



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

HENRIQUE JOSÉ VIEIRA NETO

***O TRONCO: OBRA LITERÁRIA DE BERNARDO ÉLIS (1956), FÍLMICA DE JOÃO
BATISTA DE ANDRADE (1999) E AS CONEXÕES POSSÍVEIS ENTRE CINEMA,
LITERATURA E HISTÓRIA***

UBERLÂNDIA
2010



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

HENRIQUE JOSÉ VIEIRA NETO

***O TRONCO: OBRA LITERÁRIA DE BERNARDO ÉLIS (1956), FÍLMICA DE JOÃO
BATISTA DE ANDRADE (1999) E AS CONEXÕES POSSÍVEIS ENTRE CINEMA,
LITERATURA E HISTÓRIA***

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em História da
Universidade Federal de Uberlândia,
como exigência parcial para obtenção do
título de Mestre em História.

Orientador: Prof. Dr. Alcides Freire
Ramos

UBERLÂNDIA
2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alcides Freire Ramos (Orientador)
Universidade Federal de Uberlândia

Prof^a. Dra. Kênia Maria de Almeida Pereira
Universidade Federal de Uberlândia
Instituto de Letras e Linguística

Prof^a. Dra. Heloisa Selma Fernandes Capel
Universidade Católica de Goiás – Goiânia-GO
Instituto de História

Agradecimentos

Se procurar bem, você acaba encontrando não a explicação (duvidosa) da vida, mas a poesia (inexplicável) da vida.

Carlos Drummond de Andrade

Durante um longo percurso da minha vida, procurei uma *explicação* (duvidosa) para a mesma, ante a tantos desencontros e dissabores; todavia não encontrei respostas articuladas, mas dos tais *desencontros* e *dissabores*, emergiram poesia e energia, *inexplicáveis*, que invadiram meu ser impulsionando-o para onde hoje estou e sou.

Minha jornada acadêmica, iniciada em 2002, como é comum à maioria dos estudantes universitários, teve momentos de realização e desapontamentos; na vida privada, cada dia superado tornou-se uma *batalha* ganha. Para que essas batalhas fossem ganhas, eu, diariamente, contei (e ainda conto) com a cooperação, apoio, amizade, guarida... de entidades, amigos, familiares e professores.

Agora, findo o curso de Mestrado em História e de uma fase da vida acadêmica, venho de coração agradecer a todos (pessoas e entidades) que me ofereceram condições emocionais, intelectuais e financeiras para desenvolver e apresentar esse trabalho. Primeiro, agradeço à UFU (*Universidade Federal de Uberlândia-MG*) e ao *Instituto de História*, pela qualidade de ensino ministrado na formação de professores/historiadores; agradeço à DIASE e à CAPS, pelas bolsas-alimentação, de mestrado, respectivamente concedidas a mim em 2008 e 2009, sem as quais, talvez, não teria tido condições para concluir o estudo alusivo.

Agradeço ao Prof. Dr. *Alcides Freire Ramos*, pelo conhecimento adquirido na área de Cinema Brasileiro e História, captado no decurso das disciplinas ministradas na graduação e no Mestrado, bem como ter-me apresentado duas obras artísticas primorosas, o filme de João Batista de Andrade e o romance de Bernardo Élis, *O Tronco*, dos quais emergiram as pesquisas que redundaram nessa dissertação. Serei sempre grato à Prof^a. Dra. *Rosângela Patriota*, mestra na graduação, pós-graduação e que, acreditando no meu potencial intelectual, convidou-me para fazer parte do NEHAC (Núcleo de pesquisa o qual dirige). Agradeço em especial, ao Prof. Dr. *Pedro Spinola Pereira Caldas* e à Prof^a. Dra. *Kênia Maria de Almeida Pereira* pela grande contribuição no alargamento do conhecimento em *Historiografia*, *Estética*, *Hermenêutica* e *Teoria Literária*.

Às queridas amigas, colegas, *Eliane Alves Leal* e *Luciana Tavares Borges*, minha eterna gratidão pelo apoio, companheirismo e os longos papos, estudos, compartilhados.

Dedico ainda esse trabalho à minha filha, *Laura Diniz Vieira*, para a qual tenho lutado sempre. Toda a jornada que cumpri até aqui, seria inviável sem a cooperação grandiosa de *Diná de Souza Vieira*, a mãe que sempre esteve presente e das queridas tias *Delfina Vieira* e *Diva de Souza Costa*.

A gratidão imensurável à *Biblioteca da UFU* (Campus Santa Mônica), na qual passei grande parte do dia nos dois últimos anos, estudando, pesquisando e escrevendo. Para representar os funcionários da biblioteca, os quais aqui presto homenagens, dirijo felicitações a *Ana Maria*, *Maria do Carmo* (Dudu) e *Maralice*, exemplos de profissionais com calor humano.

As pesquisas empíricas direcionadas para essa Dissertação, feitas em Goiânia-GO durante o ano de 2009, não teriam sido concluídas com tranquilidade se não fosse a hospedagem/hospitalidade da prima *Sandra Sagan Vieira Moura*, o esposo *Clóvis*, a encantadora *Maria Júlia*, que me acolheram no aconchego do seu lar por alguns dias. O acesso aos arquivos, livros e teses da *Biblioteca Municipal de Goiânia* (GO), *Universidade Federal de Goiás* (UFG), *Universidade Católica de Goiás* (UCG) e do jornal *O Popular*, da mesma cidade, foram imprescindíveis.

Enfim, congratulo com todas as pessoas que, em momentos de provação, inércia ou desorientação, resolveram *ousar* e buscar o *sonho* momentaneamente perdido, depois localizado, após sinuosas e longas jornadas.

Primeira Chuva

**Quentura de noite pejada de nuvens baixas e negras.
Bambos, bamboleios de trovão soturno
batendo o tímpano bambo da zabumba no horizonte.
Trovão apagado,
 saudoso,
 distante.**

**Depois a chuva em grossos pingos,
sobre os telhados,
na poeira ressequida das estradas,
na terra requeimada das queimadas,
desprendendo um cheiro forte de gestação.**

[...]

**Amanhã tudo vai começar de novo
as folhas voltarão aos galhos secos,
as águas resmungarão nas grotas mortas,
os pássaros do céu hão de cantar no cio.**

[...]

Bernardo Élis¹

Dianópolis

**Antes do cangaço, do barulho
Eras calma e bastante hospitaleira
À noite só dos pombos o arrulho
Se confundia com o vento nas mangueiras.**

[...]

**Pais, filhos, irmãos e outros parentes
No tronco, um madeiro forte,
ataram os pés de criaturas inocentes
E quem foi que lhes levou a morte?**

[...]

**Não correu sangue inutilmente
Apesar da morte que lhes deste
Eu quero lembrá-los, quero ter sempre em mente
Que tu Dianópolis, de um sangue heroico te veste.**

Adélia R. Leal²

¹ ÉLIS, Bernardo. *Primeira Chuva*. In: Obra Reunida de Bernardo Élis. Coleção Alma de Goiás. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. Pág. 4.

² ALMEIDA, Cristiane Roque de. *História e Sociedade em Bernardo Élis: Uma Abordagem Sociológica de O Tronco*. Dissertação de Mestrado em Sociologia. UFG. Goiânia, 2003. Pág. 4 e 5.

Resumo

Esta pesquisa é uma análise histórica do filme *O Tronco*, dirigido pelo cineasta João Batista de Andrade em 1999 e adaptado do romance homônimo de Bernardo Élis, escrito em 1956. A análise histórica em questão, parte da apreciação do texto literário, sua urdidura e a posterior transposição para a linguagem imagética e historicidade das obras artísticas focadas. No estudo de tais quesitos, emergiu toda uma gama de interpretações da História brasileira do século XX, que vai da República Velha à Era FHC, onde o epicentro é o antigo Estado de Goiás, espacialidade natal de Bernardo Élis, sua prosa e a vizinhança com o Triângulo Mineiro de João Batista de Andrade, cujo entroncamento redundou na obra fílmica *O Tronco*, que possibilitou-nos arguí-la sob o prisma das relações entre Cinema, Literatura e História.

Palavras-chave: Cinema, Literatura, História, Bernardo Élis, João Batista de Andrade.

Abstract

This research is an historical analysis based on the film *O Tronco*, directed by the movie director João Batista de Andrade in 1999 and adapted by the homonym novel from Bernardo Élis written in 1956. This historical analysis come from the literary text, your construction and the late adaptation to the movie language that contains aesthetics observations, language and the history from the artistic works in question. Studying these aspects, came from all the varieties of interpretations, from the Brazilian History on XX century, that comes from the República Velha to Fernando Henrique Cardoso's Age. The origin is the old Goiás State, the native land from Bernardo Élis, his prose and the nearness with Triângulo Mineiro from João Batista de Andrade, whose joining resulted in the movie work *O Tronco* what let us ask questions about the view of the connections between the Cinema, Literature and History.

Keywords: Cinema, Literature, History, Bernardo Élis, João Batista de Andrade.

Lista de Figuras

Figura 01: Desenho em bico-de-pena do escritor Bernardo Élis.	21
Figura 02: Cópia da carta de Monteiro Lobato enviada a Bernardo Élis em 1944.	53
Figura 03: Mapa do antigo Estado de Goiás, região onde ocorreram os fatos ficcionalizados por Bernardo Élis em <i>O Tronco</i> .	60
Figura 04: Mapa fictício da pequena Vila do Duro e de seus principais moradores.	137

Lista de Fotos

Foto 01: Cidade de Goiás (década de 1930), antiga capital do estado.	32
Foto 02: Cartão postal com propaganda populista do governador Ludovico/Vargas, tendo Goiânia como tema central (1939).	32
Foto 03: Getúlio Vargas é recepcionado por Pedro Ludovico em Goiânia (07/08/1940).	34
Foto 04: Cartão de propaganda da Era Ludovico – ao fundo o Palácio das Esmeraldas e à frente a caneta que assinou o decreto de fundação da nova capital – Goiânia.	34
Foto 05: O cineasta João Batista de Andrade.	95
Foto 06: Cartaz do filme <i>O Tronco</i> (1999).	116
Foto 07: Cena do filme <i>O Tronco</i> .	118
Foto 08: Cena do filme <i>O Tronco</i> .	118
Foto 09: Cena do filme <i>O Tronco</i> .	118
Foto 10: Exibição do filme <i>O Tronco</i> na cidade de Goiás em 1999.	143

Sumário

Introdução	11
1. Bernardo Élis: dos ermos sertões dos goiases à casa de Machado de Assis.	19
1.1. O romance <i>O Tronco</i> e sua urdidura em 1956.	56
1.2. A personagem Vicente Lemes – o “herói trágico”: do centro do romance à periferia da História.	78
2. O cineasta João Batista de Andrade – o migrante: de Ituiutaba(MG) para São Paulo(SP) ao Goiás bernardiano.	95
2.1. O filme <i>O Tronco</i> (1999): produção, estética, recepção, crítica e as conexões entre História, Cinema e Literatura.	115
2.2. As representações do Brasil dos anos de 1990 suscitadas pelo filme de J. B. de Andrade, <i>O Tronco</i> .	155
3. Aspectos do cinema brasileiro na década de 1990 – da crise à <i>retomada</i> .	165
4. Considerações Finais.	179
5. Bibliografia Básica.	188

Introdução

Para fazer poesia – “uma armação de objetos lúdicos com emprego de palavras, imagens, cores, sons, etc., geralmente feitos com por crianças, pessoas esquisitas, loucos e bêbados” – convém primeiro passar os olhos pelo cinema, sugere Manoel de Barros. “Com Buñuel, um perneta, se esforça para tirar da lama sua perna de pau. Com Charles Chaplin, Carlitos faz um cozido de sapatos e dos cadarços, uma boa macarronada. Isso são *gags*. São alegres sandices cometidas com imagens. Eu faço *gags* com palavras”. E conclui: “Imagens são palavras que nos faltaram. Poesia é a ocupação da palavra pela imagem”.³

No primeiro capítulo de seu livro *História e História Cultural*, a historiadora gaúcha Sandra Jatahy Pesavento (1947-2009), inicia o texto com um belo resgate da mitologia grega, em que o mito imiscui-se com a fundação da *História*, uma das mais antigas áreas do conhecimento humano:

No Monte Parnaso, morada das Musas, uma delas se destaca. Fisionomia serena, olhar franco, beleza incomparável. Nas mãos, o estilete da escrita, a trombeta da fama. Seu nome é Clio, a musa da História. Neste tempo sem tempo que é o tempo do mito, as musas, esses seres divinos, filhos de Zeus e de Mnemósine, a Memória, têm o dom de dar existência àquilo que cantam. E, no Monte Parnaso, cremos que Clio era uma filha diletta entre as musas, pois partilhava com sua mãe o mesmo campo do passado e a mesma tarefa de fazer lembrar. Talvez, até Clio superasse Mnemósine, uma vez que, com o estilete da escrita, fixava em narrativa aquilo que cantava e a trombeta da fama conferia notoriedade ao que celebrava.⁴

Com o passar dos séculos, o mito fundador da História foi se recolhendo ao espaço limitado do próprio meio, mas a área do conhecimento humano, fundamentada nos estudos, pesquisas, depoimentos e fontes documentais, num *crescendum*, da *Antiguidade* à *Era Contemporânea*, tornou-se uma disciplina das *Ciências Humanas* e o detentor desse conhecimento específico e de sua escrita, passou a ser denominado de *Historiador*.

Para Philippe Tétart, a palavra *História*, significa:

[...] simultaneamente ciência histórica e narração. Efetivamente, a palavra “história” tem raiz indoeuropeia (*wid*, saber), em seguida nasce do grego *história*, traduzindo, na perspectiva de Heródoto, como *investigação*. É o primeiro trabalho do historiador: investigar, reunir um saber. Quanto à raiz grega de *análise* – outra palavra-chave *analuein*, ela significa primitivamente “soltar”, “resolver”. Desta dupla etimologia resulta toda a dificuldade do trabalho do historiador. Não é simples esforço de acumulação, de retransmissão de um saber, recitação do passado (*soltar* o

³ AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Pág. 5.

⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005. Pág. 01.

passado, contá-lo). Fazer história, analisar, é abarcar o passado mediante uma certa forma de escrita (científica e narrativa).⁵

Repensando o mito fundador da *História*, propiciado pelo resgate do tema em algumas obras de Pesavento, a musa *Clio* é irmã de *Calíope*, a musa da *Literatura*, daí surge a ideia de apreciar as *relações possíveis* entre os campos do saber de ambas, suas fronteiras e aproximações, contudo, Pesavento alerta-nos que “*Clio* se aproxima de *Calíope*, sem com ela confundir-se”⁶, delimitando as respectivas áreas de atuação. Daí, como realizar empiricamente, essas conexões entre *Literatura e História*?

A viabilização das referidas conexões podem ser concretizadas, acrescentando um terceiro elemento analítico à dupla *Clio-Calíope*; um elemento artístico que não nasceu mitológico, mas bem de longe, descende das filhas de *Zeus* e *Mnemósine*, que trazem as artes no seu âmago - o cinema - filho dileto da tecnologia e da modernidade do fim do século XIX.

A tríade confluência entre *História*, *Literatura* e *Cinema*, passa então a ser estudada por meio de uma obra artística da nova era: o filme. As relações entre *Cinema* e *História*, nessa ordem, ocorrem:

[...] desde o nascimento do cinema, [e], a história é sua fonte. “O Nascimento de uma Nação”, de David Griffth, nos Estados Unidos, e “O Encouraçado Potemkin”, de Sergei Eisenstein, na União Soviética, são alguns dos muitos filmes em que, através de cowboys, carruagens, reis e rainhas, a história está presente [...]”⁷

Depois que o cinema firmou-se como um dos maiores meios de comunicação de massa do século XX, a *História*, sedimentada como disciplina curricular nas escolas, universidades e embasada pela cientificidade, promoveu o caminho inverso ao da *sétima arte*, interessando-se pelo estudo de suas obras por meio de recursos teóricos e metodológicos específicos, pois “[...] o estudo da imagem pode fornecer elementos de análise que ultrapassam os limites das intenções do autor ou de quem as captou.”⁸

Adentrando às conexões que permeiam as relações entre *História*, *Literatura* e *Cinema*, emerge um objeto de estudo, o filme *O Tronco* (1999), dirigido pelo cineasta mineiro João Batista de Andrade (1939) e roteirizado a partir do romance homônimo do escritor

⁵ TÉTART, Philippe. *Pequena História dos Historiadores*. Bauru: Edusc, 2000. Pág. 147.

⁶ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Literatura. Uma Nova-Velha História*. In: COSTA, Cléria Botelho ; MACHADO, Maria Clara Tomaz. *História e Literatura: Identidades e Fronteiras*. Uberlândia: Edufu, 2006. Pág. 13.

⁷ TENDLER, Sílvia. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (org.). *A História Vai ao Cinema*. São Paulo: Record, 2001. Pág. 7.

⁸ Ibidem. Pág. 8.

Bernardo Élis (1915-1997), um dos autores mais proeminentes da Literatura Brasileira da segunda metade do século XX.

As análises empregadas, sob os aspectos estéticos e artísticos da obra literária e do filme inspirado nela, na perspectiva histórica, desnudam uma pluralidade interpretativa da História brasileira, que vai da *República Velha* e do domínio das oligarquias clônicas, perpassando pelas eras *Vargas*, *JK*, *Ditadura Militar* até desembocar na *Redemocratização* da *Nova República*. Para tal empreitada intelectual, a *História Cultural* oferece-nos parâmetros com a finalidade de entendermos as representações que são engendradas das sociedades, tanto pela Literatura como o Cinema. Consoante com tais requisitos teóricos, *Roger Chartier* diz que:

Trabalhando sobre as lutas e representações, cujo objetivo é a ordenação da própria estrutura social, a história cultural afasta-se sem dúvida de uma dependência demasiado estrita a uma história social fundada apenas ao estudo das lutas econômicas, mas também faz retorno útil sobre o social, já que dedica atenção às estratégias simbólicas que determinam posições e relações em que constroem, para cada classe, grupo ou meio, um “ser-percebido” constitutivo de sua identidade.⁹

Para empreendermos a pesquisa que redundou nessa dissertação, a pormenorização da urdidura das obras literária e fílmica, fizeram-se necessárias, bem como uma apreciação histórica dos autores e de suas épocas. A recepção do livro de Élis, publicado em 1956, e do filme de João Batista de Andrade, constam, obrigatoriamente do contexto das referidas análises. A pesquisa, então, foi norteadada e desenvolvida em: Introdução e 03 capítulos, assim organizados e subdivididos:

- 1) Bernardo Élis: dos ermos sertões dos goiases à casa de Machado de Assis.
 - 1.1) O romance *O Tronco* e sua urdidura em 1956.
 - 1.2) A personagem Vicente Lemes – o “herói trágico”: do centro do romance à periferia da História.
- 2) O cineasta João Batista de Andrade – o migrante: de Ituiutaba(MG) para São Paulo(SP) ao Goiás bernardiano.
 - 2.1) O filme *O Tronco* (1999): produção, estética, recepção, crítica e as conexões entre História, Cinema e Literatura.
 - 2.2) As representações do Brasil dos anos de 1990 suscitadas pelo filme de J. B. de Andrade, *O Tronco*.
- 3) Aspectos do cinema brasileiro na década de 1990 – da crise à *retomada*.
- 4) Considerações Finais.

⁹ CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia – A História Entre Práticas e Representações*. Porto Alegre: Edit. UFRGS, 2002. Pág. 67.

Desse arcabouço estrutural, resgatamos itens cruciais para a pesquisa histórica como a metodologia advinda da *historiografia*, engendrada pela *História Social, Cultural, Política* e a função do historiador na sociedade atual. Segundo *Marc Ferro*, um historiador especialista nas relações entre *Cinema e História*, tem por função preliminar:

[...] restituir à sociedade a História da qual os aparelhos institucionais a despossuíram. Interromper a sociedade, pôr-se à sua escuta, esse é, em minha opinião, o primeiro dever do historiador. Em lugar de se contentar com a utilização de arquivos, ele deveria antes de tudo criá-los e contribuir para sua constituição: filmar, interrogar aqueles que jamais têm direito à fala, que não podem dar seu testemunho. O historiador tem por dever despossuir os aparelhos do monopólio que eles atribuíram a si próprios e que fazem com que sejam fonte única da História. Não satisfeitos em dominar a sociedade, esses aparelhos (governo, partidos políticos, Igrejas e sindicatos) acreditam ser sua consciência. O historiador deve ajudar a sociedade a tomar consciência dessa missão. A segunda tarefa consiste em confrontar os diferentes discursos da História, a descobrir, graças a esse confronto, uma realidade não visível. [...] Quanto a mim, tento descobrir métodos de análises aplicáveis à História contemporânea, mas difícil de se estudar devido à falta de distanciamento. O filme foi a grande ajuda nesse caso, tanto os filmes de ficção, quanto os cine-jornais. Na verdade, não acredito na existência de fronteiras entre os diversos tipos de filmes, pelo menos do ponto de vista do olhar de um historiador, para quem o imaginário é tanto história, quanto História.¹⁰

O romance *O Tronco*, de autoria de Bernardo Élis, é um texto ficcional que foi inspirado em acontecimentos históricos ocorridos no norte do antigo Estado de Goiás da República Velha (1917-1919), onde na pequena localidade de *São José do Duro* (atual Dianópolis-TO) ocorrera um sangrento embate entre forças oligárquicas rivais: de um lado, os *coronéis do governo* (representado pelo corrupto Juiz Carvalho e sua força policial) e na oposição, os *coronéis dissidentes* (Os Melo). No meio desse enfrentamento, encontra-se a figura da personagem central, o idealista coletor *Vicente Lemes*, o elemento desencadeador da *tragédia do Duro*, que ao denunciar, para o governo estadual, os desmandos do clã oligárquico dos Melo, na então região do norte de Goiás, provoca uma intervenção armada no local onde a meta principal de apaziguamento e manutenção da Lei esconde as reais intenções de seus mandatários em eliminar opositores políticos, ampliando assim, sua área de dominação. Da obra literária e ficcional à transposição fílmica da mesma, subjazem várias outras temáticas desenvolvidas *a posteriori*: a visualização da História Regional de Goiás, a trajetória do escritor Bernardo Élis e do cineasta João Batista de Andrade e suas obras.

Toda essa amálgama de interpretações e dados, recolhidos no percurso da pesquisa histórica, deve ser organizada sob a forma de *escrita*. A escrita da História, seja na esfera cultural, social ou política, requer um conhecimento prévio sobre a historiografia e seus

¹⁰ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Pág. 76 e 77.

teóricos, oriundos de formação, preferencialmente, díspares. A disparidade é um quesito essencial para que determinado pesquisador (nesse caso, o historiador), percorra as mais sortidas vertentes do pensamento histórico edificado pós-*Heródoto* e *Tucídides*. Problematicando a escrita historiadora, *Michel de Certeau*, propõe entender:

[...] como história esta prática (uma ‘disciplina’), o seu resultado (o discurso) ou a relação de ambos sob a forma de uma ‘produção’; certamente, em seu uso corrente, o termo ‘história’ conota, sucessivamente, a ciência e seu objeto – a explicação que se diz e a realidade daquilo que se passou ou se passa. Quantos domínios não confunde numa mesma ambiguidade: o francês não confunde numa mesma palavra a física e a natureza. O próprio termo história ‘já sugere uma particular proximidade entre a operação científica e a realidade que ela analisa.’¹¹

A *praxis* da teoria historiográfica, verificar-se-á no desenrolar dos capítulos esquematizados e nomeados anteriormente, que agregam ainda os resultados das pesquisas com fontes e documentos de origens diversas: textos literários, jornalísticos, filmes, entrevistas, etc. Todo esse esquema é guiado pelas diversas trilhas abertas, que provém do entroncamento e do estudo das estreitas relações entre segmentos artísticos e a História.

A partir dos anos de 1980, vários segmentos artísticos como as artes plásticas, música, teatro, cinema e literatura (dentre outras), mereceram uma abordagem mais sofisticada por parte dos historiadores envolvidos com a História Cultural. Nesse período, uma parcela considerável de historiadores travou um diálogo muito significativo com as diversas linguagens artísticas, gerando um intercâmbio cultural e interdisciplinar riquíssimo que delineou obras historiográficas de grande valor, cujo principal anseio e objetivo eram vislumbrar e entender o *homem* e a *sociedade* por meio da arte, utilizando-se de romances, pinturas, canções, filmes e peças teatrais, etc., como objetos de análise.

Para o nosso trabalho, as relações entre o *Cinema* e a *Literatura* serão priorizadas, uma vez que o objeto principal de análise é a obra fílmica *O Tronco*, adaptada de um romance da literatura brasileira do mesmo nome. Os pormenores da urdidura literária e da posterior transposição para a linguagem imagética, cinematográfica, constituem-se, então, no foco principal da interpretação histórica. Essa relação, entre *Literatura* e *Cinema*, segundo *Robert Stam*:

De maneira geral [...] oferece uma história da tradição do romance por meio de suas re-visões fílmicas, enfatizando as complexas mudanças energéticas e sinérgicas envolvidas na migração trans-mídia. [...] Empregando simultaneamente a teoria literária, teoria midiática e estudos (multi) culturais [...] a fim de esclarecer as

¹¹ CERTEAU, Michel de. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006. Pág. 32.

relações entre o romance e o filme de uma maneira que é, espero, rica, complexa e multidimensional.¹²

O diálogo entre *Cinema e Literatura*, mediado pela observação historiadora, emerge desse modo, em primeira instância, da transposição do texto literário de Bernardo Élis para o roteiro cinematográfico de João Batista de Andrade. Essa *migração trans-mídia*, conforme classifica Stam, no seu percurso, instiga-nos a uma minuciosa observação de quesitos estéticos que diferenciam e aproximam a narrativa literária e a cinematográfica, não se esquecendo da abordagem histórica do momento da feitura do romance, o filme e os respectivos autores e suas trajetórias pessoais, sociais e artísticas.

As relações entre *Literatura e Cinema*, na apreciação de José Carlos Avellar são intensas e profundamente imbricadas:

Assim como o chão para a literatura é a imagem flagrada pela objetiva da câmara – o movimento se movendo, passando, fugindo da vista, disperso, descontínuo, indisciplinado, sempre aberto, incompleto, fragmento –, assim como o chão da literatura é o que fica parado, o chão do cinema é o organizado, nomeado, enquadrado, concentrado, disciplinado, identificado, finito, pela palavra. Ao passar os olhos pela literatura [...] o cinema descobriu que a imagem não é só a flor da pele: é também texto. Ela não ilustra o que pensamos com palavras: ela pensa de outra maneira. Como um pensamento cinematográfico pode se expressar também através de outras formas de composição, talvez seja possível dizer que o cinema começou a existir antes mesmo do primeiro filme. E dizer que a invenção do cinematógrafo veio atender ao desejo de mostrar um movimento em pleno movimento, o tempo passado, desejo anterior à invenção do mecanismo que tornou possível a realização de filmes. Este desejo estimulou a invenção de desenhos, pinturas, textos e músicas (digamos) cinematográficas, cinema antes mesmo do primeiro filme. Não foi a invenção do cinematógrafo que tornou possível o cinema, mas, ao contrário, a vontade de fazer cinema é que tornou possível a invenção do cinematógrafo. O cinema talvez se encontre presente, latente, como estrutura comum aos muitos modos de ver e sonhar o mundo criados desde que o homem começou a pensar como um processo e saiu em busca de um aparelho capaz de registrá-lo assim: coisa não acabada, não concluída, incompleta, rascunho [...]. Compreendendo-se como rascunho, para melhor se pensar o homem criou uma expressão/rascunho, todo o tempo em movimento para fora de si mesmo.¹³

Questões como *adaptações, fidelidade, recriação* ou *linguagens*, encontram-se em debates constantes, marcantes e por vezes contraditórios, nas relações entre *Literatura e Cinema*, desde que este último firmou-se como um novo segmento artístico nas primeiras décadas do século XX. A *parceria* entre *Literatura e Cinema*, do *cinema mudo* à *era digital* não obedece a regras, nem tampouco contratos hermeticamente elaborados; dessa *parceria*

¹² STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema – Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pág. 41.

