. 1, n. 03, p. 125-130.

\_\_\_\_\_. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e sociedade**, 1997, n. 02, p. 126.138.

### 3. Biblioteca Central da Unisinos (São Leopoldo - RS)

AUGUSTO, Sérgio. Muita propriedade. **Revista Veja**, 17/10/1973, p. 127-128.

UM MOMENTO de razão. **Revista Visão**, 12/11/1973, vol. 43, n. 11, p. 96.<sup>4</sup>

VIDAS SECAS RESPEITOU espírito de Graciliano. **Revista Visão**. 13/12/1963, p. 69.<sup>5</sup>

### 4. Site memoriacinebr (<http://www.memoriacinebr.com.br>)

AVELLAR, José Carlos. Uma idéia na cabeça. **Jornal do Brasil**, 23/10/1973, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I012.pdf> Acessado em 01/02/2006.

AZEVEDO, Ely. Obra límpida e universal do novo cinema brasileiro: Vidas secas (I). **Jornal Tribuna da Imprensa**, 24-25/08/1963, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I00301.pdf> Acessado em 01/02/2006.

\_\_\_\_\_. Brasil vai a Cannes em dose dupla. **Jornal Tribuna da Imprensa**, 06/04/1964, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I007.pdf> Acessado em 01/02/2006.

\_\_\_\_\_. Memórias do cárcere de São Bernardo. **Jornal do Brasil**, 17/10/1973, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I011.pdf> Acesso em 20/01/2009.

CONY, Carlos Heitor. Vidas secas. **Jornal Correio da Manhã**, 03/09/1963, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I005.pdf> Acessado em 01/02/2006.

MORAES, Tati. Vidas secas. **Jornal Última Hora**, 22/08/1963, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I001.pdf> Acessado em 01/02/2006.

---

<sup>4</sup> Esse texto foi republicado no encarte da Caixa 02 das obras de Leon Hirszman lançadas em dvd. UM MOMENTO de razão. CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (org.). **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 19-23.

<sup>5</sup> Também localizado na Fundação Maria das Dores Campos – Catalão/GO

MURAO, Carlos. Ninguém vai sozinho ao paraíso. **Opinião**, 08/07/1974, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I015.pdf>> Acessado em: 01/02/2006.

PELLEGRINO, Hélio. São Bernardo: a vitória da vingança. **Jornal do Brasil**, 01/07/1972, s/p. Texto disponível em: <http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I00801.pdf>> Acessado em 01/02/2006.<sup>6</sup>

PEREIRA, Miguel. São Bernardo. **Jornal O Globo**, 17/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I010.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

SÃO BERNARDO: A ESTRÉIA, ano e meio depois. **Jornal O Globo**, 13/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I009.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

SÃO BERNARDO: O SERTÃO de Graciliano Ramos é novamente tema para o cinema brasileiro em filme que causou impacto em Cannes. **Jornal O Globo**, 01/06/1972, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I00601.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

SOUZA, Cláudio Mello de. Cinema em noite de gala. **Jornal O Estado de Minas**, 20/10/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I00601.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

VIANNA, A. Moniz. Vidas secas. **Jornal Correio da Manhã**, 22/08/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I002.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

## 5. Site contracampo (<http://www.contracampo.com.br>)

MELO, Luís Alberto Rocha. **São Bernardo**. Texto disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 01/02/2006.

---

<sup>6</sup> Esse texto, com parte o título alterado para “S. Bernardo: a viagem do triunfo vindicativo” foi republicado no encarte da Caixa 02 das obras de LH lançadas em DVD.

PELLEGRINO, Hélio. S. Bernardo: a viagem do triunfo vindicativo. CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (org.). **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livro da caixa 02 das obras de Leon Hirszman, p. 09-23.

## 6. Capítulos de livros com artigos ou citações de críticos

AZEVEDO, Ely. São Bernardo. AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 215-217.

\_\_\_\_\_. Vidas secas. AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 321-323.

CACCESE, Neusa Pinsard. Vidas secas: romance e fita. BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 158-164.

DUARTE, B.J. Vidas secas. LABAKI, Amir. (org.) **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 40-42.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. O Nordeste, o sol e o rangido da carreta. GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Nas primeiras fileiras**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1999, p. 80-82.

SALÉM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996.

\_\_\_\_\_. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

## REFERÊNCIAS

### 1. Fontes documentais

#### 1.1 – Filmes

SÃO BERNARDO. Leon Hirszman. Rio de Janeiro, Saga Filmes, Mapa Filmes, L.C. Barreto: Embrafilme, 1972. 1 dvd (110min), som, color, 35mm. DVD, NTSC. DVD 3 da Coleção Leon Hirszman.

VIDAS SECAS. Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro, L.C. Barreto, Herbert Richers, Nelson Pereira dos Santos: Sino Filmes, 1963. 1 video cassete (103 min), som, preto e branco, 35mm. VHS, NTSC.

#### 1.2 – Livros

RAMOS, Graciliano. **Vidas secas**. 99ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.

\_\_\_\_\_. **São Bernardo**. 74ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.

#### 1.3 - Fontes hemerográficas

##### 1.3.1 – Vidas secas: o filme

AZEVEDO, Ely. Obra límpida e universal do novo cinema brasileiro: Vidas secas (I). **Jornal Tribuna da Imprensa**, 24-25/08/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I00301.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

\_\_\_\_\_. Brasil vai a Cannes em dose dupla. **Jornal Tribuna da Imprensa**, 06/04/1964, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I007.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

CONY, Carlos Heitor. Vidas secas. **Jornal Correio da Manhã**, 03/09/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I005.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

MORAES, Tati. Vidas secas. **Jornal Última Hora**, 22/08/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I001.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

NY TIMES ELOGIA fita nacional. **Jornal O Estado de São Paulo**, 07/06/1969, s/p.

SOUZA, Cláudio Mello de. Cinema em noite de gala. **Jornal O Estado de Minas**, 20/10/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I00601.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

VIANNA, A. Moniz. Vidas secas. **Jornal Correio da Manhã**, 22/08/1963, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0180112I002.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

VIDAS SECAS RESPEITOU espírito de Graciliano. **Revista Visão**. 13/12/1963, p. 69.

### 1.3.2 – São Bernardo: o filme

AUGUSTO, Sérgio. Muita propriedade. **Revista Veja**, 17/10/1973, p. 127-128.

AVELLAR, José Carlos. Uma idéia na cabeça. **Jornal do Brasil**, 23/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I012.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

\_\_\_\_\_. São Bernardo: a razão e o sentimento. **Jornal do Brasil**, 27/10/1981, s/p.

AZEVEDO, Ely. Memórias do cárcere de São Bernardo. **Jornal do Brasil**, 17/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I011.pdf>> Acesso em 20/01/2009.

BARROS, José Tavares de. Vastas semelhanças e profundas diferenças. **Cinemais**, jul.-ago./1997, n. 6, p. 155.

LUIZ, Macksen. Leon Hirszman e São Bernardo. **Revista Filme Cultura**, 03/1974, v. 08, n. 25, p. 26-27.

MELO, Luís Alberto Rocha. **São Bernardo**. Texto disponível em: <<http://www.contracampo.com.br>>. Acessado em 01/02/2006.

MURAO, Carlos. Ninguém vai sozinho ao paraíso. **Opinião**, 08/07/1974, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I015.pdf>> Acessado em: 01/02/2006.

PELLEGRINO, Hélio. São Bernardo: a vitória da vingança. **Jornal do Brasil**, 01/07/1972, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I00801.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

PEREIRA, Miguel. São Bernardo. **Jornal O Globo**, 17/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I010.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

SÃO BERNARDO: A ESTRÉIA, ano e meio depois. **Jornal O Globo**, 13/10/1973, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I009.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

SÃO BERNARDO: O SERTÃO de Graciliano Ramos é novamente tema para o cinema brasileiro em filme que causou impacto em Cannes. **Jornal O Globo**, 01/06/1972, s/p. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096I00601.pdf>> Acessado em 01/02/2006.

UM MOMENTO de razão. **Revista Visão**, 12/11/1973, vol. 43, n. 11, p. 96.

VIANY, Alex. São Bernardo: Graciliano Ramos lido por Leon Hirszman. **Jornal do Brasil**, 12/10/1973, s/p.

XAVIER, Ismail. Em torno de São Bernardo. **Argumento**, 01/1974, v. 1, n. 03, p. 125-130.

#### 1.4 – Fontes de análise crítica: livros, filmes e Graciliano Ramos

##### 1.4.1 – Vidas secas

AVELLAR, José Carlos. **O chão da palavra**: cinema e literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

AZEVEDO, Ely. **Olhar crítico**: 50 anos de cinema brasileiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2009, p. 321-323.