¹³ AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra. Cinema e Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. Pág. 56 e 57.

surgiram inovações estéticas e narrativas, contidas em obras fílmicas memoráveis e outras desprezíveis.

Ao longo do século XX, as relações entre *Literatura* e *Cinema* foram escapando do restrito meio artístico de ambos para, depois da década de 1950, aguçar a observação de pesquisadores e intelectuais autônomos ou ligados aos centros acadêmicos dos mais diversos segmentos do conhecimento humano: Filosofia, Sociologia, Linguística ou a própria História. Tais intelectuais e pesquisadores passaram então, a analisar obras fílmicas que se desenvolveram de obras literárias; a *História Cultural*, à frente de tão rico veio a ser escavado e exposto, mediante apreciações críticas, desenvolveu critérios metodológicos e interpretativos no intuito de aclarar e explicar as nuances do encadeamento *Literatura/Cinema*. No espaço da Teoria Literária, vários autores/pesquisadores também debruçaram-se sobre essa *nova-velha* história que são os estudos culturais advindos da transposição da linguagem escrita para a imagética. Um autor, proveniente dos estudos literários, *Randal Johnson*, elenca alguns itens cruciais para empreendermos uma avaliação fílmica cujo roteiro fora escrito a partir de um conto, romance, novela ou poema:

A impossibilidade de traduzir mensagens estéticas – neste caso, textos de poesia e prosa – leva Haroldo de Campos a propor uma teoria de tradução como recriação: com base nessa recriação “teremos, como quer Bense [Max], em outra língua, uma outra informação estética, autônoma, mas ambas estarão ligadas entre si por uma relação de isomorfia: serão diferentes enquanto linguagem, mas como os corpos isomorfos, cristalizar-se-ão dentro de um mesmo sistema”. Ele observa que em tais traduções se traduz não só o significado da mensagem, mas o próprio signo em sua materialidade. “O significado, o parâmetro semântico, serão apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora.” Para realizar uma tradução recriativa, o tradutor precisa antes submergir criticamente na obra a ser traduzida. Assim, além de ser um ato de recriação, a tradução é também uma leitura crítica do original. Como formulada no artigo em discussão [Da Tradução Como Criação e Como Crítica – Bense], a teoria de Campos se refere só ao que Jakobson [Roman] chama de tradução “interlingual”. É, porém, relevante para o problema de “tradução inter semiótica” ou “transmutação”, isto é, a interpretação de signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais.¹⁴ [Parênteses nossos]

Da literatura para a tela do cinema, *Johnson* fala em *tradução* e *recriação* ao invés de *adaptação*. Para escrever um roteiro cinematográfico a partir de um texto literário, o roteirista deve possuir, previamente, um conhecimento minucioso acerca da obra e do universo de seu autor e da historicidade da época de sua escrita; contudo, tal conhecimento prévio, obrigatoriamente, deve passar pelas possibilidades da tradução para a linguagem do cinema.

¹⁴ JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema. Macunaíma: do Modernismo na Literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz Editor, 1982. Pág. 6.

Por isso, um filme que se origina de uma obra literária, torna-se uma recriação, outra obra artística elaborada pelo roteirista e o cineasta.

As conexões entre *Literatura e Cinema*, intermediada pela interpretação histórica, no parecer de *Pesavento*, estabelece que no caso da análise fílmica:

[...] é o historiador que vai interrogar o filme, que, por sua vez trabalha em cima de um romance que se refere a uma temporalidade e espacialidade precisa. Literatura e Cinema, contudo, dispensam este maior “policiamento” sobre o imaginário que a história exerce, pois deve manter com o real o maior nível de aproximação possível [...]. A literatura recria o tempo do mundo que transcorreu no passado, reconfigurando-o na narrativa que se apresenta ao leitor, para que este o receba e reconstrua por sua vez. Tudo se passa pelos caminhos do imaginário, estabelecendo correspondências, coerências e sentidos. Tratando-se de um filme -tradução em imagens da obra literária -, a evidência de real é maior ainda. As imagens são convincentes, são muito fortes, têm o poder do verídico e são capazes de colocar, com vantagem, no lugar do mundo real. As imagens são, qualitativamente, mais expressivas e marcantes que as palavras.¹⁵

E são, nas interrogações por nós efetuadas ao filme *O Tronco*, que grande parte das teorias mencionadas para o estudo das relações entre *Literatura-Cinema-História*, encontram sustentação. Sustentação revelada ante a empiria embasada pela leitura dos teóricos das respectivas áreas, pesquisas em arquivos e a investigação estética, narrativa e histórica do *romance* de Bernardo Élis e do *filme* de João Batista de Andrade.

¹⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *De Razões e Sentimentos: O Quatrilho na Tela*. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). *A História Vai ao Cinema – Vinte Filmes Brasileiros Comentados por Historiadores*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Pág. 222 e 223.

É difícil a gente compreender bem as criaturas e não creio que possamos conhecer alguém a fundo, a não ser os nossos próprios compatriotas, pois os homens não são somente eles; são também a região onde nasceram, a fazenda ou apartamento da cidade onde aprenderam a andar, os brinquedos que brincaram em crianças, as lembranças que ouviram, as escolas que frequentaram, os esportes em que exercitaram, os poetas que leram e o Deus em que acreditaram.

W. Somerset Maugham (1874-1965)¹⁶

1. Bernardo Élis: dos ermos sertões dos goiases à casa de Machado de Assis.

O papel do literato dentro de uma sociedade desperta acalorados debates nas mais diversas áreas do conhecimento humano, recaindo majoritariamente sobre sua importância pessoal e intelectual, afora o percurso e a influência de sua obra no seu tempo e na posterioridade. Alguns estudiosos afirmam que o *meio* gera o escritor e sua obra; outros afirmam que a *obra* e o *escritor* são autônomos, mas há aqueles que não dissociam estes dois quesitos.

Não existe um consenso para tais indagações entre os estudiosos da literatura, contudo existem algumas propostas apresentadas pelos mesmos que são compatíveis com determinados autores que são objeto de algum estudo. Na análise de um escritor do porte de *Bernardo Élis*, encontramos em *Antônio Cândido*, discorrendo sobre o crítico literário e historiador suíço *Charles Augustin Saint-Beuve* (1804-1869), uma das possíveis explicações sobre a verve literária e o homem por trás do artista. Para Cândido:

A propósito, e para evitar equívocos, mencionamos um trecho de Saint-Beuve, que parece exprimir exatamente as relações entre o artista e meio: “o poeta não é uma resultante, nem mesmo um simples foco refletor; possui o seu próprio espelho, a sua mônada individual e única. Tem o seu núcleo e o seu órgão, através do qual tudo que passa se transforma, porque ele combina e cria ao devolver à realidade”.¹⁷

E acrescenta ainda que o papel de um escritor:

[...] numa determinada sociedade é não apenas o indivíduo capaz de exprimir a sua originalidade (que o delimita e especifica entre todos), mas alguém desempenhando um papel social, ocupando uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores ou auditores. A matéria e a forma de sua obra dependerão em parte da tensão entre as veleidades profundas e a

¹⁶ BERNARDES, Carmo. *Relembranças*. Goiânia: UFG, 1986 (Prefácio).

¹⁷ CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade – Estudos de teoria e história literária*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976, p. 18.

consonância ao meio, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público.¹⁸

Diante das assertivas de Antônio Cândido, podemos vislumbrar o escritor goiano Bernardo Élis e as vicissitudes de sua existência como homem inserido em um contexto histórico pouco conhecido (e às vezes até desprezado) da História do Brasil Republicano. Sua arte literária trouxe visibilidade para os *sertões* de Goiás, sua cultura, sociedade e povo; a obra bernardiana, foi ainda audaz ao denunciar a miséria, opressão e os desmandos dos chefes políticos, sem demagogia ou panfletarismo ideológico. O *sertão* de Bernardo Élis:

[...] não tem o bucolismo de Hugo [de Carvalho Ramos] nem a metafísica de Rosa [J. Guimarães] - é um sertão chamado pedra, feito só de descaminhos, por onde se perdem a entrevada Nhola dos Anjos, a inocente Putkoê, o desesperado Piano [personagens bernardianos]. Nesses ermos, Bernardo descobriu as misérias gerais – pobreza, isolamento, desigualdade. E, assim, pôde compreender as vidas secas do sertão [...] [Parênteses nossos].¹⁹

Bernardo Élis Fleury de Campos Curado, nasceu em 15 de novembro de 1915, na cidade de Corumbá-GO, região centro-sul do Estado de Goiás²⁰ e faleceu em 30 de novembro de 1997, em Goiânia-GO. Filho de *Erico Curado*²¹ e *Marieta Fleury de Campos Curado*, ambos oriundos de tradicionais clãs familiares do Estado de Goiás. Erico Curado era comerciante e poeta, dona Marieta foi professora por um tempo e posteriormente dedicou-se ao lar e a costura, como convinha a uma típica *senhora* pertencente às elites das sociedades patriarcais do final do II Império e da República Velha (1889-1930).

A alfabetização de Bernardo Élis coube à sua mãe, porém, o apreço pela literatura provém do pai, um poeta aprendiz admirador de Olavo Bilac e da estética parnasiana. Bernardo Élis obteve sua formação inicial em meio aos livros do pai (apesar de mais tarde declarar sua aversão a alguns autores da literatura brasileira entre o final do século XIX e início do século XX) e às revistas e jornais assinados pelo mesmo.

Seu *tio André*, morador da então capital da República e maior centro cultural do país – o Rio de Janeiro – enviava-lhe, constantemente, apesar das dificuldades de comunicação, as

¹⁸ Ibidem. Pág. 74.

¹⁹ *Jornal Opção*. Entrevista com Bernardo Élis. Edição 1099 – Julho de 1996. Goiânia-GO. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br>. (Introdução).

²⁰ O Estado de Goiás o qual nos referimos nesse trabalho que é o cenário obrigatório da obra bernardiana, constitui-se do antigo Estado, criado após a constituição republicana de 1891. Posteriormente, entre 1988/1989, seu território foi dividido e ao norte criou-se o Estado de Tocantins.

²¹ De acordo com a ficha autobiográfica de Bernardo Élis presente no romance *O Tronco*, o nome de seu pai – como o próprio frisava – era paroxítono e não proparoxítono, como geralmente pronunciam no Brasil. In: ALMEIDA, Cristiane Roque de. *História e Sociedade em Bernardo Élis: Uma Abordagem Sociológica de O Tronco*. Goiânia: UFG – Dissertação de mestrado (Sociologia), 2003, pág. 33.

últimas novidades acerca da literatura brasileira e internacional. André tencionava tornar-se um escritor.

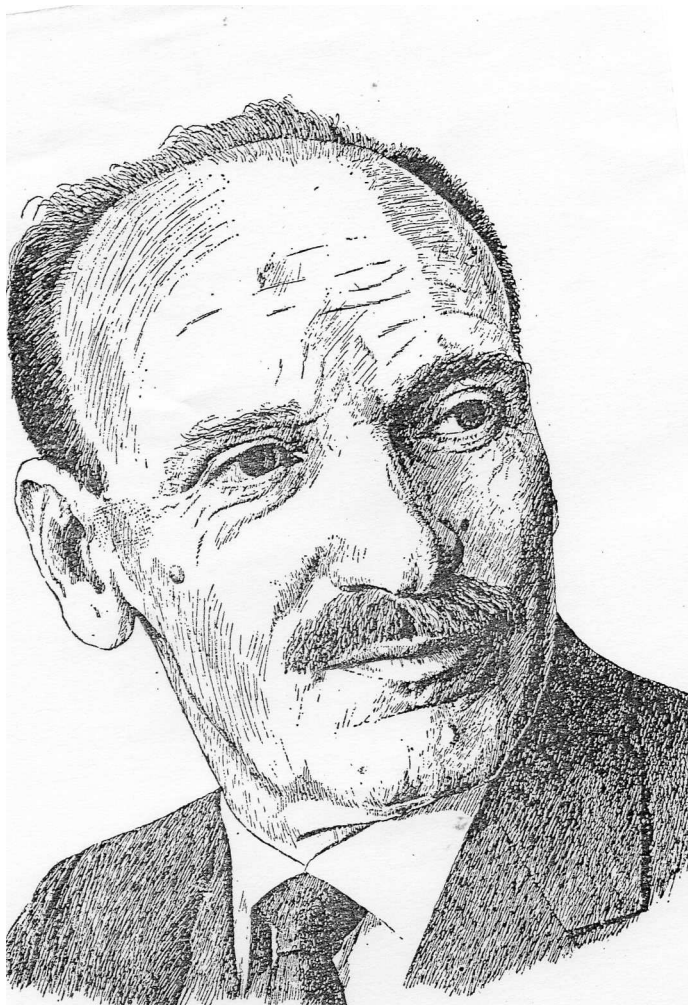


Figura 01: Desenho em bico-de-pena do escritor Bernardo Élis.
Fonte: ÉLIS, Bernardo. O Tronco. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003. Prefácio.

Tais contatos propiciaram ao jovem Bernardo Élis, um estreitamento raro com os clássicos da literatura luso-brasileira e às inovações impulsionadas pelas *avant-gards* europeias e nacionais durante as décadas de 1920/1930. Essa raridade é explicada, primeiramente, do ponto de vista geográfico, uma vez que o Estado de Goiás, desde o período colonial, era uma região com uma densidade demográfica muito baixa, além de estar muito distante dos centros culturais e políticos do país.

O Estado de Goiás da República Velha era precário em estradas e, principalmente, ferrovias, o que dificultava a comunicação com outras regiões do país, tornando-o uma Unidade da Federação sem importância econômica e política, dominado pelas oligarquias

clônicas, fundiárias e coronelistas. O isolamento de Goiás, segundo a pertinaz observação do historiador *F. Itami Campos* ia:

[...] além de não merecer atenção (ou preocupação), [...] era até mesmo tratado como descaso. Além disso, tal situação era percebida no Estado, pois o presidente Miguel da Rocha Lima, em 1907, afirma em seu relatório anual para o Legislativo Estadual: “... o dr. Affonso Penna, antes de assumir as rédeas do governo percorreu quase todos os Estados da União (...) Goyaz, filho espúrio, não teve a honra de receber a visita de tão ilustre estadista”.²²

O isolamento de Bernardo Élis em seu estado natal, ao contrário do caminho presumível de uma irrealização futura (como ocorreu com o pai e poeta Erico Curado e o Tio André), gerou um indivíduo tímido, mas com uma mentalidade irrequieta e crítica, atenta às inovações e aos problemas de sua época. As dificuldades e a falta de contato mais direto com o resto do país fizeram com que Bernardo Élis iniciasse sua trajetória de homem e literato, culminando, décadas mais tarde, em sua eleição para a Academia Brasileira de Letras. Tratar-se-ia do primeiro escritor goiano a adentrar à Casa de Machado de Assis, ocupando sua respectiva cadeira.

A formação intelectual de Bernardo Élis, iniciada por seus pais no próprio lar em Corumbá-GO, estendeu-se ao *Lyceu de Goiás* (na cidade de Goiás-GO²³, para a qual se mudou em 1924, residindo em casa do avô), onde completou sua educação básica. O curso superior foi concluído na única faculdade existente em Goiás (fundada em 1898), a Academia de Direito de Goiás, transferida para Goiânia em 1937, tornando-se o núcleo ulterior da futura Universidade Federal de Goiás.

Em 1945, após algumas interrupções, forma-se em Direito, pela Faculdade de Goiás, sediada em Goiânia, a nova capital do Estado, para qual Bernardo Élis mudara seis anos antes. Durante a década de 1930, sob os auspícios do governo Vargas, Élis é nomeado escrivão da Delegacia de Polícia de Anápolis-GO (1936) e depois, escrivão do Cartório do Crime de Corumbá-GO.

Na nova capital, foi secretário e prefeito municipal interino por duas vezes. Ocupou-se também da carreira de professor da Escola Técnica Federal de Goiás, Universidade Federal de Goiás e PUC-GO, na cátedra de Literatura. O envolvimento efetivo de Bernardo Élis com a

²² CAMPOS, F. Itami. *Coronelismo em Goiás*. Goiânia: UFG Editora, 1987, Pág. 75.

²³ Fundada em 1727, pelo bandeirante Bartolomeu Bueno da Silva, chamava-se *Arraial de Santana*, tornando-se a primeira sede da Capitania, depois *Província de Goyaz* (1736), cujo nome foi alterado para *Vila Boa de Goyaz*. Em 1937 a capital foi transferida para Goiânia. Atualmente é conhecida por cidade de Goiás (ou popularmente Goiás Velho).

literatura deu-se a partir de 1934 quando começou a escrever assiduamente e enviar seus contos e poesias para os jornais locais, atento ainda ao Movimento Modernista (eclodido em 1922) e às obras de seus principais integrantes.

Diferindo de seu pai, um aficcionado do purismo estético parnasiano, Bernardo Élis admirava a literatura modernista capitaneada por Mário e Oswald de Andrade, Augusto F. Schmidt, dentre outros; lia ainda com admiração, Balzac, Tolstói, Zola e Vitor Hugo, o que preparou-lhe um *terreno* literário propenso ao humanismo, uma das características marcantes de sua obra.

Em 1942, muda-se para o Rio de Janeiro, no intuito de tentar publicar suas poesias e contos; o que não se concretiza. Em 1996, em uma entrevista ao *Jornal Opção*, indagado sobre essa tentativa de estabelecer-se na antiga Capital Federal e ao apologismo à literatura roseana, desencadeada naquela década, respondeu:

Creio que se não surgisse Guimarães Rosa, outro surgiria. Guimarães Rosa era um embaixador, que tinha relação com todo o Brasil e o mundo. Graciliano Ramos e José Lins do Rego também tiveram facilidades no Rio de Janeiro. Lá estava cheio de nordestinos. Aliás, nordestinos se encontram em toda parte. Eu, quando cheguei ao Rio, não encontrei um goiano. Então, o problema maior não é o fato de ter ou não um concorrente, mas, sim, a questão da geografia²⁴.

Fica implícita, no discurso de Bernardo Élis, uma questão que o acompanhou pela vida toda. O isolamento *geográfico* de seu Estado, espaço temático de suas histórias e o reconhecimento de sua antológica obra literária, todavia sempre à margem de outros autores celebrados pelo cânon da crítica especializada, que por vezes segregava a estética regionalista à conotações pejorativas e limitadas. Amparando essa proposição, Bernardo Élis, mostrou-se, no fim de sua vida, desgostoso pelo fato de que nenhum crítico literário de renome nacional tivesse efetuado algum estudo sobre sua obra.

De alguma maneira, Bernardo Élis estava correto, pois sua obra é atualmente reconhecida como *clássica* pelos tradicionais compêndios acerca da história da literatura no Brasil, no entanto, os estudos e pesquisas que orbitam em torno de seus textos encontram-se, basicamente, nos meios acadêmicos do Estado de Goiás e algumas adjacências.

Retornando aos fatos iniciais da carreira literária de Bernardo Élis, deparamo-nos com a fundação da *Revista Oeste* em 1942, que circulou em Goiás até 1944 e que contava entre seus fundadores e articulistas, o referido autor, disseminador entusiasta do modernismo no Brasil central. O primoroso conto *Nhola dos Anjos e a Cheia do Corumbá*, de autoria do

²⁴ *Jornal Opção*. Goiânia-GO. Ed. nº 1099, julho de 1996. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br>.

escritor, foi publicado pela primeira vez nessa revista, divulgadora e colaboradora consoante do ideário varguista instituído pelo Estado Novo, edificado em 1937. À Revista Oeste, coube o papel de ser:

Porta-voz do pensamento do Estado Novo, [e], ajudou a consolidar a recém-fundada Capital do Estado, procurando viabilizar a proposta de construir, na nova Capital do Estado, um pólo cultural do porte dos melhores do país. Divulgava a ideia de uma nova capital, associada ao progresso e ao desenvolvimento, em contraste com a estagnação e a ideia de atraso representada pela antiga capital que, pejorativamente começou a ser chamada de Goiás Velho. Em virtude do projeto de construção de uma mentalidade progressista para o Estado de Goiás, em contraposição à mentalidade da época, intelectuais se uniram ao governador [interventor] do Estado, Pedro Ludovico Teixeira [...].²⁵ [Parênteses nossos]

Das páginas da Revista Oeste, Bernardo Élis migra para o livro, com a publicação em 1944 de sua coletânea de contos intitulada *Ermos e Gerais*, iniciando assim, a elaboração de uma das mais profícuas obras²⁶ da Literatura Brasileira da segunda metade do século XX.

O livro *Ermos e Gerais* foi sucesso de crítica e propiciou a seu autor, em 1945, participar do 1º Congresso de Escritores de São Paulo, onde conheceu e travou relações com os colegas Aurélio Buarque de Holanda, Mário de Andrade e Monteiro Lobato. Esses literatos colaboraram para que a obra e o nome de Bernardo Élis fossem introduzidos no meio literário e intelectual do Brasil pós Segunda Guerra Mundial.

O primeiro livro de Bernardo Élis, com sua prosa inovadora e centrada na cultura, fauna e flora do Estado de Goiás, revelaria ainda a miséria social e econômica do seu povo, que provinha desde a criação da Capitania em meados do século XVIII. A prosa bernardiana chamou a atenção da crítica, pois resgatava uma linguagem muito rica em termos regionais do Brasil Central; a oralidade contida em seus contos primeiros era *sui generis*, compondo um

²⁵ ALMEIDA, Cristiane Roque de. *História e Sociedade em Bernardo Élis: Uma Abordagem Sociológica de O Tronco*. Goiânia: UFG – Dissertação de Mestrado (Sociologia), 2003. Pág. 35.

²⁶ Romances: *O Tronco* (1956) – São Paulo, Martins (Prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro); *A Terra e as Carabinas* (1987) – Rio de Janeiro, José Olympio; *Chegou o Governador* (1987) – Rio de Janeiro, José Olympio.

Poesia: *Primeira Chuva* (1955) – Goiânia, Escola Téc. Industrial.

Contos: *Ermos e Gerais* (1944) – S. Paulo, Bolsa de Publicações Hugo de Carvalho Ramos; *Caminhos e Descaminhos* (1965) – Goiânia, Brasil Central (Prêmio Afonso Arinos da Academia Brasileira de Letras); *Veranico de Janeiro* (1966) – Rio de Janeiro, José Olympio (Prêmio José Lins do Rego da José Olympio Editora, prêmio Jabuti da Câmara Brasileira do Livro); *Caminho dos Gerais* (1975) – Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; *André Louco* (1978) – Rio de Janeiro, José Olympio; *Apenas um Violão* (1984) – Rio de Janeiro, nova Fronteira; *Dez Contos Escolhidos* (1985) – Brasília, Horizonte.

Crônica: *Jeca Jica-Jica Jeca*. Goiânia, Cultura Goiana, 1986.

Ensaio: *Marechal Xavier Curado, Criador do Exército Nacional*. Goiânia, Gráfica Oriente (1973); *Vila-Boa de Goiás*. São Paulo/Rio, Nacional/Embratur (1976); *Os Enigmas de Bartolomeu Antônio Cordovil*. Goiânia, Oriente (1980); *Goiás em Sol Maior*. Goiânia, Poligráfica (1985); *O Centro-Oeste*. Rio de Janeiro, Colorama (1986).

texto uníssono em que a linguagem das personagens ou do narrador, não diferem-se, como comprova um trecho de *Nhola dos Anjos e a Cheia do Corumbá*:

A chuva cai meticulosamente, sem pressa de cessar. A palha do rancho porejava água, fedia a podre, derrubando dentro da casa uma infinidade de bichos que sua podridão gerava. Ratos, sapos, baratas, grilos, aranhas - o diabo refugiava-se ali dentro, fugindo à inundação, que aos poucos ia galgando a perambeira do morrote.

Quelemente saiu ao terreiro e olhou a noite. Não havia céu, não havia horizonte – era aquela coisa confusa, translúcida e pegajosa. Clareava as trevas o branco leitoso das águas que cercavam o rancho. Ali pras bandas da vargem é que ainda se divisava o vulto negro e mal recortado do mato.

[...] A noite era feito um grande cadáver, de olhos abertos e embaciados. Os gritos friorentos das marrecas povoam de terror o ronco medonho da cheia.

No canto escuro o quarto, o pito da velha Nhola acendia-se e apagava-se sinisticamente, alumando seu rosto macilento e fuxicado.

- Você bota a gente hoje em riba do jirau, viu? - pediu ao filho - Com essa chuveira de dilúvio, tudo quanto é mundice entra pro rancho e eu num quero drumi no chão não.

Ela receava a baita cascavel que ainda agorinha atravessara a cozinha numa intimidade pachorrenta [...] ²⁷

Em um momento, cuja literatura brasileira caminhava para o que sua história qualificou de *Terceira Fase do Modernismo ou a Geração de 1945*, o romance regionalista, e seus estetas nordestinos, que notoriamente sobressaiam-se aos outros autores por conta de suas temáticas e estéticas calcadas na denúncia sociopolítica, demonstravam um esgotamento criativo após uma década e meia do seu início verificado em 1930.

Autores como *Jorge Amado*, *Graciliano Ramos*, *José Lins do Rego* e *Rachel de Queiroz*, dentre outros, elaboraram obras estilisticamente díspares, contudo centradas nas mazelas do homem nordestino e sua relação com a natureza inóspita e os detentores do poder local. No entendimento da historiadora *Tânia Nunes Davi*:

A geração de trinta nordestina se reuniu em torno da problemática da terra, meditando e denunciando os conflitos sociais da região, trazendo para a realidade concepções unânimes apenas na acusação da injustiça e da desagregação humana. No individual, cada um tentou dar depoimento substantivo, fruto da concepção de uma situação central específica e correspondente atitude assumida frente a ela. Essas divergências de enfoque, não se baseavam apenas numa variação na seleção e tratamento de detalhes ou numa maior ou menor ênfase em determinado aspecto, ela transcendia para a forma que cada romancista tematizava o real, traduzindo-se na construção de seu mundo ficcional e na posição de interdependência em que se acha nele. ²⁸

²⁷ ÉLIS, Bernardo. *Caminhos dos Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. Pág. 5.