BERTONI, Iris Gomes; MONTAGNOLI, Giuliano Miki. Nelson Pereira dos Santos. **Cineastas da era moderna e contemporânea do cinema**. São Paulo: Tanzcine & Giurhis, 2007, vol. 3. Coleção Tomada 1 – cineastas.

BUENO, Luís. **Uma história do romance de 30**. São Paulo/Campinas: Edusp/Editora Unicamp, 2006.

CACCESE, Neusa Pinsard. Vidas secas: romance e fita. BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p. 158-164.

CANDIDO, Antonio. **Tese e antítese**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1971, p. 114.

\_\_\_\_\_. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CASTRO, Dácio Antônio. **Roteiro de leitura**: Vidas secas de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997.

D'AVILA, Roberto (org.). Nelson Pereira dos Santos. **Os cineastas**: conversas com Roberto D'Avila. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2002.

DUARTE, B.J. Vidas secas. LABAKI, Amir. (org.) **O cinema brasileiro**: de O pagador de promessas a Central do Brasil. São Paulo: Publifolha, 1998, p. 40-42.

FONSECA, Rodrigo. **Meu compadre cinema** – sonhos, saudades e sucessos de Nelson Pereira dos Santos. Brasília: M. Farani Editora, 2005. Coleção Cine Academia.

GOIDANICH, Hiron Cardoso. **Nas primeiras fileiras**. Porto Alegre: Prefeitura de Porto Alegre, 1998.

GRAÇA, Marcos da Silva. Vidas secas. GRAÇA, Marcos da Silva. et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói: EDUFF, 1997.

JOHNSON, Randal. Literatura e cinema, diálogo e recriação: o caso de Vidas secas. PELLEGRINI, Tânia, et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora SENAC São Paulo/Instituto Itaú Cultura, 2003, p. 37-57.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos**: o sonho possível do cinema nacional. Rio de Janeiro: Record, 1996.

#### 1.4.2 – São Bernardo



CALIL, Carlos Augusto; CARDENUTO, Reinaldo (org.). **Leon Hirszman 03**: São Bernardo; Maioria absoluta; Cantos do trabalho. Livreto da caixa 02 das obras de Leon Hirszman.

DOCUMENTO DE LIBERAÇÃO do filme São Bernardo pela censura. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C01301.pdf>> Acesso em 21/03/2009.

PROCESSO DE revisão dos itens censurados do filme São Bernardo, impetrado pela Saga Filme. Texto disponível em: <<http://www.memoriacinebr.com.br/pdfsNovos/0130096C00901.pdf>> Acesso em 21/03/2009.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman**: o navegador das estrelas. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

VALENTINETTI, Claudio M. (edit.) **A arte do ator**: Othon Bastos. Brasília/DF: Cine Academia. 2004. Coleção Cadernos Cine Academia.

VIANNA, Lúcia Helena. **Roteiro de leitura**: São Bernardo de Graciliano Ramos. São Paulo: Ática, 1997.

XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e sociedade**, 1997, n. 02, p. 126.138.

#### 1.4.3 – Graciliano Ramos

BRAYNER, Sonia. (org.) **Graciliano Ramos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1978.

COUTINHO, Afrânio dos Santos. Graciliano Ramos. **A literatura no Brasil**. São Paulo: Global, 1997, vol. 5

GARBUGLIO, José Carlos et al. **Graciliano Ramos**. São Paulo: Ática, 1987. Coleção Escritores Brasileiros: antologia & estudos.

MARINHO, Maria Celina Novaes. **A imagem da linguagem na obra de Graciliano Ramos**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 2000.

MERCADANTE, Paulo. **Graciliano Ramos**: o manifesto do trágico. São Paulo/Rio de Janeiro: Mercadante/Topbooks, 1994.

MORAES, Denis. **O velho Graça**: uma biografia de Graciliano Ramos. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

MOTTA, Sérgio Vicente. **O engenho da narrativa e sua árvore genealógica**: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

RAMOS, Graciliano. **Memórias do cárcere**. 32ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1996, vol. I e II.

RAMOS, Ricardo. **Graciliano**: retrato fragmentado. São Paulo: Siciliano, 1992.