²⁸ DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do Autoritarismo em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos*. Uberlândia: Edufu, 2007. Pág. 26/27.

Ao publicar *Ermos e Gerais* em 1944, Bernardo Élis antecipou à renovação estilística que ocorreu a partir de 1945 no âmbito da literatura brasileira, com autores preocupados com uma estética narrativa aprimorada e diferenciada das duas fases anteriores do movimento modernista. Bernardo Élis e seu livro de contos foram precursores de mudanças cruciais alavancadas posteriormente por Clarice Lispector (1925-1977) em seu romance *Perto do Coração Selvagem* (1944) e João Guimarães Rosa (1908-1967) com *Sagarana* (1946).

Clarice Lispector causou impacto pela sua estrutura narrativa romanesca urbana e intimista, que valorizava os *flashes*, a introspecção psicológica e os fluxos de memória, algo raro na literatura brasileira da época; por sua vez, Guimarães Rosa, centrado nas propostas do Regionalismo, colocou os *Sertões* de Minas Gerais no mapa do país, mas o grande trunfo da prosa Roseana foi uma “[...] amplidão vocabular, diferenciando-o do de um regionalismo de busca de raízes que já vinha se tornando modismo²⁹”. O *Sertão* de Guimarães Rosa foi aquilatado pelas conotações metafísicas imbuídas em suas personagens e a parturiência de novas palavras germinadas ante a confluência de sua formação erudita e a vivência pessoal nas terras de Minas.

Com *Ermos e Gerais*, Bernardo Élis inseriu-se no que Moema de Castro e Silva Olival designou como uma prosa e estilística *neoregionalista*, pois é:

[...] reivindicatória, surrealista, espelho de uma ideologia social-telúrica, prenhe de perfis psicológicos e caricatos do homem, de seus sentimentos, de sua alma, de suas reações às normas e instituições vigentes, ou à falta delas. Bernardo Élis é um dos artífices da Retórica do Silêncio; a sua *parole* é a síntese da dicotomia silêncio *versus* fala, ambos dizendo na mesma intensidade, como partes do contexto reivindicatório. É o contraste da natureza assistindo, impassível, aos mais hediondos crimes, é o balbuciar dos oprimidos, são as reticências prolongando o arrojo dos pensamentos contidos. E, como significante de sua grande proposta literária, utiliza a oralidade transfigurada ou a estilização da oralidade, da fala da região em seus aspectos característicos, servindo-se dela como de significante altamente motivador do significado que pretende realçar. Bernardo Élis não nos oferece quadros ou situações preconcebidas. Agita ante nossos olhos a própria realidade. A sua ideologia é progressiva no campo da reivindicação social, isto é, sacode uma tradição medieval, preparando novas eras: a da prevalência dos direitos humanos nesse “chão analfabeto” que era o seu Goiás d’antanho³⁰.

Esse Goiás de *antanho*³¹, vislumbrado pela prosa bernardiana provém do que o próprio autor alegou ser o *Goiás do Ouro*, emergido no século XVIII com a descoberta do metal em seu território e a decadência posterior, situada com maior ênfase entre o fim do II Reinado e

²⁹ WILLER, Cláudio. In: ROSA, Guimarães. *Sagarana*. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. Pág. 322.

³⁰ OLIVAL, Moema de Castro e Silva. In: ÉLIS, Bernardo. *Caminho dos Gerais*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. (Prólogo).

³¹ De épocas passadas, outrora. Originado do espanhol *antaño* (proveniente do latim *ante annum*).

durante a República Velha. As regiões que circundam as cidades de Corumbá, Pirenópolis, Jaraguá, Bonfim, Niquelândia e Vila Boa (Cidade de Goiás), compõem o *Goiás barroco* tão difundido na ficção do autor, que ainda foi capaz de recriar cenários do norte do Estado (como a Vila do Duro, de *O Tronco*), expondo, magistralmente, o arcaísmo das relações sociais, políticas e econômicas vigentes nos respectivos locais.

Bernardo Élis vivenciou, de sua infância à maturidade, todas essas relações arcaicas e retrógradas impetradas pelas oligarquias fundiárias que dominaram a cena política de Goiás desde o período imperial e que, colaboraram, para a exacerbação do afastamento do Estado ao eixo hegemônico do poder estabelecido na região Sudeste.

A política dominante e coronelista em Goiás da Primeira República manteve instituições como a família patriarcal, a servidão das classes pobres e o latifúndio, permitindo que o atraso socioeconômico se transformasse em característica marcante dessa região do Brasil, chefiada pelos clãs familiares dos *Xavier de Almeida*, *Ramos Caiado* e *Bulhões*. O lema das oligarquias goianas era a do *quanto pior melhor*³², pois o atraso era a viga principal de sustentação para a dominação e supremacia política dos grupos que revezavam e assenhoreavam-se no poder.

Analisando o fenômeno político do *Coronelismo*, F. Itami Campos descortina uma face obscura (e pouco estudada) da história brasileira transcorrida em Goiás das primeiras décadas do século XX, onde:

[...] líderes da política estadual [...] conscientemente procuravam manter o atraso e o subdesenvolvimento do Estado, com a finalidade de não perder o domínio total de Goiás [...] E assim, não somente pela natural falta de recursos para financiar o desenvolvimento, mas principalmente, pela consciente barreira ao progresso que os principais chefes políticos estaduais formaram é que Goiás se manteve pobre, isolado e atrasado durante todo o período, situação essa que era garantia da manutenção do mando e do domínio imposto ao Estado e sustentado graças ao controle de toda a engrenagem política³³.

A política coronelista em Goiás assumiu contornos extremamente particulares, resultando em uma acirrada luta pelo controle do governo estadual por parte das facções oligárquicas, muitas vezes rivais e belicistas.

O recurso das *armas* e do *jaguncismo* era o meio mais usual para garantir o poder aos *clãs parentais* ou para demovê-los. Esses enfrentamentos resultaram, na maioria dos casos,

³² Frase atribuída ao chefe político *José Leopoldo de Bulhões Jardim*, líder de um clã oligárquico de Goiás, Ministro da Fazenda e Senador durante a Primeira República, obstando sobre a implantação da via férrea em seu Estado. In: CAMPOS, F. Itami. *O Coronelismo em Goiás*. Goiânia: Edit. UFG, 1987. Pág. 64.

³³ *Ibidem*. Pág. 64 e 65.

em verdadeiras carnificinas, que o governo central tratava como problema *interno* do Estado, descartando as prerrogativas da Constituição de 1891 que permitia a intervenção federal nas Unidades da Federação onde havia desordem política.

Durante a República Velha, nunca houve qualquer intervenção federal em Goiás, porém, os motivos para tal intento não faltaram; um desses episódios ocorreu em *São José do Duro* (norte de Goiás) nos anos de 1917 a 1919, uma verdadeira *guerra* entre as forças oligárquicas estabelecidas no poder e outras dissidentes, o que mais tarde seria romanceado por Bernardo Élis em *O Tronco* (1956).

Vários outros episódios violentos ocorreram no território goiano envolvendo a classe dominante, ou seja, as oligarquias coronelistas e seus asseclas, digladiando-se pela manutenção do *status quo* de determinado grupo parental ou político. O povo servil, simples e analfabeto prestava-se como *massa de manobra* ou *bucha de canhão*, perante a uma luta que não lhe pertencia e ainda, na maioria dos confrontos já mencionados, tinha suas vidas ceifadas ou marcadas pela barbárie.

Um dos episódios mais emblemáticos transcorrido em Goiás durante a República Velha, foi a tomada do poder estadual por um determinado grupo oligárquico e insurreto, cuja ação respalda o que já comentamos anteriormente acerca das nuances que adquiriu o *coronelismo* nesse estado. F. Itami Campos nos alega que:

É surpreendente a movimentação desenvolvida pela “Revolução de 1909” e grande foi o aparato militar que apresentou. O porquê disso ainda não está suficiente estudado. O motivo apresentado – a afirmação do domínio de Xavier de Almeida e dos Lopes de Moraes – parece frágil diante do aparato montado pela oposição, que, na verdade, foi a única tomada pelo poder pela força, por grupo político estadual, em todo o período republicano³⁴.

Dessa amálgama histórica e cultural, emoldurada pela paisagem ocre do cerrado e das cidades barrocas do ciclo do ouro, o homem e o literato Bernardo Élis fundiram-se, impregnando sua prosa ficcional com uma virulenta denúncia e crítica sociais ao *establishment* de sua região natural – o Estado de Goiás – resvalando ainda ao restante do país. A obra de Bernardo Élis, diante de tais predicados, poderia incorrer no panfletarismo político e ideológico (algo muito comum entre a intelectualidade de sua época), mas o que flui de seus textos é poesia e lirismo, extraídos, por incrível que pareça, dos percalços do homem interiorano de Goiás e sua relação com as intempéries da natureza ou a tirania da classe dominante.

³⁴ Ibidem. Pág. 73.

Aventamos, dessa maneira que a:

[...] realidade social que permeia suas obras não é fruto do acaso e sim, o resultado intelectual de uma experiência “fincada” na vida real, no movimento das ideias e na ideia da possibilidade de mudança. A luta é característica marcante em suas obras: a luta do pobre, do camponês, do seringueiro e de todos que carecem das benesses da vida [...] Em toda a obra de Bernardo Élis, o homem ou é senhor pela força, ou é submetido a uma força maior e tudo o que ela pode ocasioná-lo. Portanto, haverá sempre a dicotomia senhor-escravo, na qual os fatores de opressão social, revelados através da linguagem em que o autor denuncia as cenas mais duras e reais vividas pelo povo goiano, marca da “criatividade” e ousadia que acompanham toda a sua produção literária, do primeiro livro de contos ao último³⁵.

O amadurecimento intelectual de Bernardo Élis deu-se na década de 1930, paralelamente às funções exercidas em cargos da burocracia municipal e estatal de Goiás. Sua carreira literária fluiu sob os auspícios do governo *revolucionário* capitaneado por Getúlio Vargas e a subsequente instauração da ditadura denominada por *Estado Novo* (1937-1945).

A carreira literária e profissional de Bernardo Élis, em seu primeiro momento, esteve (in) diretamente ligada ao político goiano, o médico *Pedro Ludovico Teixeira* (1891-1979), correligionário da *Revolução de 1930*, que depôs o governo oligárquico de Washington Luís e, *em tese*, sepultou a República Velha. Após apoiar, em seu estado, o movimento *revolucionário* de outubro de 1930, Pedro Ludovico é designado para o governo provisório de Goiás como *interventor*, permanecendo no poder até 1945, quando o governo é deposto por outro golpe militar.

Pedro Ludovico foi o protótipo do político gestado no âmago do populismo varguista dos anos de 1930; afeito ao povo explorado e pobre de seu estado e lateralmente às elites *execradas* pelo movimento de 1930. A modernização conservadora instituída por Vargas, para extirpar o atraso econômico e social no qual se encontrava o Brasil, no início de seu governo, teve em Pedro Ludovico um realizador/estimulador dessa política *progressista* em Goiás, uma região pauperizada pelo longo domínio das oligarquias coronelistas, precário em vias de transportes, comunicação e economicamente inexpressivo dentro do cenário nacional.

Uma das medidas mais *notáveis* do governo estadual de Pedro Ludovico, foi a construção da nova capital de Goiás – Goiânia – fato iniciado em 20/12/1932³⁶, com a assinatura do decreto que nomeou uma comissão para escolher uma área onde se ergueria a

³⁵ ALMEIDA, Cristiane Roque de. Op. Ob. Cit. Pág. 36 e 43.

³⁶ Em 23/11/1935 é instalado o município de Goiânia. A 23/03/1937 é assinado o decreto de transferência da capital; na data de 07/11/1937, Pedro Ludovico nomeia o primeiro prefeito da nova capital e em 05/06/1942 é inaugurada oficialmente. In: JÚNIOR, Lisita. *Dicionário Enciclopédico de Goiás*. Goiânia: UCG, 1984. Pág. 116 e 121.

futura sede do governo. A antiga capital – Vila Boa de Goiás – uma cidade barroca e setecentista, incrustada no sopé da Serra Dourada e margeada pelo rio Vermelho, à época do Estado Novo, simbolizava o atraso no qual o Estado estava imerso.

Vila Boa de Goiás, no princípio da Era Vargas, estava indelevelmente associada ao passado colonial, imperial e oligárquico, algo que a política populista de Pedro Ludovico visava *extirpar* de vez do território goiano em nome da edificação de uma nova sociedade fincada nas *benesses* e no *progresso* do século XX.

Bernardo Élis, em suas crônicas, ensaios e prosa ficcional, foi capaz de captar com sapiência e senso crítico mordaz, esse fato crucial da História de Goiás, que foi a mudança da capital estadual. Em algumas de suas crônicas nos traz informes sobre a enorme polêmica surgida ante a transferência da capital, sustentada e implementada, justamente pelo vilaboense Pedro Ludovico:

O Capeta

A declaração soou como uma bomba na antiga capital. Contra Ludovico, que entrou para o Governo de Goiás como um anjo salvador dos desmandos do governo derrubado pela revolução de 1930, ergueu-se a animosidade da maioria dos habitantes da cidade. Por outro lado, mobilizou a simpatia da totalidade dos habitantes do resto do Estado.

No interior do Estado de Goiás, era geral a convicção de que a capital não representava os interesses goianos, constituindo-se, pelo contrário, em entrave e uma rêmora ao progresso, especialmente pela visão estreita e desatualizada dos habitantes, biseculares detentores do poder político. Havia uma velada, porém, mal contida revolta contra a velha cidade de Anhanguera, única a obter os favores da mísera renda estadual. Essa emulação em parte era procedente – provinha da posição privilegiada de Goiás como sede do governo e única a desfrutar certas prerrogativas urbanas que lhe conferiam comportamento de povo civilizado. Era Goiás talvez a única cidade habitável, no Estado. O vilaboense sabia disso e se julgava um heleno entre bárbaros, na opinião talvez injusta dos habitantes do resto do Estado³⁷.

Por que Mudança?

[..]

Alguns dizem que Pedro Ludovico era um vaidoso, simplesmente. Outros, que era uma vingança pelo tratamento que os políticos decaídos pela revolução de 1930 lhe haviam dispensado. Outros afirmavam que era o eterno absurdo de Goiás. Se noutros lugares a estrada de ferro buscava as cidades já existentes, em Goiás tinha que ser o contrário: A cidade já existente é que tinha que deslocar-se para procurar a estrada de ferro, na desesperança de que os trilhos chegassem até ela.

Alguém mais maledicente achou normal. Tratava-se de uma feira de covardias. Já que os Caiados haviam perdido o domínio do Estado inteiro, queriam permanecer mandando pelo menos na cidade de Goiás, de onde pretendiam banir Pedro Ludovico que, pelo contrário, tendo ganho o domínio inteiro do Estado, não conseguia conquistar a altivez do vilaboense e assim pretendia fundar uma capital para si. Era um acordo de cavalheiros, como não³⁸!

Os Primeiros Passos da Mudança

³⁷ ÉLIS, Bernardo. *Goiás em Sol Maior*. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. Pág. 61 e 62.

³⁸ Ibidem. Pág. 62 e 63.

[...]

Mas não havia muito vagar para refletir, que o encapetado do Nhonhô (apelido de Pedro Ludovico, numa terra em que todo mundo tinha apelido) assinava novo ato no dia 13 de janeiro de 1933. Pelo novo ato, autorizava o Governo a contrair empréstimo dentro do país para custear as obras da Nova Capital³⁹.

A Partir Daí Foi Uma Sarabanda

[..]

E nada de muita prosa, que o governo perseguia, prendia, fazia pressão sobre quem se colocasse contra a ideia mudancista. Numa cidade cuja única indústria era o emprego público, o medo, o temor, o cochico e o fuxico alastraram como cabaceira em tapera⁴⁰.

De Onde Estaria Saindo Tanto Dinheiro?

[..]

De onde estaria o interventor obtendo tanto dinheiro, se o Estado rendia tão pouco, meu Deus do céu! [...] O ex-vilaboense voltava para Goiânia e ficava na velha cidade o espanto: de onde, minha Senhora Santana, de onde surgia tanta riqueza? Será que Goiás tinha caveira de burro enterrada? Mal sabia ele que a venda dos lotes urbanos era uma fonte (não a única) segura de bons rendimentos para Goiânia. Mais prudente era não falar muito. Viva o cochico⁴¹!

Na novela *Apenas Um Violão*, Bernardo Élis recria, literariamente o cotidiano familiar de determinado núcleo, narrado em primeira pessoa pela personagem central, uma criança, que lança sua visão pueril sobre o mundo que a cerca: a cidade de Vila Boa de Goiás após a vitória da famigerada *Revolução de 1930* e as alterações impingidas no seio da vida privada, acarretadas pelo deslocamento político e administrativo para Goiânia.

O diálogo entre alguns personagens da novela mencionada, atesta que a polêmica decisão do governador/interventor Pedro Ludovico gerou a polarização de forças tradicionais, conservadoras e oligárquicas *versus* os *modernizadores*; a política *modernizadora*, imposta ao país pela ideologia varguista, a partir de 1930, não conseguiu ser homogênea na sua aplicação. As medidas *progressistas* idealizadas e executadas por Pedro Ludovico em Goiás, um Estado com características sociais e econômicas que remontavam ao período imperial, não foi capaz de sustentar e difundir o progresso igualitário em sua extensa e pouco povoada área territorial.

³⁹ Ibidem. Pág. 63.

⁴⁰ Ibidem. Pág. 64.

⁴¹ Ibidem. Pág. 65 e 66.



Foto 01: Cidade de Goiás (década de 1930), antiga capital do estado.

Fonte: TELES, José Mendonça. A Vida de Pedro Ludovico. Goiânia: Kelps, 2004. Pág. 103.

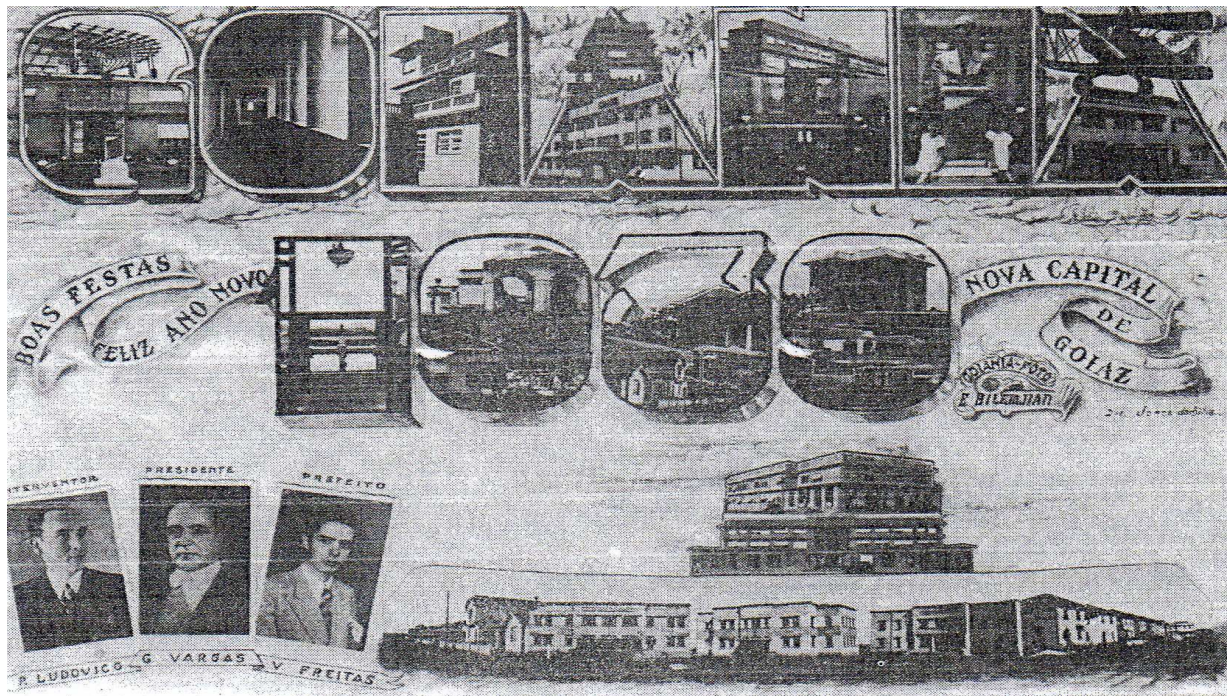


Foto 02: Cartão postal com propaganda populista do governador Ludovico/Vargas, tendo Goiânia como tema central (1939).

Fonte: Ibidem. Pág. 111.

Os cidadãos comuns, que se encontravam entre os conservadores e os progressistas foram aqueles que, obviamente, mais se sujeitaram às consequências das decisões comandadas pelas elites. Eis os trechos da novela mencionada:

- ah, tem razão o Hortênsio – depois de mim, virá quem melhor me fará – isso mesmo, pois nós todos aqui lutamos, sofremos e fomos perseguidos no governo passado, por defendermos a renovação política e nos batemos contra a oligarquia que dominava. Ai vem a revolução, derrotam-se as forças do passado sobre o grupo atual, e aí que é que vemos? No próprio dia que a revolução vence aqui em Goiás, no próprio dia da nossa vitória, já éramos derrotados. A vitória foi nossa derrota.
 - Justamente, isto mesmo! – apoiava meu avô – A vitória já era a nossa derrota – bela frase. Digna de Custódio de Melo.
 - Pois é, pois veja você que no mesmo dia da vitória já falavam em mudar a Capital, em transferir para outro lugar a sede da administração estadual. A partir daquele instante não tive dúvidas – estávamos perdidos. E perdidos porque esta cidade é a nossa única riqueza...

[...]

- Deus seja louvado – proferiu meu avô, ao tempo em que animado das próprias palavras o desembargador se levantava e, de dedo em riste, proferia um voto judicial: - E agora meus senhores, e agora? Agora vem esse maluco do Pedro Ludovico, resolve transferir a Capital para outro lugar e eis-me aqui com os prédios sem alugar ou com aluguéis tão vis...⁴²

As mudanças *autoritárias* postas em prática por Pedro Ludovico, no afã de modernizar o Estado de Goiás, provocaram resultados ambíguos dentro das metas idealizadas por Getúlio Vargas, sobretudo no tocante à *Marcha Para o Oeste*, ou seja, a interiorização do *progresso* industrial, tecnológico e sociocultural já apresentado nas regiões litorâneas e sudeste.

Simultaneamente à consolidação de Goiânia como capital do Estado, no início dos anos de 1940 e à melhoria das estradas rodo-ferroviárias, inclusão de rotas aéreas e salto nas safras agrícolas, a população ainda era essencialmente rural⁴³ e pobre. O norte do Estado, localidade isolada e de baixa densidade demográfica, mereceu alguma atenção do *novo* poder instituído pela Revolução de 1930, o que não abrandou as disparidades aviltantes com relação ao sul.

Em agosto de 1940, o governador Pedro Ludovico realizou a façanha inédita de levar ao seu Estado, em visita oficial, o presidente Getúlio Vargas; essa visita simbolizou o apoio e aval incontestes do governo federal à política *desenvolvimentista* do *chefe local*, além de

⁴² ÉLIS, Bernardo. *Apenas Um Violão*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984. Pág. 109, 111 e 112.

⁴³ Em 1940 a população de Goiás era de 661.226 habitantes (sendo 122.355 urbana e 538.871 rural). In: ROCHA, Hélio. *Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela*. Goiânia: Cast, 1998. Pág. 28 e 29.

quebrar o jejum de longa desatenção ao referido membro da União, propiciado pelo cesarismo político da República dos Coronéis.

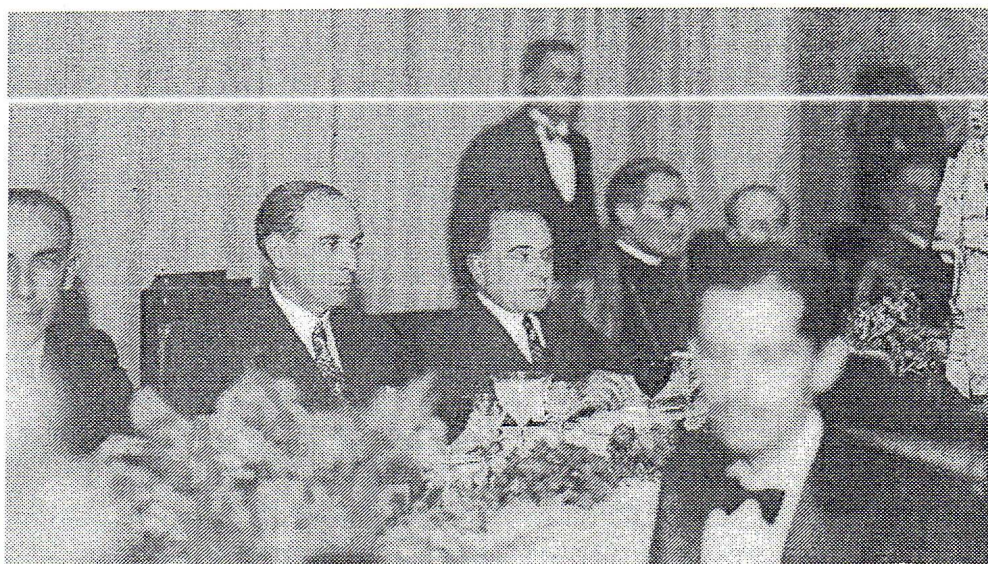


Foto 03: Getúlio Vargas é recepcionado por Pedro Ludovico em Goiânia (07/08/1940).
Fonte: GOMIDE, Cristina Helou. História da Transferência da Capital de Goiás para Goiânia. Goiânia: Editora Alternativa, 2003. Pág. 32.



Foto 04: Cartão de propaganda da Era Ludovico – ao fundo o Palácio das Esmeraldas e à frente a caneta que assinou o decreto de fundação da nova capital – Goiânia.
Fonte: TELES, José Mendonça. A Vida de Pedro Ludovico. Goiânia: Kelps, 2004. Pág. 112.

Na esfera cultural, Pedro Ludovico estava atento às inovações por qual a Literatura, Artes Plásticas e Dramaturgia passavam no início da década de 1940. Em nome dessas inovações, cada vez mais cosmopolitas, o referido governador funda em 1939 a Academia Goiana de Letras, a Revista Oeste e o Teatro Goiânia (ambos em 1942).

Infelizmente, as inovações culturais, sociais e políticas da Era Ludovico atingiram uma parcela insignificante da população goiana, em sua maioria analfabeta, desprovida de saneamento básico e dos direitos sociais e trabalhistas, preconizados pelas Constituições de 1934 e 1937.

A Segunda Guerra Mundial (1939-1945) foi outro fator que desarticulou alguns planos do Governo Ludovico, principalmente no setor econômico, uma vez que o país encontrava-se em estado de beligerância contra as potências do Eixo⁴⁴ e por isso não dispunha de recursos suficientes para patrocinar, na prática, as *políticas progressistas* contidas na Cartilha Varguista do Estado Novo.

Em 1945, após intensas chuvas de verão, a Hidrelétrica do Jaó, que fornecia energia elétrica para a nova capital, foi destruída devido às enchentes que assolaram o local. Após o ocorrido, Goiânia ficou sem energia elétrica até 1955, quando a situação foi normalizada com a construção da Usina do Rochedo⁴⁵. Esse fato é emblemático, pois contrasta com o ideário populista e demagógico de Pedro Ludovico no sentido de levar o progresso imediato a uma localidade que durante mais de dois séculos foi explorada à exaustão, primeiro pelos colonizadores em busca de metais preciosos e indígenas para apresamento, segundo, pelas oligarquias clânicas e fundiárias, que moldaram a região em suas áreas de dominação.

Na crônica *Um Versinho Muito do Irritante*, Bernardo Élis ironiza com o propalado, porém falacioso, progresso que Goiânia significava para o governo do Estado durante os anos de 1940:

Foi por esse tempo que no Grande Hotel, um cair de noite, apareceu um viajante. Acabava de chegar pela VASP que fazia a linha semanal São Paulo-Goiânia. Tomando o apartamento, logo vinha o visitante reclamar na portaria do Hotel: então a cidade não tinha água, não tinha luz, as ruas eram só lama! Então era isso que o Governo do Estado proclamava aos quatro cantos do mundo como o milagre da realização de um povo! No outro dia cedo, aproveitando o retorno do avião, despedia-se o visitante. Viera para ficar mais dias, mas diante do que via, estava satisfeito: voltava escarmentado. Na portaria, deixava versinho assim concebido:

“Goiânia, cidade linda
Que nos encanta e seduz
De dia não tem água

⁴⁴ Alemanha, Itália e Japão.

⁴⁵ JÚNIOR, Lisita. *Dicionário Enciclopédico de Goiás*. Goiânia: UCG, 1984. Pág. 116 e 121.

De noite não tem luz.”

Assinava os versos Monteiro Lobato. Bom, inútil seria informar que, como faziam os goianos da antiga capital, também aqui muita gente saiu com pedras nas mãos para xingar e ameaçar Monteiro Lobato, no mais boçal dos bairrismos. Foi Machado de Assis quem disse: “Nada embriaga tanto quanto a verdade⁴⁶”.

A crônica de Bernardo Élis revela-nos a arguta percepção de fatos da História goiana que vivenciou *in locus* e soube como poucos transformá-los em textos jornalísticos ou literários, no intento de denunciar ou desnudar a realidade perversa e contraditória do seu tempo e espaço geográfico.

Após a publicação de *Ermos e Gerais* em 1944, percebemos o grande abismo entre as temáticas e a estética literária utilizadas por Bernardo Élis, em oposição ao ideário e as ações populistas do então governador de Goiás Pedro Ludovico. Como já dissemos anteriormente, a modernização conservadora e autoritária prescrita e aplicada em Goiás entre 1930/1945 não foi capaz de erradicar os problemas sociais e econômicos, tradicionalmente ligados à *carcomida* República Velha e seus mandatários.

A prosa literária de Bernardo Élis, modernista e neoregionalista, propôs um caminho contrário ao que apregoava a política nacionalista e ufanista defendida pelos ideólogos e interventores do Estado Novo. Nadando contra a corrente ideológica e estética estabelecidas pelo Estado autoritário, Bernardo Élis mergulhou no íntimo do homem comum do inóspito interior goiano onde o progresso não havia chegado, apesar de toda a *pujança modernizadora* conduzida pelo Governo Ludovico.

Bernardo Élis conheceu intimamente as engrenagens do Estado delineado por Pedro Ludovico, atuando como funcionário de algumas instituições públicas; foi até prefeito interino de Goiânia na mesma época. Sua origem *pequeno-burguesa*⁴⁷ e clânica instigou-o a problematizar e entender os meandros do poder oligárquico sobre a terra goiana e seu povo.

A formação literária e humanística de Bernardo Élis, calcada na perspicaz observação dos ciclos da natureza e do *homem telúrico*, fez com que tomasse forma o *intelectual* que participou ativamente da cultura brasileira após 1944. Politicamente engajado, lutou para que uma sociedade menos excludente pudesse tornar-se um fato, por isso ingressou no PCB (Partido Comunista Brasileiro) no início dos anos de 1940, acreditando que o comunismo poderia sanar os seculares problemas brasileiros.

⁴⁶ ÉLIS, Bernardo. *Goiás em Sol Maior*. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. Pág. 77 e 78.

⁴⁷ Conforme a própria acepção do autor. In: ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Goiânia: Kelps, 2000. Pág. 11.

Com relação à formação de um intelectual, *Antônio Gramsci* (1891/1937) afirmou:

Todos os homens são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais. Quando se distingue entre intelectuais e não-intelectuais, faz-se referência, na realidade, tão somente à imediata função social da categoria profissional dos intelectuais, isto é, leva-se em conta a direção sobre a qual incide o peso maior da atividade profissional específica, se na elaboração intelectual ou se no esforço muscular-nervoso. [...] Não existe atividade humana da qual se possa excluir toda intervenção intelectual, não se pode separar o *homo faber* do *homo sapiens*. Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um “filósofo”, um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar⁴⁸.

Encontramos ainda em Gramsci, uma especificação para o intelectual que assemelha-se ao perfil de Bernardo Élis:

Os intelectuais do tipo rural, são em sua maioria parte “tradicionais”, isto é, ligados à massa camponesa e pequeno-burguesa das cidades (notadamente dos centros menores), ainda não elaborada e movimentada pelo sistema capitalista: este tipo de intelectual põe em contato a massa camponesa com a administração estatal ou local (advogados, tabeliões, etc.) e, por esta mesma função, possui uma grande função político-social, já que a mediação profissional dificilmente se separa da mediação política. Além disso: no campo, o intelectual (padre, advogado, professor, tabelião, médico, etc.) possui um padrão de vida médio superior, ou, pelo menos, diverso daquele do médio camponês e representa, por isso, para este camponês, um modelo social na aspiração de sair de sua condição ou de melhorá-la.⁴⁹ [grifos nossos]

Os tipos de intelectuais descritos por Gramsci, na obra citada, foram baseados na realidade europeia e italiana do início do século XX; sua informação a respeito dos pensadores ou escritores brasileiros e sul-americanos era pífia. As descrições do trabalho intelectual e o papel do mesmo em uma sociedade específica, porém encontram vários pontos convergentes com alguns literatos brasileiros que começaram sua formação acadêmica e a produção de suas obras no mesmo período, ou seja, entre as décadas de 1920 e 1940.

O autoritarismo impetrado pelo Estado Novo e a condução de sua política em Goiás por Pedro Ludovico, além do contexto externo da Segunda Guerra Mundial, fizeram com que Bernardo Élis visualizasse um mundo melhor, e os meios com os quais poderia fazer algo seria por meio de sua arte literária e da intensa participação e colaboração com os órgãos de imprensa, partidos políticos e associações de classe, como a de escritores, que ajudou a fundar e presidiu. Posteriormente, iniciou sua carreira no magistério, lecionando em escolas públicas,

⁴⁸ GRAMSCI, Antônio. *Os Intelectuais e a Formação da Cultura*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979. Pág. 7 e 8.

⁴⁹ Ibidem. Pág. 13.

curso pré-vestibulares e nas Universidades Federal e Católica de Goiás (sediadas em Goiânia).

Em uma longa entrevista concedida ao pesquisador italiano *Giovanni Ricciardi* (1989) e que em 2000 foi editada na forma de livro, intitulado *A Vida São as Sobras*, Bernardo Élis elenca que a mudança substancial ocorrida em sua vida, acontecera nos anos de 1940, pouco tempo antes da publicação de *Ermos e Gerais*:

G.R: Houve em sua vida uma encruzilhada, um acontecimento que o marcou definitivamente (em nível social, sentimental, histórico, político, ...)?

B.E: Sim, tendo havido não uma, mas diversas encruzilhadas em minha vida. Falaremos de um acontecimento que me marcou definitivamente sob o ponto de vista social, sentimental, histórico, político, etc. Foi meu ingresso no Partido Comunista do Brasil.⁵⁰

A filiação de Bernardo Élis ao PCB, demonstrou:

[...] a sintonia do escritor com as lutas que se travavam a seu tempo: contra a ditadura de Getúlio Vargas, ao lado do Cavaleiro da Esperança, Luis Carlos Prestes. As leituras que empreendeu nesse período – Ilya Ehrenburg (*A Tempestade*), Bóris Polevói (*Um Homem de Verdade*), Nicolai Ostrovsky (*Assim Foi Temperado o Aço*) e outras – faziam parte da coleção “Romances do Povo”, dirigida por Jorge Amado e publicada pela editora do partido, a Editora Vitória. Tratava-se da política cultural traçada pelo partido para a divulgação do Realismo Socialista, conjunto de normas formuladas sobretudo a partir das ideias de seu teórico principal, A. Zhdanov, e do escritor Máximo Górkí – sob o controle de Stálin –, que definiam como deveria ser uma obra verdadeiramente revolucionária. Nesse equívoco da submissão da criação artística à política incorreram muitos intelectuais, inclusive o nosso autor. Mas, mesmo assim, seguramente o seu poder criador foi maior, ao menos o suficiente para ultrapassá-la. [...] Felizmente, porém, a militância nas fileiras do PCB deu-lhe bem mais que as balizas do hoje execrado Realismo Socialista. Deu-lhe, por exemplo, a possibilidade de melhor conhecer as pessoas simples – personagens de sua literatura –, a sua linguagem, e de aguçar o senso de justiça⁵¹.

A ferramenta política e cultural idealizada por *Andrei Zhdanov* (1896-1948) para o P.C. Soviético comandado por Stálin e as suas ramificações congêneres sediadas fora da Europa, constituía-se da propaganda ideológica do comunismo stalinista espalhada pelas diversas linguagens artísticas como a pintura, escultura, teatro, cinema e literatura.

O *Zhdanovismo*⁵² exerceu grande influência sobre a intelectualidade e os artistas brasileiros de esquerda, filiados ao PCB, direcionando-lhes leituras e teorias para enquadrar

⁵⁰ ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Org. CURADO, José Lino. Goiânia: Kelps, 2000. Pág. 93.

⁵¹ FREDERICO, Enid Yatsuda. In: ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Op. Cit. Pág. 10 e 11.

⁵² Tal política cultural foi instituída em 1934 para o Estatuto da União dos Escritores Soviéticos por A. Zhdanov, demonstrando seu lado político mais radical e panfletário no campo da disseminação, através das artes, do

suas obras dentro da estética do Realismo Socialista. Autores consagrados, da conhecida *geração de 1930*, como Jorge Amado e Graciliano Ramos, sofreram grande pressão sobre suas produções literárias; Jorge Amado, por exemplo, comprometeu a qualidade de vários de seus romances em nome do panfletarismo político orquestrado pelo PCB, já Graciliano Ramos, muito cerceado pela patrulha partidária, não cedeu às facilidades da estética literária imposta aos escritores.

Com uma prosa e estilo impecáveis, Graciliano Ramos, por meio de sua obra literária, denunciou a miséria e o abandono do homem nordestino sem fazer nenhuma apologia ao comunismo soviético e estalinista. Tal postura despertou a ira dos membros mais ortodoxos do PCB, impelindo a Graciliano Ramos uma vigilância constante até seus últimos dias, portanto, sem êxitos. Na concepção de *Tânia Nunes Davi*:

Graciliano foi um dos muitos produtores culturais criticados pelos dirigentes [do PCB] 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, Ramos afirmou que “transformar a literatura em instrumento de propaganda política é horrível”, não concebendo “arte fora da vida” e nem o porquê da literatura ser considerada revolucionária apenas por meio da estética do *zhdanovismo*, já que “a literatura é revolucionária em essência, e não pelo estilo de panfleto”⁵³.

Bernardo Élis estudou com afinco os autores recomendados pelo PCB em concórdia com o *zhdanovismo* soviético, por conseguinte, sua obra, de expressivo teor de denúncia e crítica sociais à *ordem instituída*, regional e nacional do país, recebeu uma atenção mais maleável por parte dos seus correligionários.

Estes fatos relacionados à vida política de Bernardo Élis, não traduzem uma atuação insignificante do autor nos quadros do PCB; em 1953, juntamente com Jorge Amado, vários intelectuais e artistas brasileiros, visita Moscou, patenteando sua importância para o partido.

No entanto, Bernardo Élis obteve mais espaço para articular seus contos e romances dentro de uma estética e linguagem particulares, não se eximindo, em momento algum, de causar estranheza, desconforto ou encantamento que suas personagens exprimem, sem abandonar o comprometimento com a urdidura de uma literatura engajada com as causas sociais e políticas.

O espaço que Bernardo Élis conquistara para escrever, sob um monitoramento mais flexível por parte do PCB, deveu-se, primordialmente, ao fato de que projetado nacionalmente

Realismo Socialista. In: DAVI, Tânia Nunes. *Subterrâneos do Autoritarismo em Memórias do Cárcere de G. Ramos e N. P. dos Santos*. Uberlândia: Edufu, 2007. Pág. 39.

⁵³ Ibidem. Pág. 43.

em 1944 com a edição de *Ermos e Gerais* (sucesso de público e crítica), esse livro de contos e as obras posteriores foram enquadradas como *regionalistas*, enfocando uma localidade isolada como o Estado de Goiás do início do século XX.

A qualificação da obra bernardiana pela crítica especializada e a historiografia literária como *regionalista* ou posteriormente, *neoregionalista*, acabou por transformá-la em uma camisa de força ou uma pecha, confinando *criador* e *criatura* nas plagas goianas. O conceito literário para *prosa regionalista* (o que discorreremos com mais detalhes no próximo sub-capítulo) não é deletério, entretanto, a massificação e exploração desse estilo por inúmeros autores da segunda fase do Modernismo (alguns de qualidade duvidosa), induziram à formação de detratores entre a crítica literária e aos ideólogos culturais do Estado Novo para o referido segmento artístico.

Para os agentes culturais do Estado Novo, o ideal para se construir uma literatura de qualidade era centrar-se no rigor da linguagem culta e na temática nacional. O nacionalismo varguista preconizava que os escritores do país elaborassem obras de cunho *moderno* e *progressista*, exaltando a cultura local, mas isenta de críticas ou denúncias sociais, o que ocorreu fartamente na música brasileira dos anos de 1930 e 1940, quando o *samba*, outrora vilipendiado pelas elites, tornou-se o ritmo oficial do país, com letras que apresentavam sua natureza edênica, a cordialidade e o labor do povo. Os sambas-exaltação do compositor mineiro Ary Barroso (1903-1964), lançados entre estas décadas ratificam nossa argumentação. A política cultural da Era Vargas, ainda que ideologicamente oposta, assemelhava-se às imposições temáticas e estéticas do stalinismo soviético dirigidas aos artistas engajados, tendo por finalidade enaltecer os respectivos regimes políticos que representavam.

A obra bernardiana, inscrita a contragosto do autor no rol da categoria literária regionalista, conseguiu:

[...] mimetizar o regionalismo e ao realizar isso nega as formas de referência e atinge o essencial por meio de uma linguagem icônica. [...] Tendo como pretexto o Sertão de Goiás, plasmou-se como fome e como resposta à condição miserável e, ao mesmo tempo prismática, do homem. [...] A linguagem de Bernardo Élis cria algemas indomáveis que prendem o leitor no eixo da palavra e ao mesmo tempo na trama em que se anela. Essa forma tensa condiz com a dialética da arte e não com a facilidade ilustrada dos ornamentos temáticos da chamada literatura “regionalista”. Essa forma de literatura corrobora o fato de entendermos que a nossa fisionomia literária se firmou ao fixar os seus traços e fazê-los refletir aos espelhos do mundo

tornado enigma, tornado mito, tornado como diria Mircea Eliade, ato primordial. Nesse ato reside nossa liberdade⁵⁴.

O regionalismo que Bernardo Élis tanto abominou durante sua longa e profícua carreira literária, era justamente aquele que reduzia ou confinava, autores e obras, a estigmas carregados de preconceitos. Preconceitos que tem suas raízes (caso da obra bernardiana) no próprio passado histórico do Estado de Goiás e sua parca representatividade cultural, socioeconômica e política durante a primeira metade do século XX.

A parca representatividade aludida anteriormente não foi ocasionada pela falta de *representantes*: no setor político houve José Leopoldo de Bulhões Jardim, senador goiano que chegou a Ministro da Fazenda durante a República Velha ou o próprio Pedro Ludovico; por isso percebemos que os *preconceitos* originavam-se do *centro* Rio-São Paulo para o interior do Brasil central. Obviamente, a literatura goiana já contava com autores expressivos como *Hugo de Carvalho Ramos* (1895-1921), *Ely Brasiliense* (1915-1998), *Carmo Bernardes* (1915-1996) e a partir da década de 1950, *José J. Veiga* (1915-1999). Com exceção de José. J. Veiga (e sua literatura alegórica e fantástica) todos os autores mencionados (incluindo-se B. Élis) foram caracterizados por *regionalistas*, tanto pela crítica quanto pelos estudiosos. Quanto à abordagem temática e a oralidade utilizadas por esses literatos, a classificação regionalista não é um equívoco, mas ao longo dos anos essa conceituação assumiu matizes negativos e bairristas, circunscrevendo determinados artistas à sua região, como se fosse uma prisão domiciliar. *Gicelma F. C. Torchi*, parafraseando Tristão de Athayde, observa que “[...] nada mais regional [...] Nada mais universal do que a trilogia bernardiana. Ninguém mais provinciano que Élis. Nenhuma obra mais total do que a obra bernardiana [...]”⁵⁵.

A problematização do regionalismo literário em Goiás, não diz respeito somente aos seus autores mais proeminentes. Escritores de vários estados brasileiros depararam-se com entraves análogos aos analisados; alguns autores, mesmo que produzindo seus textos nos centros irradiadores e produtores de cultura, encontraram dificuldades para publicações e reconhecimento pela crítica devido a alcunha de *regionalista*; todavia, os percalços que Bernardo Élis e sua obra percorreram, suscitam várias elucidações que serão apontadas ao longo desse trabalho.

⁵⁴ GONÇALVES, Aguinaldo José. In: ÉLIS, Bernardo. *Veranico de Janeiro*. Goiânia: ICBC, 2006. (Posfácio). Pág. 126 e 130.

⁵⁵ TORCHI, Gicelma F. C. *A Costura da Colcha: Uma Leitura de Bernardo Élis*. Disponível: www.interletras.com.br. V. 2. Nº 4 – Jan/Jun 2006. Pág. 8

Em uma de suas últimas entrevistas concedidas ao jornal *O Popular*, de Goiânia-GO, em 8 de julho de 1997, Bernardo Élis queixou-se do seu *esquecimento e exclusão*:

O senhor vai participar de um evento sobre literatura de excluídos. O senhor se sente de alguma forma excluído do mercado literário?

[B.E] – Eu vou fazer parte de uma mesa redonda no 11º Congresso de Literatura do Brasil, na Universidade de Campinas (UNICAMP) de 15 a 18 de julho. O tema é: A voz e a Letra dos Excluídos. Eu me sinto excluído também, porque todo interior do Brasil, fora Rio de Janeiro e São Paulo, é excluído do mercado. Então a literatura brasileira só existe mesmo como mercado para quem mora em alguns desses dois locais.

Eu até consegui demais porque cheguei à Academia Brasileira de Letras. O meu romance “O Tronco” está na 10ª edição. Os meus livros todos têm sido editados. Eu tenho sido muito feliz. Mas eu acho que eu tinha direito a uma projeção maior no país, embora com 81 anos e adoentado, para divulgar a literatura de Goiás que ainda é muito desconhecida.⁵⁶ [grifo nosso].

Ao *Jornal Opção*, também de Goiânia, Bernardo Élis teceu várias argumentações sobre autores e obras identificadas como regionalistas:

Antônio José de Moura – Numa entrevista ao *Jornal Opção*, José J. Veiga disse que todo escritor é regionalista. Chegou a dizer que Machado de Assis é nosso maior regionalista. Como o senhor conceitua o regionalismo: trata-se de uma questão de linguagem ou de temática?

[B.E] – Concordo plenamente com José J. Veiga. O regionalismo, a rigor, não existe – todos somos regionalistas. O próprio Jorge Luis Borges começou escrevendo contos regionalistas. [...] Quanto a fugirmos do rótulo de regionalista, talvez seja pelo fato de o regionalismo ser injustamente discriminado no Brasil. Sempre tenho combatido esse preconceito⁵⁷.

Dentro do próprio meio cultural, intelectual e social de Goiás, despontado após 1945, o autor de *Ermos e Gerais* enfrentou várias críticas às suas criações literárias, que refutou com veemência argumentativa, típica da formação erudita na qual se modelou:

Minha obra, de maneira geral, é tida como desfavorável à cultura goiana e ao caráter do homem goiano (classe dominante), que eu recrio ignorante, brutal e cruel, quando pensam os desafetos (alguns homens goianos em carne e osso) que, na verdade, são justamente o contrário. Inclusive protestam contra o coloquial que eu registro, que lhes parece vergonhoso, mas que é perfeitamente real, como pode comprovar o professor José Aparecido Teixeira com sua valiosa obra “O Linguajar Goiano”. É o problema colonial de que falar bem a língua do colonizador é status de boa cultura e de bom nascimento⁵⁸.

⁵⁶ CAMARGO, Ecilene. *Bernardo Élis – Entre Ressentimentos e Planos*. In: *Jornal O Popular*. Goiânia: 08/06/1997. Pág. 10.

⁵⁷ *Jornal Opção*. Goiânia: julho de 1996, edição 1099. Disponível: <http://www.jornalopcao.com.br> em 04/09/2008.

⁵⁸ ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Org. CURADO, José Lino. Goiânia: Kelps, 2000. Pág. 198.

No transcorrer da década de 1950, Bernardo Élis intensificou sua militância dentro do PCB, apesar da ilegalidade na qual foi enquadrado pelo governo do Presidente *Eurico G. Dutra* (1946-1951); a clandestinidade do Partido interferiu diretamente nas atividades do escritor, levando-o, inclusive, a visitar a URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) no ano da morte do ditador *Josef Stálin* (1953). Pouco tempo depois, as atrocidades e as arbitrariedades cometidas pelo ditador russo durante seu longo governo vieram à tona, estremecendo as relações de boa parte dos PC's de diversos países do mundo e dos intelectuais militantes, com o Comitê Central Russo.

A ortodoxia ideológica e partidária de muitos membros do PCB não arrebanhava Bernardo Élis que, priorizava o *Marxismo*, seu estudo e a admiração por *Luiz Carlos Prestes*. Muito tímido e avesso às exposições em palanques, comícios e outras atividades político-partidárias, preferia “[...] entrincheirar-se na palavra escrita, ora minando a ignorância alheia com suas sólidas leituras, ora fulminando adversários com uma ácida ironia.”⁵⁹

Em 1955, enveredou pela poesia publicando o livro *Primeira Chuva*, dando vassão ao seu *eu lírico*. O lirismo do autor não dista muito de sua prosa, essencialmente denunciadora, crítica e reveladora dos rincões goianos e sua gente.

A poesia bernardiana recobre reminiscências infantis, a decadência da antiga região aurífera (Vila Boa, Pirenópolis, Corumbá, etc.) e a própria História de Goiás, que durante muito tempo pareceu descolada à do país:

O Descobrimento

Um tropel maluco
de mil patas
no seio das matas.
Um tiro de trabuco
deu um bruto soco
na quieteza virgem da paisagem.
E o homem da cor de areia
vindos da banda do mar,
chegaram à beira do Rio Vermelho,
revolveram-lhe os poços azuis
em que dormiam palhetas cor-de-brasa
e deitaram-lhe fogo às águas claras.⁶⁰
[...]

Goiás

Parece haver fantasma de Bandeiras
passeando pelas ruas estreitas e sombrias,

⁵⁹ Jornal *Opção*. Op. Cit. Pág. 2.

⁶⁰ ÉLIS, Bernardo. *Primeira Chuva*. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. Pág. 6.

- as casas baixas se escoando uma nas
outras pela encosta arriba.

(Rua da Abadia,
Casa da Pólvora
Bica del Rei...)⁶¹

[...]

A queda do Estado Novo em 1945 e do seu mentor principal, Getúlio Vargas, afastou temporariamente Pedro Ludovico da chefia executiva de Goiás até 1950, quando vence as eleições para governador. Vargas e Ludovico reassumem o poder, agora sacramentados por eleições livres e diretas, retomando a política dos seus governos anteriores em um contexto nacional e internacional adverso àquele da ditadura estadonovista. A *Guerra Fria* e a acentuada entrada de capital estrangeiro no país comprometeram o governo nacionalista de Vargas, culminando com uma crise política que conduziu o presidente ao suicídio em 1954.

O segundo governo de Pedro Ludovico deu continuidade à política populista implantada anteriormente nos 15 anos em que ficou no poder estadual de Goiás; só que os tempos eram outros e as instituições democráticas, como os parlamentos estaduais e federais, tinham que ser respeitadas; mas as oligarquias goianas, clânicas ou não, metamorfosearam-se ou readequaram-se para manter seus privilégios e dos poderosos locais. Os *coronéis* eram figuras do passado, o que a classe política *moderna* dos anos de 1950 (principalmente os oriundos do movimento de outubro de 1930) teimava em afirmar sobre a sua extinção.

Contudo, as relações de *compadrio*, o *cesarismo político* e o *filhotismo*⁶², ainda grassavam na política goiana, sob o segundo comando do governador Pedro Ludovico, chefe do PSD (Partido Social Democrático) local. O PSD, juntamente com o PTB, foram os partidos que deram sustentabilidade política ao getulismo e à sua política populista. Porém, em Goiás:

No PSD havia um personalismo centralizado, onde as várias personalidades tinham de se curvar diante de um líder maior, neste caso, Pedro Ludovico, que conseguiu impor a ordem. Na verdade a ordem era apenas um disfarce que tinha como função mascarar uma dada realidade, as disputas internas pela posse do poder. A dissidência pedessista não tinha liberdade de movimento [...] É relevante perceber a prudência dos grupos que se opõem a Ludovico que não se manifestam plenamente.⁶³

⁶¹ Ibidem. Pág. 7.

⁶² Termo utilizado pelo historiador John Wirth para designar o “protecionismo” de chefes políticos oligárquicos a parentes ou “afilhados” políticos durante a República Velha. WIRTH, John. Minas e a Nação: Um Estudo de Poder e Dependência Regional 1889/1937. In: FUSTO, Bóris. *História da Civilização Brasileira*. T-III. Vol. I. Rio de Janeiro: B. Brasil. 1997. Pág. 88.

⁶³ AQUINO, Reginaldo Lima de; FERNANDES, Clever Luiz. *A UDN e o PSD Goianos – Ensaio de História e Política (1945-1966)*. Goiânia: Kelps, 2005. Pág. 243 e 244.

No fim do segundo mandato, Pedro Ludovico apresenta seu *protegido* e candidato às eleições estaduais de 1954, *José Ludovico de Almeida* (ou Juca Ludovico), que vence o pleito para o quadriênio 1955-59. Juca Ludovico era filiado ao PSD e às ideias de seu antecessor. Contudo, seu governo estadual coincide com a Era JK e o *empreendedorismo* gravitado em torno da construção de uma nova cidade no território goiano – a capital federal – Brasília.