## 2. – Referências teórico-metodológicas

### 2.1 – História do Brasil

CAPELATO, Maria Helena Rolim. **Multidões em cena**: propaganda política no varguismo e no peronismo. Campinas: Papirus, 1998.

FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil republicano**: o tempo do liberalismo excludente. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol. 1.

\_\_\_\_\_. **O Brasil republicano**: o tempo da ditadura militar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, vol. 4.

FERREIRA, Jorge. **Prisioneiros do mito**: cultura e imaginário político dos comunistas no Brasil (1930 – 1956). Niterói/Rio de Janeiro: EDUFF/Mauad, 2002.

\_\_\_\_\_. O socialismo soviético. REIS FILHO, Daniel Aarão et al.(org.) **O século XX**: o tempo das crises. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, v. 02, p. 79-108.

LEVINE, Robert M. **Pai dos pobres?** O Brasil e a era Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROMANELLI, Otaiza. **História da Educação no Brasil**: 1930/1970. Petrópolis: Vozes, 1987.

### 2.2 – Literatura e cinema

## 2.2.1 – Literatura

BASTOS, Hermenegildo José de M. **Memórias do cárcere**: literatura e testemunho. Brasília: Editora da UnB, 1998.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.165-196.

BORGES, Valdeci Rezende. Tristes fins no alvorecer da república: representações da ditadura florianista. PATRIOTA, Rosângela e RAMOS, Alcides Freire (org.) **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia/MG: Aspectus, 2002.

\_\_\_\_\_. **Cenas urbanas**: imagens do Rio de Janeiro em Machado de Assis. Uberlândia/MG: Aspectus, 2000.

BOSI, Alfredo. **Céu, inferno**: ensaios de crítica literária e ideológica. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

\_\_\_\_\_. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1976.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

\_\_\_\_\_. Os bichos do subterrâneo. **Tese e antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1971, p. 95-118.

CHAGA, Marco Maschio. **Épocas históricas versus épocas cósmicas**. Texto disponível em: <<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/uniletras/article/view/251/254>> Acesso em: 21/11/2009.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

COSTA, Rodrigo Cazes. **Cinema brasileiro e suas possibilidades como forma de pensamento ensaístico**: um percurso através de São Bernardo, Vidas secas e Insônia. 2008. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras, PUC/RJ. Texto disponível em: <[http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610457\\_08](http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/0610457_08)> Acesso em 02/06/2010.

DECCA, Edgar Salvadori de e LEMAIRE, Ria.(org.) **Pelas margens**: outros caminhos da história e da literatura. Campinas/Porto Alegre: Unicamp/UFRGS, 2000.

FLEISCHMANN, Ulrich; ZIEBELL-WENDT, Zinka. Os descendentes dos canibais: o destino de uma metáfora no Brasil e no Caribe. CHIAPPINI, Lígia; BRESCIANI, Maria Stella (org.) **Literatura e cultura no Brasil**: identidades e fronteiras. São Paulo: Cortez, 2002, p.99-106.

FORNOS, José Luís Giovanoni. **Teorias em conflito**: reflexões sobre a história e a cultura no capitalismo tardio. Texto disponível em: <[http://www.uces.br/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/teorias\\_conflito.pdf](http://www.uces.br/tplRevistaLetras/posgraduacao/strictosensu/letras/revista/2/sumario/teorias_conflito.pdf)>. Acesso em: 21/11/2009.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. São Paulo: Globo, 2004.

FREITAS, Maria Teresa de. Romance e história. **Revista Uniletras**. Ponta Grossa/PR: Universidade Estadual de Ponta Grossa, n.11, 1989, p. 109-118.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e método**. Petrópolis/Bragança Paulista: Vozes/Editora Universitária São Francisco, 2007, v. 01.

ISER, Wolfgang. O jogo do texto. LIMA, Luiz Costa. (org.) **A leitura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, p. 105-118.

JUAREZ FILHO, Edmundo. **História e alegoria em São Bernardo de Graciliano Ramos**. 2006. Dissertação (Mestrado em Letras). FFLCH-USP, São Paulo. Texto disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8149/tde-23082007-133901/>> Acessado em 02/06/2010.

KONDER, Leandro. **Os marxistas e a arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

\_\_\_\_\_. **As artes da palavra**: elementos para uma poética marxista. São Paulo: Boitempo, 2005.

LIMA, Luiz Costa. **Teoria da leitura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol.1.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas cidades/Editora 34, 2000.