O pleito eleitoral que elegeu Juca Ludovico foi contestado pelos opositores do mesmo⁶⁴, no entanto, ele toma posse e governa até o final de seu mandato sob a égide propulsora do *progresso*, herdada de seu predecessor. Juca Ludovico contribui intensamente para a construção de Brasília; foi o responsável pela desapropriação da área (em Goiás) do futuro Distrito Federal.

A transferência da Capital Federal para o Estado de Goiás foi um acontecimento tão marcante quanto a construção de Goiânia, iniciada na década de 1930. Aquele momento, significou, para o governo de Goiás, a oportunidade que restava para sedimentar o desenvolvimento do Estado, colocando-o em situação de igualdade com o centro-sul do país, afastando de vez a sinomínia para local de atraso, ignorância e conservadorismo político.

O romance *O Tronco* vem a baila e é publicado pela primeira vez em 1956, pela Editora Martins (S. Paulo), no mesmo ano da posse do Presidente Juscelino Kubitschek e do início da construção da nova capital do país. Um período de grande efervescência política, cultural e social contagia a sociedade brasileira, sob o lema dos *50 anos em 5*, institucionalizado pelas metas do Plano Desenvolvimentista do governo federal; mas a sensível percepção artística de Bernardo Élis o fez escrever um vigoroso romance que voltava-se para o passado histórico e o homem interiorano de Goiás, que ainda encontrava-se desinformado, servil e sujeito às ordens das elites *modernizadoras* e *oligárquicas*.

Recriando ficcionalmente um enfrentamento entre facções oligárquicas e antagônicas ocorridas no norte do Estado de Goiás na segunda década do século XX, Bernardo Élis aborda em seu romance questões sobre *o poder* e a luta pelo mesmo; no meio desse conflito encontramos os camponeses, os migrantes e outros excluídos que, pela subsistência ou falta de opção, alistavam-se como jagunços ou policiais militares à serviço das elites oligárquicas.

Esses grupos sociais ficavam à mercê dos coronéis goianos que detinham a posse das terras e dos meios de produção, tornando-os inertes, sem ação. No conto *A Enxada*, que faz parte do livro *Veranico de Janeiro* (1966), Bernardo Élis construiu uma narrativa angustiante

⁶⁴ ROCHA, Hélio. *Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela*. Op. Cit. Pág. 28 e 29.

e aterradora em torno da personagem central, o negro *Piano* e sua busca desesperada por uma ferramenta de trabalho que irá auxiliá-lo no plantio da lavoura do patrão.

A personagem principal do romance *O Tronco*, o coletor estadual *Vicente Lemes*, é um homem simples, honesto e idealista; acredita nas instituições como a Justiça, o Governo Estadual e a Família.

No romance *O Tronco*, a personagem *Vicente Lemes* se vê no epicentro de um embate travado entre os coronéis locais da família *Melo* (da qual também é integrante), que lhe arranjam o emprego público de coletor e os coronéis do governo, hostis por questões de supremacia política no domínio do Estado.

Diante dos desmandos da família Melo, na pequena *Vila do Duro* (atual município de Dianópolis-TO), *Vicente Lemes* se vê obrigado a denunciá-los ao governo do Estado, que, aproveitando-se da situação, envia um juiz e tropas policiais para combatê-los. Com essa atitude, desencadeia uma verdadeira carnificina na pequena localidade.

Toda a violência ocorrida na longínqua Vila do Duro, do esquecido norte de Goiás, deixa *Vicente Lemes* perplexo e fragilizado diante da ineficiência e torpeza das instituições estaduais, nas quais confiava, mas que revelaram-se tão corruptas quanto os *Melo*.

O título do romance de Bernardo Élis, *O Tronco*, é ambíguo e alegórico, insinuando a posse da terra pelos grupos familiares e clânicos ou o emprego do instrumento de tortura aos escravos africanos no Brasil colonial e imperial em plena época republicana, como forma de punir os desafetos da classe oligárquica dominante. O narrador onisciente e em terceira pessoa de *O Tronco*, ao longo do texto vai fornecendo dados para qualificar o substantivo que dá título ao romance, ora dizendo que “o cedro tornou-se intocável, cresceu, virou árvore frondosa ali no meio da estrada. Todos passavam, lembravam que aquele cedro era para o caixão do Velho Melo [...]”⁶⁵ ou:

Esse pessoal havia sido recolhido ao sobrado, – informavam – onde Enéias tinha o seu quartel. Aí, na parte térrea, era a cadeia local. Os nove homens lá estavam, os pés metidos no tronco, que era constituído de dois compridos esteios de madeira forte. De espaço em espaço, possuíam esses esteios um corte em meia-lua. Justapostos, os cortes formavam buracos, nos quais se metia a canelado cristão, que ali ficava jungido. De um lado, unindo os dois esteios, havia uma dobradiça de ferro, grosseira, feita ali mesmo, e de outro, uma espécie de aldrava com cadeado.⁶⁶

A publicação do romance *O Tronco* em 1956, deu-se em uma conjuntura artística muito especial, embalada pela renovação estética impulsionada pelo neorealismo

⁶⁵ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003. Pág. 130.

⁶⁶ Ibidem. Pág. 170 e 171.

cinematográfico italiano e que, posteriormente, redundou no Movimento do Cinema Novo Brasileiro. A Bossa Nova renovou a tradicional música brasileira, principalmente o samba e na literatura, as vanguardas apresentavam-nos a *poesia concretista* e *praxis* elaboradas pelos escritores Haroldo e Augusto de Campos, Décio Pignatari e Mário Chamie.

Na prosa romanesca e novelística, a chamada *geração de 1945* consolidou suas experiências no campo da estética e linguagem. O conto e a crônica renovaram-se também com o surgimento de novos autores, que deram prioridades às temáticas urbanas e de cunho psicológico, insufladas pela crescente industrialização e migração populacional campo-cidade.

A prosa regionalista, renovada na década anterior por escritores como Bernardo Élis e J. Guimarães Rosa, demonstrava em 1956 um desgaste criativo muito expressivo. Rosa e Élis dedicaram-se, *a priori*, aos contos de *Sagarana* e *Ermos e Gerais*, em que empregaram uma gama imensurável de experimentações estilísticas e linguísticas; faltava ainda uma renovação, pouco acalentada nos meios literários, para o romance regionalista, que outrora nos presenteou com obras do quilate de *Vidas Secas* (1938), *O Quinze* (1930) ou *Menino de Engenho* (1932).

O ano de 1956 foi promissor no campo literário, pois três grandes romances de cunho regionalista são publicados: *Grande Sertão: Veredas* de J. Guimarães Rosa, *Vila dos Confins* de Mário Palmério (1916-1996) e *O Tronco*, de Bernardo Élis.

Bernardo Élis e J. Guimarães Rosa já haviam inscrito os sertões de Goiás e Minas Gerais no cenário literário por meio de seus contos; Mário Palmério particularizou uma região de Minas Gerais, o *Triângulo Mineiro*, em *Vila dos Confins*, conferindo um *fôlego novo* para o já tradicional romance regionalista.

A trilogia composta por essas obras, redimensionou a prosa regionalista gestada pelo modernismo, apresentando um processo de maturação estilística formidável, porém díspar entre si. Esses livros foram sucesso de crítica e de público, mas, com o passar do tempo, apenas *Grande Sertão: Veredas* seria entronizado no cânone literário brasileiro e seu autor, conduzido à Academia Brasileira de Letras em 1963. Mário Palmério em 1968 e Bernardo Élis em 1975, foram eleitos para a casa de Machado de Assis; no entanto, seus livros seguiram trilhas diferenciadas rumo ao reconhecimento que a obra roseana angariou desde sua primeira edição. Para *Carlos Nejar*:

Não existe cegueira na história, existe história, sim, na cegueira. Sendo certo o que diz Wittgenstein (nas Investigações Filosóficas), ao encontro da criação bernardiana, que é “um pensamento que ecoa no ver”.

Ver, aliás, é a raiz que igualmente identifica Mário Palmério. Embora Bernardo e ele não partilhem do mesmo diapasão ideológico – um distando à esquerda e outro mais à direita, – há uma piedade humana em ambos, sendo críticos sociais, trabalhando na alimentação vocabular e sintática, com o linguajar correspondente – o primeiro em Goiás e o último em Minas.⁶⁷

O romance *O Tronco* é o resultado da maturidade criativa, política do autor em um tempo de grandes contrastes expostos pelo choque entre uma *modernidade* socioeconômica, verticalmente patrocinada pelas elites vetustas e arraigadas instituições brasileiras. A colisão entre forças *progressistas* e *retrógradas* presenciadas por Bernardo Élis, praticamente durante todo seu aprimoramento intelectual, artístico, o aproximou da História, um campo das ciências humanas que capacitou-lhe a entender as angústias de seu tempo. A busca pela História de Goiás, no sentido de recompor os trágicos acontecimentos ocorridos na Vila de S. José do Duro, fez com que Bernardo Élis atentasse para uma literatura que preenchesse as lacunas históricas⁶⁸, geradas pela ausência de estudos ou a ignorância sobre os fatos por ele abordados.

Os acontecimentos históricos recuperados pelo romance *O Tronco*, permite ao historiador apreender que:

[...] a relação entre a História e a Literatura se resolve no plano epistemológico, mediante aproximações e distanciamentos, entendendo-as como diferentes formas de dizer o mundo, que guardam distintas aproximações com o real. Clio e Calíope participam da criação do mundo, como narrativas que falam do acontecimento e ao não acontecido, tendo a realidade como referente, a negar, a ultrapassar, a deformar. [...] A nova questão que se abre, e que é central para a definição de estabelecer uma nova e grande corrente de abordagem da História Cultural, é a do uso da Literatura pela História [...] A Literatura ocupa, no caso, a função de traço que se transforma em documento e que passa a responder às questões formuladas pelo historiador. [...] Por outro lado, a Literatura é fonte de si mesma. [...] Ela é tomada a partir do autor e sua época, o que se dá pistas sobre a escolha do tema e se seu enredo, tal como sobre o horizonte de expectativas de uma época.⁶⁹

Ao abordar os fatos históricos ocorridos no norte de Goiás no final da década de 1910, mesmo que transfigurados pela ficção literária, Bernardo Élis imprimiu ao romance *O Tronco* um predado duplo: tirar do esquecimento um episódio nebuloso da História goiana, chamando a atenção dos estudiosos, políticos e principalmente, aos leitores para a *História*

⁶⁷ NEJAR, Carlos. *História da Literatura Brasileira. Da Carta de Pero Vaz de Caminha à Contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007. Pág. 441.

⁶⁸ Ibidem. Pág. 440.

⁶⁹ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005. Pág. 80 e 83.

Local e Regional, bem diferente daquela oficialmente orquestrada para os manuais escolares; e ao mesmo tempo conseguiu efetuar uma percuciente crítica à sociedade goiana e brasileira da década de 1950, utilizando-se de uma linguagem inovadora dentro dos próprios padrões estéticos e literários do regionalismo.

A publicação de *O Tronco* consolidou a carreira e o estilo inconfundível de Bernardo Élis, conferindo-lhe o *Prêmio Jabuti* da Câmara Nacional do Livro e o prestígio no meio literário nacional. Ainda causou polêmica, pois várias pessoas ou grupos sociais se acharam retratados na ficção bernardiana. Na verdade, a arguta observação do autor acerca da sociedade goiana, permitiu-lhe ir a fundo no seu *ethos*, a ponto de inúmeros leitores, goianos ou não, se identificarem com seus personagens.

A partir da publicação de *O Tronco*, Bernardo Élis inicia sua fase mais produtiva, com inúmeras atividades intelectuais nos meios acadêmicos de Goiás, na imprensa e militância política. A década de 1960 para Bernardo Élis, no campo literário, propiciou-lhe a publicação de dois livros de contos, *Caminhos e Descaminhos* (1965) e *Veranico de Janeiro* (1966); este último foi agraciado com o prêmio *Jabuti* e o *José Lins do Rego* (da Editora José Olympio) na categoria contos.

Juntamente com *O Tronco*, *Veranico de Janeiro* forma a quintessência da prosa bernardiana. Seu estilo e experimentações linguísticas atingem o ápice, aliando técnica, crítica e denúncia sociais. Do conto que dá título ao livro, extraímos um excerto que valida nosso comentário:

- Oxém, a mó que é carro de defunto! – proferiu o baiano Zé Roxinho entremeio uma gaitada, na porta da vendola. Liduvino saiu com a cabeça de palha nu’a mão, o canivete na outra, e firmou as vistas; na estrada da rua vinha vindo um carro de bois numa toada manca. Ringia, fininho, rodava surdoso, rangia fanhoso e retomava, com pausa, o guincho fininho:
 “I-im-a-ão, i-im-a-ão”
 - Que carro mais destrangolado, meu bão Jesus da Lapa – fungava de risco o vendeiro. Liduvino, porém, olhava quieto e sisudo, como se de fato o finado estivesse presente e fosse defunto de muito preceito. No fundo, ele desaprovava aquela falta de respeito do baiano, por isso engrolou alguma coisa e guspiu um guspo grosso.⁷⁰

Essa fase de intensa produção intelectual e artística, repercutida nacionalmente, torna-se limitada após o golpe civil-militar de março de 1964. Bernardo Élis, como militante de esquerda, passa a ser perseguido pelos órgãos oficiais do regime ditatorial e sua obra é encarada como *subversiva*; por esse motivo, começa a enfrentar uma das fases mais difíceis de sua carreira literária. Na opinião do autor:

⁷⁰ ÉLIS, Bernardo. *Veranico de Janeiro*. Goiânia: ICBC, 2006. Pág. 15.

Quando da quartelada de 1964, minha obra foi tida como deletéria dos bons costumes e perniciosa, tendo sido proibida a circulação de alguns trabalhos meus, como poesias, contos, etc. O conto “A Enxada” foi transformado em filme⁷¹ (“Caso Especial”) pela Rede Globo de Televisão, mas no dia 08 de novembro de 1978, uma semana antes das “eleições” do General João Batista Figueiredo para Presidente da República, esse filme foi impedido de ser projetado e nunca, jamais foi exibido até hoje. Talvez seja o único trabalho de cinema definitivamente proibido.⁷²

Em meados dos anos de 1970, Bernardo Élis vai ao Rio de Janeiro em busca de apoio entre os amigos intelectuais, jornalistas e escritores (alguns membros da ABL – Academia Brasileira de Letras) para a publicação de seus trabalhos literários, ora cerceados pela implacável perseguição da Censura Federal aos artistas ou militantes de esquerda.

Bernardo Élis nunca chegou a ser preso, mas era *monitorado* pelos agentes da *Segurança Nacional* e teve que prestar depoimentos à polícia de Goiás diversas vezes. Em 1975, com a morte do escritor e acadêmico mineiro *Ivan* (Monteiro de Barros) *Lins*, candidata-se à respectiva cadeira na ABL.

Esse pleito, um dos mais comentados da história da ABL, teve como concorrente para Élis, o ex-presidente Juscelino Kubitschek de Oliveira, cassado pela ditadura militar e em busca do reconhecimento intelectual e de nova visualização política que, se eleito, poderia alcançar. Já o escritor goiano buscava o reconhecimento de sua obra como um escudo para protegê-lo do ostracismo e das perseguições políticas. Sua demasiada timidez, o descrédito no próprio talento literário e as razões históricas da própria formação do povo e Estado de Goiás (debatidas anteriormente nesse capítulo), induziram-no a acreditar ser um autor *excluído* de uma literatura regionalista, confinada e goiana, portanto *menor*.

Os eleitores da ABL pensavam o contrário e elegeram, em 23 de outubro de 1975, Bernardo Élis, para ocupar a cadeira nº 1. No seu discurso de posse, alguns trechos se destacam:

[...]

Ao tempo de eu mais José Veiga [trata-se do escritor goiano José J. Veiga] meninos, o valentão era João Brandão, ao depois alcunhado de “O Perigoso”, conforme acrescentou no seu ferro de ferrar gado. Embora já seu tanto quebrantado pelo automóvel, pelo cinema e pelo rádio que principiavam a penetrar o sertão, ele ainda assustava. De brigador, João Brandão desceu a famanaz como amansador de burro brabo, tangedor de boiada, tropeiro, tocador de viola e dançador de catira. Mais para adiante virou tirador de terços, responsador, benzedor de bicheira e de cobras venenosas. É como lá diz: o diabo depois de velho se faz ermitão.

[...]

⁷¹ A adaptação do conto *A Enxada* para a TV, não se trata de um filme, mas sim um “Caso Especial” que foi proibido pela Censura Federal em 1978.

⁷² ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Org. CURADO, José Lino. Goiânia: Kelps, 2000. Pág. 198 e 199.

Tão importante quanto o valente, só havia seu Dominginho Sacristão, ex-seminarista, conhecedor de latim, bom para fazer cartas e versos, lidos de autores clássicos. De bela voz, dominava as missas cantadas do Divino Espírito Santo e os tristes responsórios de Semana Santa. Mantinha respeitosa intimidade com seu vigário e com as coisas divinas.

[...]

Enquanto vivi em Corumbá, vivi na indecisão se seguiria o modelo de João Brandão Perigoso, ou se seguiria Dominginho Sacristão. Acabei não sendo nem uma nem outra coisa, para ser as duas ao mesmo tempo. Aliás, a síntese de ambos era a minha própria cidade, como síntese deles era o Estado de Goiás, e o próprio Brasil, como mais tarde tirei a limpo.

[...]

Nesse momento, quando o primeiro goiano chega a esta Academia, refletindo a alegria que vai na alma de meus coestaduanos eu também não consigo disfarçar minha emoção.

[...]

Goiás foi, na verdade, semente e berço da cultura da dilatada pátria que é o Oeste. Ali, durante séculos, encapsulado no coração do Brasil, permaneceu como sentinela avançada, vigilante no cerco perene e invisível das distâncias e do deserto. Num recolhimento morno de grão que germina, realizava a defesa da cultura e da língua nacional⁷³. [Parêntese nosso].

Entre os anos de 1970 e 1980, Bernardo Élis publicou uma vasta obra que abrange romances, contos, ensaios e crônicas. Destacamos os romances *Chegou o Governador* (1987) e *A Terra e as Carabinas* (1987), além do livro de contos *André Louco* (1978). O romance *Chegou o Governador* e os contos de *Apenas um Violão* (1984) marcaram um certo distanciamento entre a exímia linguagem coloquial/oral empregada por seu autor na maioria de seus textos literários. Uma temática mais urbana também subjaz a essas duas obras mencionadas. Tais mudanças não foram classificadas como rupturas estilísticas ou temáticas, pois o *urbano* retratado por Bernardo Élis, basicamente sobre o Estado de Goiás do início do século, estava intrinsecamente ligado ao *rural*, a base sociocultural e política goiana. Questionado por essas alterações em seu estilo, o autor alegou:

Ocorre que o regionalismo começa com autores da cidade que se punham a escrever sobre o homem da roça. Esses autores buscavam reproduzir a linguagem regional, com uma escrita fonética nos diálogos, mas sem abrir mão da dicção urbana no restante da narrativa. Ou seja, no diálogo, quando o roceiro falava em primeira pessoa, sua linguagem era produzida com erros; na narrativa do autor, em terceira pessoa, entrava a norma culta. No começo, segui essa corrente. A reprodução que eu fazia dessa linguagem era tão fiel que o crítico Anphilóphio de Alencar chegou a fazer uma tese tendo como título *As Classes Sociais na Obra de Bernardo Élis*. Posteriormente, quando escrevi *Veranico de Janeiro*, fiz um estudo aprofundado sobre a língua e me impressionou muito a afirmação de Monteiro Lobato, que dizia que o futuro da língua portuguesa era a linguagem caipira. Ele dizia que o caipira, pelo fato de flexionar menos o idioma, iria ditar as normas do futuro, uma norma

⁷³ ÉLIS, Bernardo. *Discursos*. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987. Pág. 17, 24 e 25.

simplificadora, como o inglês, que tem pouca flexão. As línguas neolatinas flexionam muito. [...] mas, a partir de Veranico de Janeiro, procurei não usar tanto a linguagem caipira. Certa vez, num seminário de literatura, o crítico Luiz Alberto Miranda observou que há uma incerteza em minha linguagem. Há momentos em que escrevo “nóis foi”, outra hora escrevo “nós fomos”; há momentos em que escrevo “pra mode”, e ocasiões em que escrevo “por amor de”. Mas essas incertezas são normais. A língua portuguesa não chegou, ainda, a uma norma comum, está em elaboração. Há quem diga que Guimarães Rosa chegou a essa certeza. Mas Guimarães Rosa é um pouco diferente. Ele centraliza a deturpação da linguagem em relação aos nomes próprios e também em relação à sintaxe. Mas ele não é muito observador dos modismos caipiras em relação às flexões. O Domingos Carvalho sempre dizia que o caipira era uma linguagem interessante, mas que fechava a língua portuguesa em si mesma. Concordei com ele em parte e procurei fazer concessões, utilizando alguns termos caipiras, mas buscando, ao mesmo tempo, uma linguagem coloquial comum a todos os falantes da língua [...] O que ocorre é que, com o tempo, a partir de O Tronco, passei a achar que a linguagem caipira impedia a comunicação mais universal. Isso, principalmente, porque tive contato com o cinema. E o cinema foi um forte fator de perturbação para minha obra. O cinema só cuida da obra de arte se houver mercado compensador. Até então, eu escrevia por mero diletantismo. O cinema me alertou para o fato de que eu precisava divulgar minha literatura [...] Por isso, pensando na questão do cinema, procurei atenuar essa linguagem.⁷⁴ [Grifo nosso].

O discurso de Bernardo Élis sobre a sua obra e estilo sempre incidiu no fato da *modesta* repercussão desta no meio literário nacional; o próprio autor, por inúmeras vezes, desconfiou do próprio talento. Ao receber, em 1944, uma carta elogiosa ao seu livro *Ermos e Gerais*, remetida por Monteiro Lobato, teve dificuldades em interpretá-la como um estímulo. Guardou-a por um tempo, antes de torná-la pública, temendo que os elogios do escritor fossem de procedência dúbia ou jocosa.

A modéstia e a timidez exacerbadas, fizeram com que o escritor Bernardo Élis perseguisse uma carreira, ora tentando modificá-la ou reinventando seu estilo narrativo. Às vezes, cedeu aos convites dos governos estaduais ou federais (após redemocratização do país) para atuar em órgãos ligados à cultura, como a *Fundação Cultural Pedro Ludovico* (Goiânia-GO), o que ocasionou vários dissabores e críticas ao escritor.

A participação administrativa de Élis em algumas entidades governamentais, também a constante preocupação em renovar e aprimorar sua prosa literária, podem ser entendidas como predicados de uma mente irrequieta tanto quanto crítica que sempre visou algo além de seu alcance, acertando ou equivocando-se.

⁷⁴ Jornal *Opção*. Entrevista com Bernardo Élis. Edição 1099 – Julho de 1996. Goiânia-GO. Disponível em <http://www.jornalopcao.com.br>.

S. Paulo, 5, 10, 944

Bernardo Elís:

Acabo de ler ERMOS E GERAIS... Quod abundat nocet. O livro está prejudicado pelo excesso do talento do autor. Como derramar... Parece uma taça de champanha abruptamente cheia demais e que se derrama toda. Se você conseguir disciplinar, amansar, o cavalo bravo do seu talento; e se admitir que um livro não é escrito para nós mesmos e sim para uns receptores espalhados pelo mundo afora e chamados "leitores", teremos em Bernardo Elís o mais prodigioso escritor do Brasil moderno, o primeiro grande manejador da imensa massa de dores, estupidez crassa e tragédia que é o imenso Brasil analfabeto do interior. Com esse material e o seu gênio, meu caro Elís, você opera em nossa literatura uma revolução ainda maior do que foi na Rússia o comunismo.

Mas tem que fazer uma coisa: admitir que existe a figura do "leitor" e que é para ele que a gente escreve.

A crítica vai sentir dificuldade em analisar teu livro - e vai sobre ele dizer todas as asneiras do farnel. É que teu livro eberca demais de todos os moldes, e só para os que não fogem aos moldes a crítica não tem gagueira.

Que maravilha, um talento verdadeiro - uma monstruosidade como você! Se conseguir domar-se; se puder controlar as suas qualidades, em vez de acentua-las; até o ponto em que uma qualidade se torna defeito; e só admitir o leitor, a grande figura, o sans pareil, o peerless de amanhã será BERNARDO ELÍS.

Já te arranjei editor entusiasta: a Editora Brasiliense, rua D. José de Barros 163. Editores regionais, como o que fez teu livro, nunca vão de pernas, e nunca dispõem duma máquina distroldidora capaz de lançar um escritor. Escreva um romance tremendo sobre a coisa como é nesse dantesco Goiás, onde não há o que não haja, e ofereça-o à Brasiliense. Verás como te recebe.

Bernardo Elís... Fico a pensar quem é esse bicho, onde nasceu, onde mora, que idade tem, que apito toca. Bernardo Elís... um nome que será imenso um dia, se... se... se... Meu Deus, como há "ses" no caminho dos escritores - pedras insidiosas em que eles se arriscam a dar daquelas topadas que arrancam a unha...

Adeus, Bernardo Elís. Mande no



Monteiro Lobato

Figura 02: Cópia da carta de Monteiro Lobato enviada a Bernardo Elís em 1944.
Fonte: ELÍS, Bernardo. A Vida São as Sobras. Goiânia: Kelps, 2000. Pág. 144.

As paixões políticas e literárias sempre acompanharam Bernardo Elís e dessas paixões os historiadores extraem a matéria-prima para trabalhos como este. No parecer do historiador Peter Gay:

A asserção de David Hume de que “a história não nos informa sobre nada de novo ou de estranho” a respeito das paixões e das condutas humanas parece ser indevidamente pessimista: para o praticante experiente como para o psicanalista tarimbado – as histórias de vida retêm a sua capacidade para gerar o novo e o estranho. Mas elas se movem ao longo de trilhas familiares, ocorrendo em momentos mais ou menos antecipáveis. É por isso que a história – como a psicanálise – é parcialmente previsível e ainda assim invariavelmente fascinante. A natureza humana faz muito a partir de pouco.⁷⁵

Foi buscando *o novo e o estranho* que Bernardo Élis descobriu o *cinema*, deixando-se influenciar por sua narrativa célere e pictórica, imprimindo um traço típico do seu estilo no qual o exemplo mais categórico é o romance *O Tronco*.

O cinema, *a posteriori*, acabou descobrindo o Goiás bernardiano, com a adaptação de contos e romance do autor para as telas: *André Louco* (1990, curta-metragem – Dir. Rosa Berardo) adaptado do conto homônimo; *Terra de Deus* (2000 – Dir. Iberê Cavalcante) adaptado do conto *A Enxada*; *Índia, a Filha do Sol* (1988 – Dir. Fábio Barreto), adaptado dos contos *Ontem como Hoje*, *Amanhã como Depois* e *Sua Alma, Sua Palma*; e *O Tronco* (1999 – Dir. João Batista de Andrade), adaptação do romance homônimo. Bernardo Élis, em seus últimos relatos para a imprensa goiana, fazia questão de frisar sua grande empatia para com o cinema, pois o mesmo:

[...] é a grande arte. Tem que cada vez crescer mais. [...] se nascesse de novo não queria nem passar na frente da escola. Mas na verdade eu queria estar empregado e trabalhando em um escritório cinematográfico [...] A minha obra tem muitos predicados que se comunicam diretamente com o cinema. Geralmente uma narração objetiva, fixando quadros bastante emocionais e ao mesmo tempo essa história é dotada de muito movimento.⁷⁶

A influência da linguagem cinematográfica e os *novos tempos* trazidos pela redemocratização do país em 1985, a Queda do Muro de Berlim em 1989 e a implosão da ex-URSS (União das Repúblicas Socialistas Soviéticas) e do Leste Europeu, reordenaram, acintosamente, o pensamento e a obra de Bernardo Élis, contudo, o cerne de seu pensamento humanista, engajado e crítico permaneceram intactos. Pela análise de suas últimas entrevistas, concedidas aos jornais goianos *O Popular* e *Opção* entre 1996 e 1997, podemos notar certa desesperança do autor, para com o panorama literário da ocasião, a repercussão de sua obra e o Brasil do primeiro governo Fernando Henrique Cardoso (1994-1998).

⁷⁵ GAY, Peter. *Freud para Historiadores*. São Paulo: Paz e Terra, 1989. Pág. 81.

⁷⁶ CAMARGO, Ecilene. *Bernardo Élis entre ressentimentos e planos*. Entrevista concedida ao jornal *O Popular*. Goiânia: 08/06/1997. Pág. 10.

Para um intelectual como Bernardo Élis, que presenciou as bruscas mudanças imputadas a um Goiás atrasado, por meio dos governos populistas de Pedro Ludovico e posteriormente pela política *empreendedora* de JK, irradiada da mesma região para o restante do país, os novos tempos democráticos não trouxeram alterações substanciais para a sociedade brasileira, salvo o desmantelamento do Estado ditatorial erguido em 1964. Em julho de 1997, Élis comentou que o Brasil:

[...] continuava sendo um país de grandes propriedades agrárias, de doentes, de analfabetos. Por exemplo, a região Amazônica, desde que me entendo por gente, é um problema. A seca do nordeste continua sendo um problema e é uma fonte de renda para os ladrões. Então as coisas não mudaram muito. Mudou assim: a enxada passou a ser substituída pelo arado e tal. Mas a organização continua a mesma, é o patrão com os peões. Estes não vivendo muito bem, se têm escola não sabem para o que serve. O analfabetismo em Goiás é muito maior do que se supõe. É impressionante.⁷⁷

A política neoliberal e globalizada, adotada pela esmagadora maioria dos países capitalistas (incluindo-se o Brasil) durante as décadas de 1980 e 1990, aliada à derrocada do suposto Comunismo adotado pelas nações do Leste Europeu, fez emergir um tempo de apatia política e cultural com o ascenso das ideias conservadoras e pragmáticas. Bernardo Élis, com esmerado senso crítico, apercebeu-se, de maneira até ressentida, que um indivíduo engajado, idealista e detentor de uma obra inovadora e ao mesmo tempo calcada nas tradições culturais e regionais, que seu espaço produtivo e ideológico estava mais recôndito que Goiás durante a República Velha. No final dos anos de 1990, ainda ecoavam as ideias estapafúrdias do *fim da História* e das *utopias*, renunciando algumas peculiaridades das sociedades do novo milênio que se aproximava, voltada para o *indivíduo* e o *consumismo*.

Bernardo Élis não presenciou os rumos e os contornos que a sociedade brasileira e internacional assumiram no limiar do século XXI, pois um câncer devastador matou-o em 30 de novembro de 1997, aos 82 anos de idade, interrompendo uma carreira que para o escritor, ainda não estava concluída. Após sua morte, foram publicadas duas obras inéditas, uma longa entrevista em forma de memórias, *A Vida São as Sobras* (2000) e o livro de contos, *Onde Canta a Seriema* (2005).

Amante da Sétima Arte, Bernardo Élis não pode assistir à melhor transposição de uma obra sua para as telas, o filme *O Tronco*, dirigido pelo cineasta mineiro *João Batista de Andrade*, o qual estreou em Goiás no mês de outubro de 1999; na fase de produção deste filme e de *Terra de Deus*, acometido pela enfermidade e a melancolia, o escritor animava-se

⁷⁷ Ibidem.

ao relatar: “Estou muito satisfeito para ver os dois filmes que estão sendo produzidos. [...] A experiência é muito interessante porque ao mesmo tempo que difere da arte literária tem muita coisa em comum.”⁷⁸

E essas *coisas em comum*, mencionadas pelo poeta, contista e romancista goiano serão debatidas no decorrer dos capítulos desse trabalho, visando compreender as relações entre a *História, a Literatura e o Cinema*.

1.1 O romance *O Tronco* e sua urdidura em 1956.

[...] Foi quando o velho abria a estrada de Barreiras que viu a vergôntea de cedro agitando no ar suas folhas verdes. Viu e não deixou que a cortassem. Era para crescer e dar tábuas para seu caixão.⁷⁹

A publicação, em 1956, pela editora paulista Martins, do romance *O Tronco*, marca a inserção de Bernardo Élis na prosa romanesca com um trabalho aperfeiçoado na técnica narrativa, construção psicológica das personagens e, sobretudo, na linguagem empregada, que oscila entre a tradição do *romance regionalista* de 1930 às inovações vocabulares e temáticas já utilizadas nos contos de *Ermos e Gerais* (1944). Contudo, o texto de Élis, mais uma vez, mostrou-se vanguardista ao invocar e resgatar, de maneira sutil e detalhista, a linguagem oral e as tradições culturais do homem goiano do início do século XX, aliando a fala culta ao coloquial e oral.

Bernardo Élis, em seu romance de estreia, não procurou apenas gravitar em torno de si e do livro, interesses centrados apenas acerca da estilística inventiva. Se em *Ermos e Gerais*, colocou no panorama literário nacional o homem goiano e seu *desconhecido* território, em *O Tronco*, descortinou por meio da ficção, a desconhecida História de Goiás, da qual se utilizou para compor uma poderosa crítica às estruturas sociais e políticas do país, vigentes na década de 1950.

Após a primeira edição, o romance de Bernardo Élis foi publicado pelas principais casas do ramo no país, como a José Olympio, Civilização Brasileira, Editora Três e Abril; atualmente encontra-se na décima impressão pela tradicional *José Olympio Editora*⁸⁰.

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003. Pág. 130.

⁸⁰ A *José Olympio Editora* foi fundada no Rio de Janeiro em 1931 por José Olympio Pereira Filho, funcionando primeiramente à Rua do Ouvidor nº 110, onde abrigava a editora e livraria. Em 1955, foi construído um edifício no local para abrigar a referida empresa. Durante as décadas de 1930 a 1950, tornou-se ponto de encontro de intelectuais, políticos e artistas como Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Rachel de Queiroz, Manuel Bandeira e C. Drummond de Andrade, dentre outros. A José Olympio Editora tornou-se célebre por abrigar a intelectualidade no seu espaço e, principalmente, por editar algumas das maiores obras da literatura brasileira do século XX. Muitos comparavam-na à mítica livraria oitocentista, a *Garnier*. Em 1984, a Editora e Livraria foram

No transcorrer desse sub-capítulo, efetuaresmos uma apreciação pormenorizada da urdidura do romance *O Tronco*, enfatizando os aspectos estilísticos, políticos, sociais e históricos que contribuíram e influenciaram para o aperfeiçoamento da verve literária de Bernardo Élis, viabilizando uma maior compreensão do autor e obra por parte de estudiosos, como o *historiador*.

No capítulo anterior, informamos que no prelúdio dos anos de 1950, o Brasil voltou a ser governado por Getúlio Vargas, desta vez *ungido* pelo voto direto e democrático. Em Goiás, o construtor da nova capital – Goiânia – e assecla político e ideológico do populismo varguista, *Pedro Ludovico* é reconduzido ao cargo de governador pelo mesmo viés das urnas e dos *novos tempos* provindos com o fim da II Guerra Mundial.

Entre as décadas de 1930 e 1940, Pedro Ludovico promoveu mudanças radicais em seu Estado, na tentativa de tirá-lo do atraso secular apoiado pelo domínio plurivalente das oligarquias agrárias ou das parentelas clânicas, ascendidas às esferas do poder com o declínio da exploração aurífera no final do século XVIII; o fim da exploração do ouro na Capitania de Goiás desencadeou o processo de isolamento político e econômico com a sede do governo colonial, que perpassou *a posteriori* para as eras imperial e republicana.

As mudanças coordenadas pelo governador Ludovico durante seu mandato no Estado Novo e no período democrático, com a intenção de desenvolver Goiás, removendo-o dos inexpressivos percentuais da área socioeconômica verificados até 1930, foram aplicadas de forma despótica sem averiguar com agudeza, seus reais problemas e deficiências. Até a década de 1950, o Estado de Goiás era predominantemente ruralizado e desigual; a parte sul era mais povoada e detentora de algumas *melhorias* no seu incipiente meio urbano, o norte era quase esquecido e pouco habitado. O norte do estado de Goiás ainda abrigava várias nações indígenas e grandes latifúndios de posse do *primus inter pares* local – o coronel.

Em um depoimento feito em outubro de 1974, o ex-governador Ludovico, cassado pelo arbitrário e famigerado Ato Institucional nº 5 (13/12/1968), editado pela Ditadura Militar, comentou sobre sua política *modernizadora e progressista* aplicada a Goiás durante seus governos nos hiatos que perfazem os anos de 1930/1945 e 1951/1954:

A história não perdoa os fracos. Naquele momento, o que admito é ter sido forte o suficiente para não recuar. Mas, veja bem que no consenso de todos os goianos, então, a mudança já havia conquistado sólido apoio da maioria. Uma decisão forte,

mas tomada de acordo com a vontade da maioria, é na verdade uma decisão democrática. [Grifos nossos]⁸¹

As ações governamentais do Primeiro Governo Ludovico foram respaldadas pela ausência do equilíbrio entre os poderes Executivo, Judiciário e inegavelmente, o Legislativo. Com a vitória da *Revolução de 1930*, os parlamentos estaduais foram dissolvidos e só voltaram a se recompor após as eleições de 1934. O breve interregno de funcionamento das Assembleias Legislativas durou até 1937 com a implantação do Estado Novo, através de um Golpe de Estado chefiado por Vargas e que as colocou sob mais um recesso até 1945.

As crônicas de Bernardo Élis contidas no livro *Goiás em Sol Maior* (1985), com alguns trechos citados no primeiro capítulo, apontam para o caráter duvidoso do desenvolvimento goiano desencadeado pela edificação de uma nova capital, que se opunha à barroca Vila Boa de Goiás, símbolo máximo de um passado repudiado pelos *revolucionários de 1930*.

O episódio da visita do escritor Monteiro Lobato à recém inaugurada Goiânia, uma cidade arrojada, mas sem infraestrutura básica é ilustrativa desse fato; já no Segundo Governo Ludovico, as instituições democráticas como a Assembleia Legislativa, estavam funcionando desde 1946, o que não impediu a concentração de poderes pelo governador, sustentada ante a primazia do PSD como partido majoritário e de sua chefia estadual, personalista e centralizadora, guiada pelo mesmo.

Ao término de seu mandato em 1954, Pedro Ludovico lançou seu *sucessor* político para o comando do Estado de Goiás: *Juca Ludovico* – que vence o pleito para os anos 1955/1959.

O governo de Juca Ludovico agregou o continuísmo das estratégias populistas do *padrinho* político e antecessor às propostas *empreendedoras* do Presidente JK e à construção de outra cidade em Goiás – Brasília – a nova Capital Federal. De centro remoto e excluído do país, o Estado de Goiás da segunda metade dos anos de 1950 passa a ser o epicentro, catalisando as ações modernizadoras ao mesmo tempo em que o primitivismo de suas instituições sociais insistia em mostrar a face e o poderio.

Da política populista que norteou os governos estaduais de Goiás e do Brasil nos anos de 1950, podemos dizer:

⁸¹ ROCHA, Hélio. *Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela*. Goiânia: Cast, 1998. Pág. 31.

Simplificando muito, [...] que o “populismo” foi definido como o produto de um longo processo de transformação da sociedade brasileira, instaurado a partir da Revolução de 1930 e que se manifestou de uma dupla forma: como estilo de governo e como política de massas. Assim, o tempo das “origens” das principais características explicativas do “atraso” de nossa formação política desloca-se do “período colonial” para os tempos do liberalismo oligárquico da Primeira República e para as bases do poder do Estado pós 30, postulando como um “Estado de Compromisso”. Tal compromisso remeteria a duas frentes, que estabeleceriam, ao mesmo tempo, seus limites e potencialidades. Um compromisso junto aos grupos dominantes, consagrando um equilíbrio instável e abrindo espaço para a emergência do poder pessoal do líder, que passa a confundir-se com o Estado como instituição. É um compromisso entre Estado-líder e as classes populares, que passam a integrar, de modo subordinado, o cenário nacional. Ou seja, estilo de governo e política de massas envolvendo três atores básicos: uma classe dirigente em crise de hegemonia; as classes populares pressionando por participação mas fracas e desorganizadas, e um líder carismático, cujo apelo transcende instituições (como partidos) e fronteiras sociais (de classe e entre os meios urbano e rural).⁸²

Como demonstramos no capítulo 1, o Estado de Goiás (e grande parcela das regiões brasileiras) da primeira metade do século XX era predominantemente rural e o abrupto progresso imposto pelos governos de Pedro e Juca Ludovico, somado à transferência do Distrito Federal para seu espaço territorial, fizeram com que as graves discrepâncias sociais tornassem-se mais visíveis e a tradição política e consuetudinária, capitaneada pelos chefes locais ou das parentelas clânicas, chocassem ou imiscuíssem com a *nova* demanda democrática que se apresentou ao país após 1945, com a derrota das forças totalitárias do nazifascismo pelas nações aliadas.

Mas, grande parcela do interior do país – indubitavelmente incluindo o Estado de Goiás – nessa época, era vista com grande preconceito pelo meio urbano ainda exíguo. Esse *interior* estava diretamente ligado ao atraso econômico e às instituições antiquadas herdadas da colonização ibérica. Para considerável parcela de políticos, intelectuais e *progressistas* urbanos, o estereótipo do homem rural e interiorano era composto por:

Matutos, Caipiras, Jecas: certamente era com esses olhos que, em 1950, os 10 milhões de cidadãos viam os outros 41 milhões de brasileiros que moravam no campo, nos vilarejos e cidadezinhas de menos de 20 mil habitantes. Olhos, portanto, de gente moderna, “superior”, que enxerga gente atrasada, “inferior”. A vida da cidade atrai e fixa porque oferece melhores oportunidades e acena um futuro de progresso individual, mas também, porque é considerada uma forma superior de existência. A vida no campo, ao contrário, repele e expulsa. Como era a estrutura social do campo, naquela época? No cume, situava-se a oligarquia de latifundiários, que controlava a propriedade da terra: latifundiários capitalistas como os fazendeiros de café e os usineiros de açúcar, ou latifundiários “tradicionais”, como boa parte dos

⁸² GOMES, Angela de Castro. *A Política Brasileira em Busca da Modernidade: Na Fronteira entre o Público e o Privado*. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da Vida Privada no Brasil*. Vol. 4. *Contrastes da Vida Contemporânea*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002. Pág. 545 e 546.

grandes pecuaristas. [...] E convenhamos, no Brasil dos anos 50 a desigualdade era extraordinária.⁸³

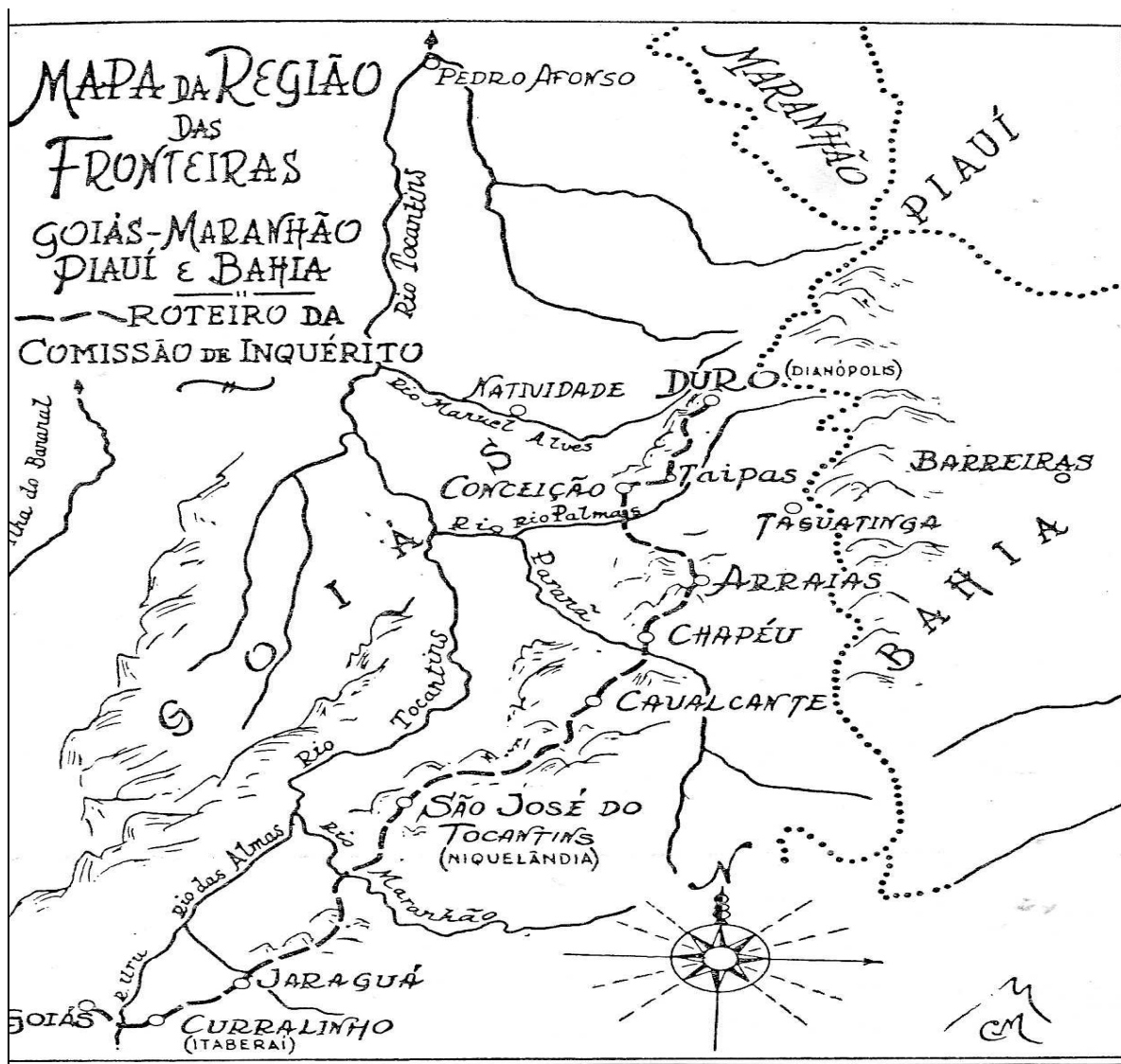


Figura 03: Mapa do antigo Estado de Goiás, região onde ocorreram os fatos ficcionalizados por Bernardo Élis em *O Tronco*.

Fonte: Ibidem. Prefácio.

Bernardo Élis concebeu o romance *O Tronco* nesse entroncamento do Brasil Central chamado Goiás, em meio às tensões provocadas pelas forças *modernizadoras* executadas pelos governos estadual e federal em confronto com as tradições culturais e políticas de uma sociedade clânica e ruralizada que o autor vai se valer para criar sua obra literária e ao mesmo tempo refletir sobre o passado e a relação com o presente.

⁸³ MELO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. *Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna*. In: Op. Cit. obra anterior. Pág. 574 e 582.

Sempre atento aos movimentos literários e políticos do Brasil depois de 1930, primordialmente o Modernismo, Bernardo Élis assimilou-o à sua prosa (primeiramente nos contos e depois no romance), mas com o cuidado de reelaborá-lo dentro do seu arcabouço cultural, evitando a *patrulha* ideológica e temática do PCB.

No meio cultural do Brasil, durante a década de 1950, preponderou as incertezas entre a intelectualidade, os artistas e os militantes políticos. Para alguns grupos, o meio urbano abrigava as inovações tecnológicas e artísticas; para outros, o meio urbano era corrupto e corrompedor das linguagens artísticas, elegendo a sociedade rural como portadora de uma cultura *pura* e seminal. O panorama literário, no qual Bernardo Élis encontrava-se ao redigir seu primeiro romance, abrigava estéticas diferenciadas influenciadas pela Semana de 1922 e com tendências para as narrativas que retratavam o cotidiano das cidades que proletarizavam-se ou o romance de cunho psicológico, surrealista ou o realismo fantástico. A literatura regionalista perdia força, devido à falta de renovação autoral e estilística, portanto, era estimulada e superestimada por algumas confrarias literárias ou militantes de esquerda que viam no resgate do homem do campo, sua região e cultura, uma armadura para lutar contra o imperialismo cultural difundido por países como os EUA, por meio da sua música, cinema ou modismos. Para outros grupos políticos e intelectuais, o regionalismo era “coisa” do passado, destoando do ideário e das políticas modernizadoras em voga nos anos de 1950. Para os intelectuais ligados à ABL: “[...] O conceito de povo só adquire sentido no mundo do folclore. Este é visto, como o saber mais competente e o único capaz de construir um discurso sobre o povo e a nação. Mais do que isso: o folclore permite a própria redenção do povo”.⁸⁴

Aludindo à outra ordem de pensadores dos anos de 1950:

[...] aparecem como elementos destinados, ou melhor, predestinados a conduzir o país ao desenvolvimento. [...] É através do engajamento político que é feita a conscientização das massas. Sacrificando seus interesses pessoais e até mesmo seus “dons” superiores, o intelectual se submete à causa nacional. Essa causa é o povo...
[...] Na realidade, a década de 1950 se caracteriza por uma profunda ambiguidade no que se refere à relação entre o rural e o urbano. O projeto faustico com suas maquetes grandiosas, indústrias fumegantes, anéis rodoviários, tende a ver o rural como mero enclave no desenvolvimento. Entretanto, esse pequeno mundo continua a ser idealizado como matriz e essência da nacionalidade.⁸⁵

O lançamento do romance *O Tronco*, em 1956 ocorreu simultaneamente ao de *Vila dos Confins* e *Grande Sertão: Veredas*, revigorando em forma e conteúdo a prosa regionalista

⁸⁴ VELLOSO, Mônica Pimenta. *A Dupla Face de Jano: Romantismo e Populismo*. In: GOMES, Ângela de Castro. (Org.) *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. Pág. 187.

⁸⁵ *Ibidem*. Pág. 194.

brasileira; a tríade inovação teve como característica similar a temática regional como cerne dos romances, no entanto são adversos no tocante à linguagem, espacialidade geográfica e conotações políticas e sociais. Bernardo Élis, Mário Palmério e J. Guimarães Rosa, com essas obras, demarcaram de vez o contexto humano e natural dos confins dos Estados de Goiás, o Oeste e Noroeste de Minas Gerais, dentro da Literatura Brasileira.

As diferenças politicoideológicas é outro fator importante a ser ressaltado sobre os autores em questão: Bernardo Élis era de esquerda e militava nos quadros do PCB; Mário Palmério era Deputado Federal (MG) pelo PTB e J. Guimarães Rosa era um Diplomata de Carreira do Itamaraty, sem posições políticas externadas, talvez uma prerrogativa de seu cargo.

A revitalização que tais romances trouxeram para o panorama literário dos anos de 1950 é inegável e foi além da estética regionalista, influenciando muitos autores e obras a partir de então. Mas, os caminhos que esses autores e obras percorreram após 1956 nos espaços acadêmicos, da crítica literária ou do público, também foram distintos.

É amplamente conhecida a canonização⁸⁶ do romance *Grande Sertão: Veredas*, desde sua primeira edição, como um clássico referencial da literatura brasileira do século XX; suas qualidades estéticas e linguísticas são indubitáveis, mas é necessário compreendermos o que subjaz à construção do cânone em torno da obra roseana paralela ao *esquecimento* de *Vila dos Confins* e em especial, de *O Tronco*.

Em toda bibliografia consultada sobre a História da Literatura Brasileira, a obra de J. Guimarães Rosa é comentada à parte, enquanto os romances de Mário Palmério e Bernardo Élis são apenas citados como obras que deram novo estímulo ao regionalismo literário, firmando o contexto mineiro e goiano como tema central desse estilo. No campo da História Cultural dos anos JK, a pesquisadora *Mônica Pimenta Velloso* sequer menciona os autores comentados anteriormente, no artigo *A Dupla Face de Jano: Romantismo e Populismo*, quando versa sobre a literatura brasileira entre 1955/1956, ratificando os efeitos do cânone literário em direção a outros setores do conhecimento. Para a autora:

Na literatura, assistimos ao retorno da temática regionalista, através da obra de João Cabral de Melo Neto, que lança, em 1955, “Morte e Vida Severina”. Em 1956 é a vez de Guimarães Rosa com “Grande Sertão: Veredas”. O sertão se impõe à

⁸⁶ Para Harold Bloom, o Cânon literário está mais associado à questão estética do que a outras questões literárias e originalmente significa a “escolha de livros”; lembra-nos ainda que o cânone é uma palavra religiosa em suas origens. Comentando a obra de *Alastair Fowler* (*Kinds of Literature*), que trata da formação do cânone, observa que as mudanças no gosto literário podem estar relacionadas a reavaliações de gêneros que as obras canônicas representam e que cada época, alguns gêneros são encarados como mais consagrados que outros. In: BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Rio de Janeiro: Edit. Objetiva. 1995. Pág. 23 a 28.

consciência do artista revolucionário. Era necessário dar voz às “vidas severinas”, registrar sua história até então obscurecida. Toda essa ideologia destinada à valorização do popular desenvolve-se em estrita consonância com a ideia de brasilidade. Na ficção, incentiva-se, mais uma vez, a tendência documentalista: tipos, paisagens, costumes, cenas do real. Nada deve ocupar a observação do artista.⁸⁷

Antes de iniciarmos a análise do romance *O Tronco*, procuraremos, mesmo que *en passant*, discutir algumas questões como, a *Literatura Regionalista*, *Regionalismo*, *Região e Sertão*, para que possamos penetrar no universo literário bernardiano e compreendermos sua obra com mais amplitude e, talvez, chegar a um entendimento plausível do não enquadramento no cânon.

A *Literatura Regionalista* alicerçou-se como um estilo de grande importância após o Movimento Modernista de 1922 e na década seguinte liderou na produção autoral e temática voltada, em grande percentual, para os problemas da Região Nordeste. Mas as raízes do regionalismo literário encontram-se no século XIX, no período em que a colônia alcançou a independência política (1822) e a *nação, identidade cultural*, começaram a ser construídas pelas elites políticas intelectuais.