MANIERI, Dagmar. Realidade e criação cultural: a estética em Lukács. **Revista Ética & Filosofia Política**, volume 8, número 1, junho/2005. Texto disponível em: <[http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/8\\_1\\_dagmar.html](http://www.eticaefilosofia.ufjf.br/8_1_dagmar.html)> Acesso em 12/05/2009.

MARX, Karl. **A ideologia alemã**. Texto disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/cv000003.pdf>. Acesso em 01/06/2010.

MORAES, Dênis de. **O imaginário vigiado**: a imprensa comunista e o realismo socialista no Brasil (1947-53). Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

PALMIER, Jean Michel. **Lenine**: a arte e a revolução. Ensaio sobre a estética marxista. Lisboa/Portugal: Moraes Editores, 1976, vol. 1, 2, e 3.

PERRONE, Cláudia. Lukács, a alegoria e o nada. BORDINI, Maria da Glória (org.). **Lukács e a literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003, p. 159-179.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Fronteiras da ficção: diálogos da história com a literatura. **Revista de história das idéias**. Coimbra/Portugal: s/e, vol. 21, 2000, p. 33-57.

PÓLVORA, Hélio. **Graciliano, Machado, Drummond e outros**. Rio de Janeiro: Francisco Campos, 1975.

ROCHA, João Cezar de Castro.(org.) **Teoria da ficção**: indagações à obra de Wolfgang Iser. Rio de Janeiro: Eduerj, 1999.

SEVCENKO, Nicolau. **A literatura como missão**: tensões sociais e criação cultural na Primeira República. 2ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1985.

SOUZA, Tânia Regina de. **A infância do velho Graciliano**: memórias em letra de forma. Florianópolis: Editora da UFSC, 2001.

STIERLE, Karlheinz. Que significa a recepção dos textos ficcionais. LIMA, Luiz Costa. (org.) **A leitura e o leitor**: textos de estética da recepção. 2ª ed., Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002, 119-171.

STTRADA, Vittorio. Do “realismo socialista” ao zhdanovismo. HOBSBAWM, Eric. (org.) **História do marxismo**: o marxismo na época da Terceira Internacional. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

SUSSEKIND, Maria Flora. **Tal Brasil, qual romance?**. 1982. Dissertação (Mestrado). PUC, Rio de Janeiro.

VÁZQUEZ, Adolfo Sánchez. **As idéias estéticas de Marx**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A literatura como espelho da nação. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: Vértice, v.1, n.2, 1988.

VILARINHO, Sabrina. **O realismo**. Texto disponível em: <<http://www.brasilecola.com/literatura/realismo.htm>> Acesso em 06/06/2009.

WATT, Ian. Realismo e forma romanesca. BARTHES, Roland et al. **Literatura e realidade**. Que é o realismo? Lisboa/Portugal: Publicações Dom Quixote, 1984.

ZERON, Carlos Alberto de Moura Ribeiro. **Fundamentos histórico-políticos da música nova e da música engajada no Brasil a partir de 1962**: o salto do tigre de papel. 1991. Dissertação (Mestrado em História). FFLCH–USP, São Paulo.

## 2.2.2 – Cinema

BEHAR, Regina Maria Rodrigues. **Cinema em G. Lukács e W. Benjamin**: uma análise comparativa. Texto disponível em: <[http://www.cchla.ufpp.br/saeculum/saeculum04\\_05\\_art05\\_behar.pdf](http://www.cchla.ufpp.br/saeculum/saeculum04_05_art05_behar.pdf)>. Acesso em 18/11/2009.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: propostas para uma história. São Paulo: Cia. das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **O autor no cinema**. A política dos autores: França, Brasil anos 50 e 60. São Paulo: Brasiliense/Edusp, 1994.

BERNARDET, Jean-Claude. Cinema Novo, anos 60-70: a questão religiosa. SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

COSTA, Antonio. **Compreender o cinema**. São Paulo: Globo, 2003.

FABRIS, Mariarosaria. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP, 1994.

FERREIRA, José Luiz. **Hiper-realismo**: breve abordagem. Texto disponível em: <[www.casadacultura.org/arte/e-books.../Hyper-Realism\\_down.php](http://www.casadacultura.org/arte/e-books.../Hyper-Realism_down.php)> Acesso em 11/11/2009.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

JOHNSON, Randal. **Literatura e cinema**: Macunaíma – do modernismo na literatura ao cinema novo. São Paulo: T. A. Queiroz, 1982.