A identidade cultural da jovem nação brasileira foi forjada, de maneira mais eloquente, pelos literatos da fase Romântica que se iniciou por volta de 1836; dessa fase em diante, culminando no II Reinado, vários escritores *românticos* vão desenvolver uma prosa e estilo que vai anteceder ao romance regional do século XX.

O primeiro autor a destacar-se dentro das propostas românticas de criar uma identidade própria brasileira, por meio de uma literatura que distava-se da influência lusitana, foi *José Martiniano de Alencar*⁸⁸(1829-1877), nutrido por motivos *sertanejos* de sua província natal, o Ceará, e da sublimação ingênua do indígena e do homem rural como arquétipos do *herói nacional* e da brasilidade.

A prosa alencariana exulta a natureza selvagem e bela do Brasil numa relação amistosa com o homem, principalmente nos romances indianistas, sertanistas. José de Alencar recebeu algumas críticas de outros autores por abordar temas ou localidades por ele desconhecidas, como o interior e o homem do Rio Grande do Sul, o que denota uma ficção puramente idealizada de parte de sua obra.

⁸⁷ VELLOSO, Mônica Pimenta. *A Dupla Face de Jano: Romantismo e Populismo*. In: GOMES, Ângela de Castro (Org.). *O Brasil de JK*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002. Pág. 184

⁸⁸ Os principais romances de José de Alencar do ciclo indianista/sertanista são: *Iracema* (1865), *O Guarani* (1857); *O Gaúcho* (1870); *Ubirajara* (1874); *O Tronco do Ipê* (1871) e *O Sertanejo* (1875).

Outro autor que apresenta características estilísticas semelhantes a Alencar é *Bernardo Guimarães*⁸⁹ (1825-1884), detentor de uma narrativa adjetivada e excessiva no tocante a promover o interior brasileiro. Suas estadias, como magistrado, no interior de Goiás e Minas Gerais, ao contrário de Alencar, forneceu-lhe farto material para seus livros, como o reconhecimento das peculiaridades da fala, dos *causos* e histórias locais.

Do período romântico, o escritor que engendrou uma obra mais sóbria e calcada na realidade humana e territorial foi *Alfredo D'Esgragnolle Taunay* (1843-1899) ou *Visconde de Taunay*, um militar aristocrata e pintor, que passou longa temporada no interior de Mato Grosso na época da Guerra do Paraguai (1864-1870). No livro *Inocência* (1872) captou com maestria e sem os excessos da prosa romântica e ufanista, a vida de pessoas simples em contato com a natureza, muitas vezes hostil.

A prosa regionalista de *Franklin Távora*⁹⁰ (1842-1888), outro autor cearense, descompatibilizada das formas românticas, assumiu ares de manifesto com uma estética mais criteriosa embasada pela verossimilhança. Távora foi um crítico tenaz da obra romântica e idealizada de Alencar, propondo a formação de uma *literatura do norte*, com textos calcados na realidade nordestina como o banditismo, os efeitos da miséria e do latifúndio, as secas e as migrações.

A *literatura do norte* proposta por Távora não se efetivou, uma vez que no último terço do século XIX, o centro cultural do país continuava sendo o Rio de Janeiro, que abrigava as elites culturais e políticas, sempre atentas aos movimentos estéticos e literários oriundos do Velho Mundo, como o *Realismo* e o *Naturalismo*.

Vários autores nacionais do *fin-de-siecle*, comprometidos com a estética naturalista e às ideologias atreladas a ela, promoveram uma fusão com as obras de inspiração regional: *Adolfo Caminha* (1867-1897); *Domingos Olímpio Braga Cavalcanti* (1850-1906); *Rodolfo Teófilo* (1853-1932); *Antônio Sales* (1868-1940) e *Manuel de Oliveira Paiva* (1861-1892)⁹¹. No entanto, os autores relatados não estavam agrupados em um movimento literário específico, a não ser a afinidade com a literatura naturalista; seus livros não aperfeiçoaram nenhum estilo, mas indicavam que a literatura brasileira entre o final do oitocentos e o início da *belle époque*, gestava a prosa e os autores regionalistas, consolidados após 1930.

⁸⁹ De Bernardo Guimarães podemos incluir no rol das obras sertanistas: *O Ermitão de Muquém* (1864); *O Índio Afonso* (1873) e *O Garimpeiro* (1872).

⁹⁰ *O Cabeleira* (1876) e *O Matuto* (1878) são os principais romances de Távora.

⁹¹ Com as respectivas obras pela ordem dos autores: *A Normalista* (1893); *Luzia-Homem* (1903); *A Fome* (1890); *Aves de Arribação* (1913) e *Dona Guidinha do Poço* (1891 – publicado apenas em 1951).

Um autor importante para o que viria a ser o regionalismo literário foi *Afonso Arinos de Melo Franco*⁹² (1868-1916), pois suas histórias:

[...] e quadros sertanejos constituem o grosso de seu livro “Pelo Sertão”. Não se lhe pode negar o brilho descritivo, não obstante a minudência pedante e não raro preciosa da linguagem. [...] Nele, é evidente um compromisso entre os processos descritivos do Realismo e o sal vernaculizante dos parnasianos. [...] No entanto, a face propriamente regionalista é respeitável em “Pelo Sertão”. Em alguns “Causos” do sertão mineiro, Arinos soube comunicar com exatidão e contido sentimento a vida agreste dos tropeiros, campeiros e capatazes, pintando-lhes os hábitos, as abusões, o fundo moral a um tempo ingênuo e violento.⁹³

Com romances de costumes rurais de inspiração romântica (Alencar, Taunay) e algum realismo sertanejo, *Júlio Afrânio Peixoto*⁹⁴ (1876-1947) adicionou algumas feições para compor o painel característico do *Romance de 1930*. De outras localidades do país, vários escritores também contribuíram para o delineamento da prosa regional como *Simões Lopes Neto* (1865-1916), *Alcides Maya* (1878-1944), ambos do Rio Grande do Sul e *Hugo de Carvalho Ramos* (1895-1921), um dos *patriarcas* da literatura goiana do século XX, autor do célebre livro de contos *Tropas e Boiadas* (1917). *Monteiro Lobato* (1882-1948), também escreveu alguns livros que abarcam intenções regionalistas como *Urupês* (1918), *Cidades Mortas* (1919) e *Negrinha* (1920), porém, a moderna ficção nacional, centrada no engajamento político, na publicização dos problemas locais e regionais e no rigor estético da recuperação das linguagens oralizadas é desencadeada pelos escritores *José Américo de Almeida* (1887-1980) e *Rachel de Queiroz* (1910-2003) e seus respectivos romances: *A Bagaceira* (1928) e *O Quinze* (1930).

Os autores relacionados, de Alencar a Monteiro Lobato, compõem o que podemos alcunhar de *matrizes do romance regional*, que veio à tona nos últimos anos da década de 1920, remodelado pelo crivo do Modernismo; no entendimento do professor e crítico *Alfredo Bosi*, os escritores que antecederam e impulsionaram o regionalismo – basicamente entre 1890 e 1910 – não ousaram nas formas, mas:

[...] o fato de terem pensado a terra e o homem do interior já era sintoma que nem tudo tinha virado “belle époque” no Brasil de 1900. O projeto explícito dos regionalistas era a “fidelidade ao meio de escrever”: no que aprofundavam a linha realista estendendo-a para a compreensão de ambientes rurais ainda virgens para a nossa ficção. Voltando as costas para as modas que as elites urbanas importavam, tantas vezes por mero esnobismo, puseram a pesquisar o folclore e a linguagem do

⁹² Principais romances: *Pelo Sertão* (1898) e *Os Jagunços* (1898).

⁹³ BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994. Pág. 209 e 210.

⁹⁴ Principais romances: *Maria Bonita* (1914); *Fruta do Mato* (1920) e *Bugrinha* (1922).

interior, alcançando, em alguns momentos, efeitos estéticos notáveis, que a cultura mais moderna e consciente de um Mário de Andrade e de um Guimarães Rosa não desdenharia.⁹⁵

No decurso dos anos de 1930 a 1940, o romance regionalista assumiu a preeminência entre a produção autoral brasileira, com ênfase na *geração nordestina* (Graciliano Ramos, Jorge Amado, José Lins do Rego, etc.) que alcançou alguns dos momentos mais notáveis da criação literária. Essa etapa basilar do regionalismo ocorrida lateralmente à *Revolução de 1930* e a subida ao poder de Vargas, a decretação do Estado Novo e o desencadeamento da Segunda Guerra Mundial:

[...] vieram ensinar muitas coisas úteis aos nossos intelectuais. Por exemplo, que o tenentismo liberal e a política getuliana só em parte aboliram o velho mundo, pois compuseram-se aos poucos com as oligarquias regionais, rebatizando antigas estruturas partidárias, embora acenassem com lemas patrióticos ou populares para o crescente operariado e as crescentes classes médias. Que a “aristocracia” do café, patrocinadora da Semana, tão atingida em 29, iria conviver muito bem com a burguesia industrial dos centros urbanos, deixando para trás como casos psicológicos os desfrutadores literários da crise. Enfim, que o peso da tradição não se remove nem se abala com fórmulas mais ou menos anárquicas nem com regressões literárias ao Inconsciente, mas pela vivência sofrida e lúcida das tensões que compõem as estruturas materiais e morais do grupo que se vive.⁹⁶

Bernardo Élis, o escritor, emergiu nesse contexto em que a literatura brasileira atingiu um alto grau de sofisticação formal e contextual tanto na prosa como na poesia. Entre 1930 e 1944, o romance brasileiro, de feição regionalista, tornar-se-ia soberano entre as publicações literárias, acarretando, ulteriormente, uma exaustão estética e temática. Com a publicação do livro de contos, *Ermos e Gerais* (1944), Bernardo Élis tomou a dianteira na revisão da linguagem regionalista, redirecionando o foco analítico das regiões litorâneas e nordeste para o centro esquecido do país. Comentando sobre o ensaio de Tristão de Athayde, intitulado *Afonso Arinos*, o escritor Bernardo Élis explana suas convicções atinentes ao esboço da narrativa regionalista e sua ascendência:

Os grandes regionalistas do centro-sul do Brasil tiveram intenso contato com Goiás, de onde, sem dúvida, hauriram muito de sua arte. Bernardo Guimarães [...] Taunay [...] Afonso Arinos também ali viveu nos verdolengos anos, acompanhando o pai no exercício da magistratura e estudando com a professora Nhola, em Vila Boa de Goiás, tão semelhante ao Paracatu dos Melo Franco. Essa aparência era tamanha, e nós em Goiás, identificávamo-nos por tal forma com os contos de Arinos que chegávamos a localizar a paisagem, coisas e pessoas como os modelos originais. Assim, próximo a Corumbá de Goiás, cerca de uma légua, havia um famoso buriti

⁹⁵ BOSI, Alfredo. Op. Cit. Ibidem. Pág. 207.

⁹⁶ Ibidem. Pag. 384.

solitário na lombada de um espigão. Conhecido como “buritizinho” era apontado como inspirador da bela página de “Pelo Sertão”, explicando-se que sua transformação de “sozinho” em “perdido” obedecia à mesma regra que fizera do famoso “pau de choro” a não menos famosa “árvore do pranto”. [...] “e se o sertanismo nos tem dado obras que hão de ficar em nossa literatura, é apenas por conterem estas uma expressão natural e vigorosa da alma de seus autores. Daí não pode passar sob pena de cair na mistificação ou no artifício da moda literária.” Sem o nomear diretamente, entra no exame da expressão, isto é, da linguagem como meio de comunicação, ou como “termo final da intuição”. [...] “O sertanismo de forma alguma resume toda nossa literatura. Mas justamente por ser, no momento, uma de suas faces originais e fecundas, devemos deixá-lo exclusivamente aos filhos do sertão.”⁹⁷

O ensaio de Tristão de Athayde, publicado em 1922, foi um dos primeiros estudos críticos efetuados sobre a literatura *sertanista* que despontou no último decênio do século XIX e que colaborou para o aperfeiçoamento estético do que viria a ser a literatura regionalista após 1930. O livro de Tristão de Athayde analisa a obra de Afonso Arinos, um autor que exerceu considerável influência sobre escritores como o próprio Bernardo Élis, que declarou:

Deve-se creditar ainda a Tristão de Athayde a coragem de enfrentar honesta e objetivamente esse fenômeno literário chamado sertanismo ou regionalismo, como qual não tinha senão vagos contatos pela sua condição de homem formado no Rio de Janeiro e Europa, corrente literária que a inteligência nacional, carregada de preconceitos herdados da colônia, persiste em ignorar e subestimar, para não dizer desmoralizar. [...] Mas se Tristão de Athayde não teve medo de abordar com honestidade o sertanismo-regionalismo, padeceu por essa atitude duro castigo: seu livro teve que esperar cinquenta e nove anos para uma segunda edição. [Grifo nosso]⁹⁸

Esse comentário, extraído de um estudo de Bernardo Élis, indica para mais uma evidência que acompanhou dualmente o regionalismo na Literatura Brasileira: o reconhecimento e a negação desse estilo, da prosa à crítica.

Para entendermos o posicionamento de Bernardo Élis com relação à literatura regionalista e as peculiaridades da escritura do romance *O Tronco*, buscaremos, sob a perspectiva política e social, efetuar uma avaliação dos conceitos de *regionalismo*, *região*, *sertão* e *território*.

A obra bernardiana está intimamente relacionada com os conceitos apresentados, tanto no aspecto cultural como no sociopolítico. O escritor Bernardo Élis é procedente de uma *região* do Brasil central, o Estado de Goiás e em seu livro *O Tronco*, destaca um *locus* real do

⁹⁷ ÉLIS, Bernardo. *Tristão de Athayde e o Regionalismo*. In: *Lucro ou Logro* (Estudos Literários). Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 4. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987. Pág. 48, 49 50, e 51.

⁹⁸ *Ibidem*. Pág. 51 e 52.

sertão norte do mesmo – a Vila do Duro (atual município de Dianópolis-TO) – mesmo que travestido pela concepção ficcional.

O espaço territorial em que viveu Bernardo Élis e sobre o qual redigiu sua obra está repleto de significações onde os atores sociais desenvolveram teias de relações que vão do *compadrio* (entre as parentelas clânicas), do *agregado* (camponês-patrão) ou *jaguncismo*. Essas relações transcorreram em um vasto território configurado a partir das primeiras expedições de reconhecimento coordenadas pela Coroa Portuguesa a partir do final do século XVI até a demarcação da Capitania e posteriormente Província/Estado de Goiás.

A descoberta do ouro no território goiano nas primeiras décadas da Era Setecentista, estimulou a ocorrência de várias ondas migratórias de outras localidades da Colônia para Goiás, da abertura de Estradas Reais (*Dos Goyases e Anhanguera*) e da fundação de núcleos populacionais como o *Arraial de Santana*⁹⁹, localizado às margens do Rio Vermelho.

Da instituição da Capitania, passando para a Província e o Estado, ao refluxo da extração mineradora, uma sociedade local desenvolver-se-ia com aspectos distintos devido ao isolamento geográfico e político de Goiás em relação ao centro administrativo e econômico do país. Esse isolamento instigou à concepção de *sertão* para a espacialidade territorial ocupada por Goiás onde grupos humanos dominantes, de posse de vastas propriedades rurais, açambarcaram o poder e por meio dele, firmaram os alicerces de uma sociedade calcada na desigualdade, tradição, violência e às lutas clânicas pelo comando político da *região*. Sendo assim, Iná Elias de Castro afirma: “como o espaço é produzido pela sociedade, a região é o espaço da sociedade local, em interação com sociedade global, porém, configurando-se de forma diferenciada.”¹⁰⁰

Quanto ao *território*, Castro explica que o conceito:

[...] é o suporte natural sobre o qual uma sociedade se organiza e cria seu espaço. É o sistema de símbolos produzidos em um território que dá conta da interface natureza-cultura, de maneira que além de uma unidade geográfica, o território se constitua em uma unidade social e política. Dessa forma [...] evidencia que o espaço como sendo a morada do homem, não se constitui em algo homogêneo. Surge a noção de subespaços: a ideia do fracionamento do espaço dentro do espaço total.¹⁰¹

O *regionalismo* tem que ser compreendido como “[...] mobilização política de grupos dominantes numa região em defesa de interesses específicos frente a outros grupos

⁹⁹ Depois Vila Boa de Goiás ou Cidade de Goiás.

¹⁰⁰ CASTRO, Iná Elias de. *Política e Território: evidências da prática regionalista no Brasil*. In: Dados – Revista de Ciências Sociais. Rio de Janeiro, v. 32 nº 3, pág. 390.

¹⁰¹ In: ALMEIDA, Cristiane Roque de. *História e Sociedade em Bernardo Élis: Uma Abordagem Sociológica de O Tronco*. Goiânia: UFG – Dissertação de mestrado (Sociologia), 2003, pág. 39.

dominantes de outras regiões ou ao próprio Estado. Tratando-se de um conceito político vinculado aos interesses territoriais.”¹⁰²

A conceituação para *sertão* é plural, pois abarca várias reflexões que se originaram com a expedição de Cabral que aportou no litoral baiano em 1500; as primeiras cartas endereçadas à Metrópole portuguesa já enunciavam a infinidade das novas terras vistas pelas naus. Os primeiros colonizadores a fixarem-se no litoral após 1530 entendiam que fora das regiões litorâneas encontravam-se os sertões inóspitos e selvagens. *Albertina Vicentini* atribui a *Euclides da Cunha* (1866-1909) e à sua empreitada jornalístico-literária para compor *Os Sertões* (1902) e aos autores regionalistas do século XX, o resgate do termo *sertão* como simbologia para atraso socioeconômico e localidade distante dominada por oligarquias. Para *Maria Helena O. Brito*¹⁰³, o *sertão* são as regiões limítrofes à expansão cafeeira, da via férrea e do processo migratório iniciado no final do II Reinado. O *sertão* da obra bernardiana é todo aquele espaço geográfico que trespassa o interior goiano pouco habitado, onde ocorreram as sofríveis histórias humanas causadas pela miséria, analfabetismo, coronelismo e o abandono.

No romance *O Tronco*, o *sertão* abordado é o norte do antigo Estado de Goiás, localidade fronteira aos Estados da Bahia, Piauí e Maranhão; trata-se de um *sertão* dentro do outro, onde as diferenças regionais eram ainda mais gritantes. Mas, ao abordar ficcionalmente os embates políticos ocorridos na Vila do Duro no início do século XX, Bernardo Élis introduziu no romance aspectos pertinentes à toda sociedade e espaço goianos da década de 1950, que acabou resvalando para uma reflexão sobre o Brasil que ingressava na contrastante era da *modernidade* e do *progresso*.

A estrutura narrativa do romance *O Tronco* é constituída por quatro capítulos: I – *O Inventário*; II – *A Comissão*; III – *A Prisão* e IV – *O Assalto*. Possui um narrador onisciente em terceira pessoa, que às vezes, quase interfere nos acontecimentos ao demonstrar sua indignação ante aos fatos transcorridos na Vila do Duro. Essa peculiaridade estética utilizada por Élis acentua ainda mais o caráter de denúncia social do romance, cujo trecho do mesmo pode comprovar:

Uma indignação, uma raiva cheia de desprezo crescia dentro do peito de Vicente Lemes à proporção que ia lendo os autos. Um homem rico como o Clemente Chapadense e sua viúva apresentando a inventário tão somente a casinha do povoado! Veja se tinha cabimento! E as duzentas e tantas cabeças de gado, gente? E

¹⁰² Ibidem. Pág. 40.

¹⁰³ Ibidem. Pág. 54 (nota de rodapé nº 16).

os dois sítios no município onde ficaram, onde ficaram? Ora bolas! Todo mundo sabia da existência desses trens que estavam sendo ocultados.¹⁰⁴

Os capítulos do romance totalizam 276 páginas de uma narrativa ágil e envolvente, em que inúmeras personagens são apresentadas por meio de descrições exatas para *sertanejos*, *vaqueiros*, *jagunços*, *soldados*, *mulheres*, *meninos*, *juízes* e *coronéis*. A personagem central do romance é o coletor estadual *Vicente Lemes*, um funcionário público idôneo que procura fazer seu trabalho dentro da Lei. Seu emprego foi arranjado por intermédio do ex-deputado e primo *Artur Melo*, filho do poderoso coronel *Pedro Melo*, no intento de acobertar as atitudes ilegais praticadas pelo clã dominante, um desafeto do *caiadismo*, uma facção oligárquica que estava no poder estadual desde 1912 e era liderada, na realidade, pelo *coronel* Antônio Ramos “Totó” Caiado (1874-1967).

A personagem *Vicente Lemes* é parente dos Melo, mas não concorda com os hábitos autoritários e inescrupulosos praticados pelos chefes do clã em prejuízo de pessoas indefesas da comunidade local. Para a personagem de *Vicente Lemes*, era:

[...] um absurdo o hábito dos Melo roubar o povo, valendo-se dos cargos públicos, de maneira que o inventário, era o meio legal de apropriação dos bens alheios, prática comum na região. [...] O confronto entre Vicente e os Melo, remete à promiscuidade entre o público e o privado que marca a história do Brasil desde suas origens.¹⁰⁵

Vicente Lemes é casado com *Lina*, uma mulher submissa e fria, que sempre está à sombra do marido e das tradições. Ao denunciar as falcatruas praticadas pelos Melo ao governo estadual, *Vicente Lemes* foge à tradição do pacto de *fidelidade* e *compadrio* existente no seio das parentelas clânicas e com isso confere um motivo concreto para que as forças oligárquicas rivais instaladas no poder oficial aniquilem seus inimigos. *Vicente* é idealista e acredita na igualdade das pessoas diante da Lei e das Instituições, mesmo que em uma localidade do sertão onde o poder emana de indivíduos e os códigos de convivência são ditados pela tradição; ao denunciar os Melo, *Vicente* provoca uma intervenção estadual na Vila do Duro, detonando um grave enfrentamento entre *coronéis* do governo e os *coronéis* da oposição, que empregam métodos sórdidos e assassinos para vencerem a disputa pelo poder. Aturdido e desolado, *Vicente Lemes* se vê no *fogo cruzado*, não enxergando mais distinção entre os representantes da *Lei* e da *Ordem* com os burladores.

¹⁰⁴ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003. Pág. 4.

¹⁰⁵ ALMEIDA, Cristiane Roque de. Op. Ob. Cit. Pág. 66.

O clã dos Melo perfaz outro núcleo importante de personagens do romance *O Tronco*, de onde as ações dos mesmos desencadeiam o fio condutor da narrativa literária. *O Coronel Pedro Melo*, seus filhos *Artur Melo*, *Anastácia* e a esposa *Aninha* representam os clãs parentais¹⁰⁶ que dominaram grande parte do território goiano e nacional durante a República Velha.

Os juízes *Valério Ferreira* (municipal) e *Augusto César Carvalho de Arruda* (representante do Governo Estadual) compõem outro núcleo vital para o desenrolar da trama bernardiana, pois representam dois paradoxos dos magistrados de então: o primeiro é preocupado com a aplicação da Lei, mas reconhece que acima dela estão os poderosos locais que o intimidam; o segundo é um magistrado carreirista que vê na intervenção estadual solicitada para a localidade do Duro, uma maneira de sobressair-se e pleitear cargos mais importantes. O narrador do romance informa-nos que:

Em Goiás, os anos corriam e Carvalho mofava na pasmaceira da comarca, pobre e esquecido. Brevemente os filhos estariam moços e ficariam por ali sem instrução, casando com roceiras bestas, enquanto ele e sua ambição se anulariam no comodismo, no atraso do meio como um outro Doutor Hermínio Lobato. Carvalho não se conformava com isso. Via ali o povo inculto, via os principais homens tão atrasados, e sentia que tinha inteligência e cultura para sobrepor-se aos demais. Podia ser desembargador, presidente do Tribunal, talvez até Presidente de Estado. Na pacatez do sertão, na solidão das divisões e demarcações, Carvalho pensava e pensava seriamente.¹⁰⁷

Das forças policiais que acompanham o Juiz Carvalho à Vila do Duro, Bernardo Élis cria outro segmento importante de personagens, inspirados em vários tipos humanos pertencentes aos extratos menos privilegiados da sociedade goiana do início do século XX. O soldado negro *Baianinho*, agregado e devedor de um coronel, o alferes *Xavier* ou o violento e corrupto *Tenente Mendes de Assis*.

Todas essas personagens coadjuvantes do romance *O Tronco* (e são inúmeras), têm um papel fundamental para que a narrativa bernardiana alcance a função de *catharsis* do primeiro ao último capítulo da obra, conferindo uma tensão constante na marcação das cenas descritas e do uso dos *flashbacks*. As descrições humanas e naturais, muitas vezes demasiadas na prosa regionalista, são feitas de maneira contida e encantadora por Bernardo Élis:

¹⁰⁶ Para VIANNA, F. J. Oliveira. *Populações Meridionais do Brasil (História – Organização, Psicologia)*. I vol. São Paulo: Edit. Garnier, 1918. Pág. 231 – clãs parentais eram famílias extensas unidas pelo parentesco unilateral, organizadas num vasto domínio territorial, solidárias entre si, orgulhosas de sua linhagem. Os interesses da família eram sobrepostos a todos os outros interesses, principalmente na esfera política.

¹⁰⁷ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obra cit. Pág. 69.

O sertão é triste e feio em julho, as queimadas borrando o céu de fumaça, a vegetação já amarelada, crestada pelo sol e pelo fogo, as árvores despidas de suas folhas pelo rigor da seca. Pelos ermos descampados o vento galopa o seu febreiro bafo de morte, arrastando folhas secas, levantando a poeira fina, erguendo-a nos espaços em funis de redemoinhos.¹⁰⁸

Tanto nos moldes do estilo machadiano, quanto à nomeação de suas personagens e o significado dos nomes, Bernardo Élis traça-nos um rico painel ficcional humano para habitar em um meio natural no qual descreveu na citação apresentada anteriormente.

Personagens como *Vicente Lemes*¹⁰⁹, *Pedro Melo*, *Artur* ou *Anastácia*, são representantes de uma elite socioeconômica, por isso seus nomes têm tradição e significam algo nobre e importante. Já as personagens inferiorizadas pela condição social de pobreza, submissão ou marginalidade são alcunhadas por nomes diminutos, qualificativos pejorativos e animistas: *Maria Pequena*, *Baianinho*, *Tonhã*, *Mané Vitô*, *Guia-de-Cego*, *Tifuque*, *Resto-de-Onça*, etc.

As paisagens do cerrado goiano e as ações das personagens contidas no romance *O Tronco*, diferem e ao mesmo tempo se assemelham ao contexto de 1956. A primeira metade dos anos de 1950, sob o segundo governo de Pedro Ludovico e seu *empreendedorismo modernizador* e as transformações físicas, sociais e econômicas ocorridas no Estado de Goiás, não impediram que Bernardo Élis recuasse ficcionalmente, para os idos de 1917 a 1919, resgatando um passado histórico ainda insepulto, naquela ocasião, onde atividades, relações e entidades consideradas arcaicas ou extintas, como o *coronelismo*, apresentavam sobrevida.