GALVÃO, Maria Rita e SOUZA, Carlos Roberto. Cinema brasileiro: 1930-1964. FAUSTO, Boris (org.). **O Brasil Republicano**: economia e cultura (1930-1964). São Paulo: Difel, 1986.

GALVÃO, Walnice Nogueira. As falas, os silêncios (literatura e imediações: 1964-1988). SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil**: o trânsito da memória. São Paulo: Editora da Unesp, 1994.

GRAÇA, Marco da Silva. A herança maldita do Cinema Novo. GRAÇA, Marcos da Silva et al. **Cinema brasileiro**: três olhares. Niterói/RJ: EDUFF, 1997.

LABAKI, Amir. (org.). **O cinema brasileiro**: de “O pagador de Promessas” a “Central do Brasil”. São Paulo: Publifolha, 1998.

LEENHARDT, Jacques. Crítica de arte e cultura no mundo contemporâneo. MARTINS, Maria Helena (org.). **Rumos da Crítica**. São Paulo: Editora SENAC SP/Itaú Cultural, 2000, p. 19-28.

RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em torno das representações do rural e do urbano no cinema brasileiro (1950-1968). **ArtCultura**. Uberlândia/MG: UFU/NEHAC, 2000, n° 2, vol. I.

- \_\_\_\_. Alegoria e engajamento em “Os Inconfidentes” de Joaquim Pedro de Andrade. **Caderno de Resumos - XII Encontro Regional de História/História e Política: compromissos do Historiador.** Belo Horizonte: UFMG/ UNICENTRO, 2000.
- \_\_\_\_. Cinema e História: do filme como documento à escritura fílmica da História. MACHADO, Maria Clara Tomaz e PATRIOTA, Rosângela. (org.) **Política, cultura e movimentos sociais: contemporaneidades historiográficas.** Uberlândia/MG: UFU, 2001, p. 07-26.
- \_\_\_\_. **Canibalismo dos fracos: cinema e história do Brasil.** Bauru/São Paulo: Edusc, 2002.
- \_\_\_\_. A linguagem cinematográfica sob o olhar da história cultural: o caso de S. Eisenstein. LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Monica Pimenta; PESAVENTO, Sandra Jatahy. (org.) **História e linguagens: texto, imagem, oralidade e representações.** R.J: 7 Letras, 2006, p. 137-149.
- RAMOS, José Mário Ortiz. **Cinema, estado e lutas culturais: anos 50/60/70.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- RITTNER, Maurício. **Compreensão de cinema.** São Paulo: São Paulo Editora, 1965.
- SILVA NETO, Antônio Leão da. **Dicionário de filmes brasileiros.** São Paulo: AL Silva Neto, 2002.
- SIMONARD, Pedro. **A geração do cinema novo: para uma antropologia do cinema.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2006.
- SIQUEIRA, Antônio J. de. O rural e o urbano no Cinema Novo. SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória.** São Paulo: Editora da Unesp, 1994.
- VIANY, Alex. **O processo do cinema novo.** Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência.** 3ª Ed. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- \_\_\_\_. Do golpe militar à abertura: a resposta do cinema de autor. **O cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

### 2.3 – Teoria e metodologia da História

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Portugal: Difel, 1988.

\_\_\_\_\_. Textos, impressão e leituras. HUNT, Lynn (org.). **A Nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. Rio de Janeiro: 11(5), 1991.

\_\_\_\_\_. A História hoje: dúvidas, desafios, propostas. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro: CPDOC, v. 7, nº 13, 1994.

GALLAGHER, Catherine; GREENBLATT, Stephen. **A prática do novo historicismo**. Bauru/SP: EDUSC, 2005.

GINZBURG, Carlo. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. **Mitos, emblemas e sinais**: morfologia e História. São Paulo: Cia. das Letras, 1989, p. 143-179.

FEBVRE, Lucien. Viver a História. **Combates pela História**. Lisboa/Portugal: Ed. Presença, 1985.

### 3. Produção acadêmica da pesquisadora

DAVI, Tania Nunes. O cinema e a modernidade líquida. **Cadernos da FUCAMP**. Monte Carmelo/MG: Editora FUCAMP, 2008, v.7, p. 25-36.

\_\_\_\_\_. **Subterrâneos do autoritarismo em Memórias do cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia/MG: Edufu, 2007.

\_\_\_\_\_. Cinema e História: representações do autoritarismo em Memórias do Cárcere de Nelson Pereira dos Santos. **Fênix: Revista de História e estudos culturais**. Uberlândia/MG: 2007, v. 04, n. 02, p. 01-26. Texto disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br/PDF11/ARTIGO.3.SECAO.LIVRE-TANIA.NUNES.DAVI.pdf>> Acesso em 24/06/2007

\_\_\_\_\_. Riso: a carnavalização da sociedade. **Cadernos da FUCAMP**. Monte Carmelo/MG: Editora FUCAMP, 2005, v. 4, p. 75-86.



\_\_\_\_. **"A democracia no Brasil é um intervalo comercial"**: autoritarismo, estética e representações em Memórias do Cárcere (1953;1984). Uberlândia/UFU, Dissertação de Mestrado, 2004.

\_\_\_\_. Nelson Pereira dos Santos e o cinema brasileiro: trajetórias de luta e renovação. **Cadernos da FUCAMP**. Monte Carmelo/MG: Editora FUCAMP, v. III, p. 97-118, 2004.

\_\_\_\_. A prisão: um microcosmo do Brasil nas representações de Graciliano Ramos. **Cadernos da FUCAMP**. Monte Carmelo/MG: Editora FUCAMP, v. II, p. 115-131, 2003.

\_\_\_\_. Apropriação e representação em Memórias do Cárcere, de Nelson Pereira dos Santos. SANTOS, Regma Maria. (org.). **História e linguagens**: literatura, música, oralidade, cinema. Uberlândia/MG: Aspectus, 2003, v.1, p. 169-198.

\_\_\_\_. Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos: enfoques representativos do autoritarismo brasileiro em Memórias do Cárcere. PATRIOTA, Rosângela; RAMOS, Alcides Freire. (org.) **História e Cultura**: espaços plurais. Uberlândia/MG : Aspectus, 2002, p. 346-360.

\_\_\_\_. Os múltiplos "planos" e "enquadramentos" da historiografia no final do século XX: o cinema como evidência documental. **Cadernos de pesquisa do CDHIS** (Centro de Documentação e Pesquisa em História). Uberlândia/MG: UFU, nº 30, ano 15, 2002, p. 07-12.

\_\_\_\_. Os subterrâneos do autoritarismo no filme Memórias do Cárcere, de Nelson Pereira dos Santos. **Anais do I Simpósio de História e Cultura**: política – estética - alteridade. Uberlândia/MG: UFU, 2002, v. I., p. 01-07.

\_\_\_\_. "Memórias do Cárcere" - o livro e o filme: representações do autoritarismo brasileiro no século XX. **OPSIS - Revista do NIESC**. Catalão/GO: v. 02, n. 02, p. 21-34, 2002.

\_\_\_\_. "Memórias do Cárcere": Graciliano Ramos revisitado por Nelson Pereira dos Santos. **Revista Visão Universitária**. Cassilândia/MS: n. 08, p. 05-14, 2002.

\_\_\_\_. "Memórias do Cárcere", de Nelson Pereira dos Santos: um filme em nome da liberdade. **ARTCULTURA - Revista do NEHAC**. Uberlândia/MG: UFU, v. 03, n. 03, p. 65-80, 2001.

\_\_\_\_. Os subterrâneos do autoritarismo no filme "Memórias do Cárcere", de Nelson Pereira dos Santos. **Cadernos de Pesquisa do CDHIS**. Uberlândia/MG: UFU, n. 28 e 29, p. 57-64, 2001.

#### 4. Filmes citados na tese

300 – Zack Snyder, 2007.

A lista de Schindler – Spielberg, 1993.

A terra treme - Visconti, 1948.

As vinhas da ira – John Ford, 1940.

Avatar – James Cameron, 2009.

Deus e o diabo na terra do sol - Glauber Rocha, 1963.

Independence Day - Roland Emmerich, 1996.

Ladrões de bicicleta - Sicca/Zavattini, 1948.

O dia depois de amanhã - Roland Emmerich, 2004.

Roma, cidade aberta – Rosellini, 1945.

Terra em transe – Glauber Rocha, 1967.

Tropa de elite – José Padilha, 2007.

Trilogia O senhor dos anéis – Peter Jackson, 2001, 2002, 2003.