Nesse período da modernização de Goiás e do início da construção de Brasília em seu território, o coronelismo era considerado um fenômeno *ultrapassado* e renegado pela elite política brasileira, no entanto, sabemos que os coronéis perderam grande parte de seu poder pessoal com a crescente urbanização do país situada a partir dos anos de 1940, mas a figura do coronel não foi extinta da vida política goiana e brasileira. A figura do coronel rude e ignorante (como a personagem do velho Pedro Melo) vai ceder espaço para o *coronel doutor*, *advogado* ou *comerciante*, de modos polidos e que recusa a *patente* de coronel, por vezes, herdada de seus antepassados. De maneira mais velada e sutil, esse líder político típico da República Velha, subsistiu até a década de 1950 e, atualmente, em pleno século XXI podemos perceber resquícios da política e de políticos coronelistas atuando nas esferas públicas estaduais e federais.

¹⁰⁸ Ibidem. Pág. 61.

¹⁰⁹ *Vicente* vem do latim *Vincens* e significa “vencedor, vitorioso”. Talvez a escolha deste nome seja uma ironia utilizada por B. Élis para compor sua personagem. In: TIBÓN, Gutierre. *Dicionário Etimológico Comparado de Nombres Próprios de Persona*. México: Fondo del Cultura Económica, 1996. Pág. 238.

Para a historiadora *Maria de Lourdes M. Janotti*:

O poder pessoal, sobre o qual se assenta o coronelismo, é uma herança colonial, cujas coordenadas econômicas acham-se no sistema mercantilista e na lavoura de exportação. No Brasil, desde o início, reduzido completamente ao estreito universo do senhor e do escravo, a sociedade reconheceu o poder pessoal como representante (e não opositor) do poder do Estado.

Enquanto nas metrópoles o processo de formação do Estado Moderno se desenvolvia em detrimento dos privilégios feudais, nas colônias o poder privado garantia os vínculos econômicos e políticos da dependência. [...] O poder privado, como foi visto, era desmesurado na Colônia, continuou a sê-lo durante o Império e a República. [...] Embora não se possa afirmar que todo fazendeiro ou todo grande proprietário era um coronel, também é impossível desvincular o coronelismo do mandonismo local. Os barões do café sucederam aos senhores de engenho, os trabalhadores livres aos escravos, mas a população rural continuou submetida ao poder individual.

Privada de direitos, isolada dos centros urbanos, permanecia ela sob o mando do patrão todo-poderoso, que tinha a polícia a seu favor. [...] O coronelismo demonstra, portanto, ter uma estrutura bastante plástica, adaptando-se a sucessivos momentos históricos.

Dessa forma o poder local não se enfraquece com a mesma intensidade no país. Ele se mantém sob nova roupagem ou se extingue nas áreas de maior concentração urbana, persistindo nos mesmos moldes, em regiões de economia tradicional. Nesse sentido, a Revolução de 30 representa um momento em que se dá um novo pacto social, onde as oligarquias não estão ausentes.¹¹⁰

Ciente das tradicionais práticas das oligarquias goianas do início do século XX e ainda recorrentes nos anos de 1950, Bernardo Élis tematiza em *O Tronco*, a questão da posse da terra em vastos territórios afastados do eixo político e econômico do Brasil e que é o mote principal no qual se desenvolve a trama do romance.

A posse de terras devolutas ou da União, principalmente por representantes das oligarquias clânicas é magistralmente descrita no romance de Bernardo Élis por meio desse fato e todo o foco narrativo se desenvolve carregado de tensão e conflitos entre as personagens. Inventários fraudulentos, escrituras forjadas, garantiam o domínio sobre imensas áreas territoriais e incontáveis rebanhos bovinos davam sustentação política e socioeconômica para seus proprietários, os chefes das parentelas clânicas.

Essa problemática abordada por Bernardo Élis em seu romance de 1956, ainda é atual como usual em certas localidades do país como a Região Norte, onde conflitos pela posse da terra entre latifundiários e trabalhadores rurais resultam em carnificinas como na ficção literária. Uma das personagens do romance (*Benedita*), indagada sobre a documentação de suas propriedades rurais, responde aturdida:

¹¹⁰ JANOTTI, Maria de Lourdes Monarco. *O Coronelismo: uma política de compromissos*. São Paulo: Brasiliense, 1986. Pág. 15, 39 e 81.

– Que documento? – Ali ninguém possuía título de domínio de terras. Dono do chão era quem possuísse gado nele empastado. Até onde andasse o gado com a marca, até aí ia a propriedade do dono desta marca. Era lei que vinha num é d’hoje, se transmitindo de pais a filhos, sem contestação. O próprio Pedro, que era dono de mais de vinte fazendas, perguntassem a ele se possuía documento, para ver!¹¹¹

As disputas pelo controle do governo estadual, entre os grupos oligárquicos goianos, que não eram homogêneos quanto às suas lideranças, sustentou vários levantes e enfrentamentos que terminaram em tragédias, como o episódio real ocorrido na Vila de São José do Duro. Ao recriar ficcionalmente o episódio da Vila do Duro, onde o clã dos Melo é combatido por seus inimigos políticos, ligados ao Caiadismo e detentores do poder estadual, Bernardo Élis resvala no presente em que seu texto foi escrito, aproximando-se das lutas partidárias centradas no PSD de Pedro Ludovico, à frente de seu último mandato como governador do Estado e a UDN, na oposição, que tencionava obter o governo de Goiás. Ambos os partidos, da situação e oposição, comportavam em seus quadros representantes das oligarquias estaduais, que se encaixavam nos *novos tempos* democráticos, visando uma proximidade ou participação direta no poder.

No romance *O Tronco*, seu narrador comenta assim a quizila política entre o clã dos Melo e os coronéis do governo Caiadista:

[...] Fomentando a luta e tirando partido dela, estavam os coronéis que dominavam a política do Estado de Goiás, homens do mesmo estofo dos Melo, com seus mesmos hábitos e costumes, homens que criaram e aqueceram até ontem, no seio, os Melo e que hoje os combatiam com o mesmo impulso que um animal morde e escoiceia o seu igual de tropa na beira do cocho de milho.¹¹²

O Brasil e o Estado de Goiás do primeiro quinquênio dos anos de 1950 passaram por mudanças substanciais em quase todos os setores de sua vida pública e privada, todavia essas mudanças, às vezes promovidas de maneira conservadora e desigual, gerou muitos contrastes que o escritor Bernardo Élis captou perspicazmente da sua realidade espacial, transformando-a em arte literária, que se nutriu de um passado histórico remoto e pouco conhecido para travar um notável diálogo com aquele momento.

O período que compreende os anos de 1945 a 1964 perfaz o interregno temporal de nossa História entre as ditaduras do Estado Novo e a Militar; esses tempos *democráticos*, de desenvolvimento e modernização conviviam com seus contrários que ainda estavam dispersos e presentes na vida brasileira. Um diálogo do romance *O Tronco*, entre as personagens de

¹¹¹ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 35.

¹¹² Ibidem. Pág. 252.

Vicente Lemes e o juiz municipal *Valério Ferreira* tem conotação com os embates que se davam na sociedade goiana e nacional da época de sua urdidura, especialmente nos quesitos Lei, Justiça e Governo:

– Tem gente que está conosco para fazer bandalheira, Vicente. Para fazer coisa direita eles não precisam de ninguém. Se você continuar com essa bobagem de justiça, de lei, de não sei mais o quê, você acaba ficando sozinho na chapada. – Ferreira fechou a boca fortemente, apertou os lábios, sacudiu a cabeça, consertou a garganta, para prosseguir: – Não viu o exemplo do Carvalho? Estávamos achando que era o direito em figura de gente, no entanto é isso que se sabe. Tinha trato secreto com Artur para não prender e acabou traindo.

[...]

– Olha, menino, nem governo não quer saber de justiça. Ele apóia nós para fazer aquilo a que a lei não dá direito. Porque é que Artur é respeitado? É porque segue a lei? Você vai ver. [...]¹¹³

Militante comunista e escritor engajado, Bernardo Élis publicou em 1956 (com recursos próprios) seu romance mais abrangente e, esteticamente, o mais elaborado. A personagem central, o coletor *Vicente Lemes*, carrega no seu âmago vários sentimentos do próprio autor e de parte da intelectualidade de esquerda de sua época. Carrega ainda, as angústias e as ambiguidades de um período histórico repleto de rupturas e de continuísmos.

A prosa romanesca de Bernardo Élis foi inovadora, mesmo que inserida nos preceitos da estética literária do regionalismo, no entanto sua temática de denúncia social e política é o que mais se destaca. O intuito de Élis, com seu romance de estreia, era inserir no panorama cultural do país dos anos de 1950, a realidade contraditória em que se encontrava. Ao abordar a espacialidade goiana, sua gente, costumes e problemas, Élis propunha um outro olhar para o Brasil e as regiões interioranas tão diferentes entre si, apesar das políticas desenvolvimentistas e modernizantes em voga.

O romance *O Tronco*, cujo enredo foi inspirado em fatos históricos ocorridos no norte do território goiano do início do século XX, teve a eficácia de utilizar-se do passado para falar e tentar compreender o presente, mesmo que de forma indireta e alegórica, o que nos remete ao postulado de Marc Bloch que argumenta: “A incompreensão do presente nasce fatalmente da ignorância do passado.”¹¹⁴

Distanciando-se dos preceitos zdhanovistas para a arte literária, Bernardo Élis, pretendia com o lançamento de seu primeiro romance, chegar às camadas mais simples e abrangentes da sociedade brasileira da década de 1950; por esse motivo, a trama de seu livro é envolvente e as personagens, por mais goianas e regionais que pareçam, carregam em si

¹¹³ Ibidem. Pág. 162.

¹¹⁴ BLOCH, Marc. *Apologia da História*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. Pág. 65.

ressonâncias nacionais e universais, que aliadas a uma linguagem simples, calcada na tradição oral, aproxima o leitor ao livro e à sua temática.

A narrativa célere e pictórica, empregada em *O Tronco* por seu autor, assumidamente influenciada pela arte cinematográfica, seduz o leitor, cooptando-o para um mundo ficcional desenhado a partir de uma realidade histórica para alguns, ignorada, para muitos, desconhecida à época da primeira edição do romance. O crítico literário *Gilberto M. Teles*, faz o seguinte comentário sobre o romance de Élis:

[...] Essa obra, embora não possua o vigor, a síntese expressiva e a vivacidade encontrados nos contos do autor, foi um sucesso literário em Goiás, por isso que suscitou polêmicas, principalmente por andarem os críticos confundindo história e ficção, como se o romancista, em vez de romancista, fosse historiador.

Estruturalmente tradicional (na linha tradicional da novelística brasileira), mas vazado numa linguagem plasticamente satisfatória, o romance de Bernardo Élis se inscreve entre aquelas obras que, sem constituírem grandes mensagens humanas, têm o mérito de permanecer como documento, ilustrativo de uma época e de uma sociedade. Mas, além disso, *O Tronco* é portador de um material de fundo político-social que se reacende e se transforma num conflito de força dramática admirável e terrivelmente humana.¹¹⁵

As polêmicas acarretadas pela publicação de *O Tronco*, as quais Gilberto M. Teles explanou em seu livro, originaram-se por vários grupos oligárquicos, famílias ou indivíduos, se sentirem, de alguma maneira, representados ficcionalmente no romance. Alguns descendentes dos reais protagonistas do episódio histórico transcorrido na Vila de São José do Duro, também se posicionaram contra a criação de alguns personagens primordiais.

Bernardo Élis não *copiou* nenhuma personagem real ou histórica para compor seu romance, as personagens foram *criadas* com base no profundo conhecimento da sociedade goiana, os grupos oligárquicos dominantes e as práticas coronelistas. O aguçado senso histórico, fez com que empreendesse uma minuciosa pesquisa sobre o massacre de São José do Duro, mesmo que desprovido da metodologia e do conhecimento de um historiador profissional, o que conferiu ao romance uma dramaticidade consciente e denunciadora, fazendo com que muitos o confundissem com a realidade.

A polemização e o sucesso de crítica obtidos pelo romance *O Tronco*, foram fundamentais para o conhecimento da obra. Como militante político e intelectual, o autor tinha objetivos específicos para atingir com a arte literária; ansiava por um contato mais estreito com as massas populares, propiciada pela leitura de seus contos e romance. Para Bernardo Élis, a literatura carregava um poder *transformador* e *crítico*, mas sem a vinculação

¹¹⁵ TELES, Gilberto Mendonça. *O Conto Brasileiro em Goiás*. Goiânia: Depto. Est. de Cultura, 1969. Pág. 67.

com os manuais doutrinários enviados por Moscou para instruir os camponeses e proletários urbanos a desalienação política e social através das artes.

No final dos anos de 1980, Bernardo Élis falou sobre o lançamento do primeiro romance e os objetivos tramados para o mesmo; alcançou alguns, mas, segundo a interpretação pessoal, o principal alvo não foi atingido:

[...] Quando escrevi *O Tronco*, meu segundo livro publicado, o primeiro depois de *Ermos e Gerais*, visava vários objetivos. Monteiro Lobato, em carta com que saudou o aparecimento deste livro, recomendava que escrevesse um romance terrível, como eram os sertões analfabetos e desumanizados. Isso me impressionou de maneira especial, porque eu também procurava na literatura um pretexto para denunciar os males sociais a que estava condenado o sertão. Desse modo, uma certa ironia, o tom brincalhão e a busca de refinamento por acaso existentes em *Ermos e Gerais*, isso foi abandonado, em troca de um tom mais sério, marcado pela tragédia do atraso, da ignorância e da doença. [...] Havia em *O Tronco* outra intenção muito preponderante. Estava protestando contra uma literatura altamente elaborada, calcada em padrões europeus sofisticados, cujos mestres seriam James Joyce, Marcel Proust, o “nouveau roman” francês e outros representantes da literatura inglesa, calcada na invenção das palavras e frases alicerçadas no recurso de reformar a estrutura narrativa, pela construção em círculo ou abismo, como estavam fazendo os escritores franceses. Eram inovações valiosíssimas, mas inalcançáveis pelo nosso povo tão atrasado. [...] Como disse antes, a camada popular à qual pretendia dirigir minha literatura, camponeses e operários urbanos, esses nunca leram; quem leu *O Tronco* foi a classe média superior brasileira, e o leu bastante. Dos meus livros é o que tem alcançado maior divulgação [...].¹¹⁶

Como a maioria da intelectualidade militante de esquerda no Brasil da década de 1950, Bernardo Élis, pretendia com sua literatura, chegar às classes proletárias e instigá-las ao debate crítico e a politização. A reorganização das Ligas Camponesas em algumas regiões do país e o ascendente movimento sindical animavam os militantes políticos e os artistas engajados, contudo esses militantes (inclusive Bernardo Élis), não deram a devida importância para a condição analfabeta da grande maioria da população brasileira daquele período, que por esse motivo não tinha condições de comprar e ler obras literárias ou frequentar cinemas e assistir a filmes de vanguarda.

A politização e o engajamento nas causas sociais começam pela educação, o que não aconteceu em Goiás e na maioria dos estados brasileiros durante os anos de 1950 com relação à população. Diante disso, percebemos que a literatura chegava, principalmente, às classes média e alta da sociedade, mesmo que o autor fosse Bernardo Élis e sua literatura, impregnada pela linguagem oralizada e popular, ambientada nos cerrados e protagonizada pelo homem simples e desvalido da região.

¹¹⁶ ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Op. Obr. Cit. Pág. 152 e 153.

Todas essas discrepâncias foram peculiares dessa época marcante do século XX, em que as lutas políticas e partidárias estavam fortemente inseridas nos diversos contextos artísticos. As ambiguidades eram várias, e Bernardo Élis não escapou delas; militante do PCB e ferrenho opositor da ditadura varguista, atuou como funcionário da burocracia estatal goiana comandada pelo correligionário Pedro Ludovico. Suas primeiras obras foram publicadas pela Imprensa Oficial de Goiás, que seguia a *cartilha* cultural ditada pelo Estado Novo e ideologicamente, era contrária ao pensamento bernardiano.

Tais problemas não avariaram a qualidade da obra de Bernardo Élis, muito pelo contrário, as contradições, que são pertinentes ao gênero humano, estimularam sua criatividade e estética únicas ao retratar uma localidade erma e pouco vislumbrada pela literatura sobre uma região brasileira. E, para os historiadores que analisam um texto literário, os ensinamentos de *Sandra Jatahy Pesavento* são essenciais, pois indicam que “A Literatura é testemunha de si própria, portanto o que conta para o historiador não é o tempo da narrativa, mas sim o da escrita”.¹¹⁷

1.2. A personagem *Vicente Lemes* – o “herói trágico”: do centro do romance à periferia da História.

Pela estrada, o vaqueiro trazia os animais que conduziriam os fugitivos para Goiás. Dentro do rancho as chamas da fogueira crepitavam, refletindo-se na pupila de Vicente Lemes que, pensando no seu mundo, no velho Duro que ficara para trás e que não voltaria nunca mais, sentiu os olhos arderem como se fosse chorar. Foi quando o trovão roncou [...] Pelo vale do rio abaixo, o trovão retumbava [...]¹¹⁸

Personagem protagonista do romance *O Tronco*, o coletor estadual *Vicente Lemes*, por meio de seus atos à frente da repartição pública da qual é o chefe na Vila do Duro, no final da década de 1910, provoca os principais acontecimentos narrados no romance homônimo, culminando com o terrível massacre, formidavelmente descrito por Bernardo Élis no último capítulo intitulado *O assalto*.

Idealista, idôneo e comprometido com as instituições tradicionais de seu tempo, como o casamento (apesar de sentir-se atraído pela sensual prima *Anastácia*, um amor de infância), a família patriarcal, o Estado e suas leis, Vicente Lemes colide com as práticas contraventoras e assassinas do clã familiar e oligárquico do qual está ligado por laços sanguíneos, os Melo.

¹¹⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Op. Obr. Cit. Pág. 83.

¹¹⁸ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 276.

Nomeado pelo primo *Artur Melo*, quando este exercia a função de Juiz Municipal na Vila do Duro, para Coletor Estadual, Vicente Lemes seria *mais* um homem de confiança do clã incorporado nos órgãos da burocracia estatal goiana, orientado a cumprir as ordens do parente ou encobrir seus atos ilícitos, como a taxaço de impostos pela metade ou a isenço sobre o transporte de gado bovino do Estado da Bahia para Goiás. Essas manobras fraudulentas garantiam o apoio aos Melo por parte de representantes de outras oligarquias situadas fora de Goiás, mas os delitos mais comuns praticados pelo Cel. Pedro Melo e o filho Artur eram a posse de cabeças de gado e de propriedades rurais mediante a conduço de inventários *post mortem*, manipulados pelos mesmos com a conivência das autoridades locais, que lhes eram submissas.

A morte, por assassinato, das personagens *Vigilato*, *Norato* e *Clemente Chapadense*, a mando dos Melo e o processo de inventário deste último, proprietário de grande manada de gado bovino, provoca a ira de Vicente Lemes, que não concorda com os métodos obscuros de seus parentes para burlar a Lei e lesar a viúva e os filhos do homem assassinado. Ao negar obediência aos Melo, perseguindo os trâmites legais da Lei, Vicente Lemes vê seu local de trabalho incendiado pelos chefes locais e o desaparecimento dos documentos oficiais. Chocado com tal situação, de total desrespeito ao ser humano e às instituições, Vicente Lemes parte para a capital de Goiás em busca de ajuda para enfrentar os coronéis locais, só que não imaginava que tal solicitação era o motivo que faltava para que os coronéis do governo caiadista (inimigo dos Melo) intervissem na região do Duro com um grande destacamento policial, acompanhado por escrivão e juiz, que buscavam, acima de tudo, expandir sua área de domínio, exterminando os adversários.

A intervenção na Vila do Duro, que Vicente Lemes acreditava por fim aos desmandos da família Melo, desprende uma sequência de acontecimentos brutais que colocam em risco a vida de todos os habitantes da Vila do Duro, inclusive a dele e de sua família. O caos instala-se na pequena localidade do norte de Goiás e Vicente não consegue diferenciar mais entre as hordas de jagunços e cangaceiros comandados pelos Melo e as forças oficiais do Estado, comandadas pelo corrupto Juiz Carvalho, ante aos crimes cometidos por ambas as partes.

Perplexo e impotente diante dos acontecimentos, a personagem Vicente Lemes vai sendo subtraída, enquanto a situação na Vila do Duro fica incontrolável, rumando para um desfecho terrível. A fragilidade da personagem assume então patamares elevados como se um processo letárgico dominasse seu organismo no meio daquele turbilhão de acontecimentos, que só consegue despertá-lo no *clímax* final do romance.

Idealista e solitário na jornada pela aplicação da Justiça em sua terra, Vicente Lemes alardeia:

– Temos nada com isso! – retrucou Vicente – Você está muito enganado seu barra. Estou lutando contra Artur Melo é por causa dos seus desmandos e não vou aceitar que a polícia faça a mesma coisa. Eu quero que imperem as leis e não a vontade de Artur, ou Vicente Lemes ou Severo. Não concordo com isso, de jeito nenhum!¹¹⁹

Ao tentar implementar a *Ordem* e a *Justiça* na região do Duro, pela intervenção estadual, Vicente Lemes acaba involuntariamente disseminando a desordem e a barbárie; nessa conjuntura, a personagem medular do romance vai se transformando em mero coadjuvante em meio às situações-limite que se apresentam. É um momento crucial em que a personagem se vê desacreditada, isolada e decepcionada com os valores e as instituições que sempre defendeu. A reação extremada da personagem só vem à tona quando o enfrentamento entre o clã dos Melo e as forças governamentais intensificam seus crimes; aliás, as personagens de Bernardo Élis, dos contos aos romances:

[...] são, na maioria, personagens de ação, ou melhor, de reação. Dos seus contos, depreendemos ação e clima, ainda que, para efeito de caracterização, o autor se profile dentro das correntes novelísticas contemporâneas, na que, aliando-se aos métodos cinematográficos, alimenta seu interesse na ação, levando à reação. Pela ação física ou psicológica (atitudes do corpo ou da alma) é que se revelam as personagens. É que lhe apreendemos o caráter.

Daí a importância do encadeamento das ações – intriga, trama – na apresentação do mundo literário do autor, da supra-realidade de seu mundo virtual. Que elas se desencadeiem, como no ritmo próprio da vida, é o que nos dará a sensação de realidade dos fatos apresentados, sendo essa uma das características de Bernardo. Tanto é assim que ele parte, sempre, de uma ação presente, carregando o nosso interesse para uma ação futura.¹²⁰

A construção de uma personagem literária ou ficcional, de conformidade com a teoria de Antônio Cândido, propõe que:

A personagem é um ser fictício – expressão que soa como paradoxo. De fato, como pode uma ficção “ser”? Como pode existir o que não existe? No entanto, a criação literária repousa sobre este paradoxo, e o problema da verossimilhança no romance depende desta possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que o romance se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de

¹¹⁹ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 161.

¹²⁰ OLIVAL, Moema de Castro e Silva. *O Espaço da Crítica – Panorama Atual*. Goiânia: Edit. UFG, 1998. Pág. 154.

relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.¹²¹

Amparado pelo mesmo texto de *Cândido*, podemos qualificar a personagem Vicente Lemes como produto de um romancista de *natureza* que a vê “[...] à luz da sua existência profunda, que não se patenteia à observação corrente, nem se explica pelo mecanismo das relações”¹²²; a personagem analisada ainda abarca a qualificação de *esférica*, devido à sua complexidade, imprevisibilidade e o talento para nos surpreender.

No primeiro parágrafo do romance *O Tronco*, a personagem Vicente Lemes é apresentada pelo narrador como um homem revoltado e indignado com as injustiças cometidas na sua comunidade. Aos poucos, a narrativa vai tecendo, implicitamente, os contornos que apontam para a formação de uma personagem *heroica*, destinada a pregar e fazer o bem. No entanto, esse *herói* dos sertões goianos, distando-se do herói romântico e idealizado é compelido pela sua consciência a tomar medidas que, radicalmente, irá mudar sua vida e a de seus conterrâneos. Essas mudanças serão mescladas pela *tragédia*, direcionando a personagem para o qual nominamos de *herói trágico*.

O nome da personagem principal, que significa *vencedor e vitorioso*, é um paradoxo que o autor, em sua criação literária, articulou para exteriorizar os dilemas e as vulnerabilidades humanas resultantes de ações e propostas idealistas (no setor social ou político) que não tiveram respaldo ou fracassaram. Entre a viabilização das ideias engajadas e o seu fracasso, Bernardo Élis introduz a *tragédia* no caminho de suas personagens, o que é uma faceta própria da prosa bernardiana.

A tragédia a qual nos referimos: “[...] não é meramente morte e sofrimento e com certeza não é acidente. Tampouco, de modo simples, qualquer reação à morte ou ao sofrimento. Ela é, antes, um tipo específico de acontecimento e de reação que são genuinamente trágicos [...]”¹²³

A construção da personagem Vicente Lemes (um homem contemporâneo à República Velha e confinado ao interior do antigo Estado de Goiás), pelo escritor Bernardo Élis, foi conduzida sob o esteio dos ideais progressistas e reformistas que grassavam nos meios intelectuais de esquerda dos anos de 1950, dos quais fazia parte e militava pelo PCB. Todavia, sua literatura e personagens não eram compatíveis com os estereótipos vigentes para a edificação de uma obra engajada conforme as normas da ortodoxia zhdhanovista; a comunhão

¹²¹ CÂNDIDO, Antônio. *A Personagem do Romance*. In: CÂNDIDO, Antônio. (org.) *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007. Pág. 55.

¹²² Ibidem. Pág. 62.

¹²³ WILLIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Nayf, 2002. Pág. 30 e 31.

com os preceitos da literatura militante, centrava-se basicamente na abordagem do homem interiorano do Brasil, sua cultura e os embates com a natureza e os poderosos locais.

O herói comunista, vencedor e semeador do processo de desalienação não é utilizado por Bernardo Élis para compor a personagem principal de *O Tronco*; a personagem de Vicente Lemes carrega em si as angústias e os anseios de indivíduos ou segmentos sociais, que nos anos de 1950, desejavam redesenhar o disforme painel socioeconômico brasileiro que pontuava-se entre dois opostos retumbantes – a miséria das regiões interioranas e o desenvolvimento do sudeste.

As situações extremadas vividas pelas personagens bernardianas, tanto no enfrentamento da pobreza, das forças naturais ou dos poderosos locais, levam à loucura e à tragédia. É o caso de Vicente Lemes, que num processo crescente de conscientização pessoal dos problemas dos concidadãos, vilarejo e as relações com o Estado, oligarquias clônicas, vê-se imobilizado pela derrota, inoperância de seus atos e engajamento, que julgava serem reformistas. Instala-se, então, o cenário para os trágicos acontecimentos que *Raymond Williams* tipifica:

Há um tipo de tragédia que termina com o homem nu e desamparado, exposto à temperatura que ele mesmo desencadeou. Esse por-se a descoberto na luta tem sido um impasse comum ao humanismo e ao liberalismo. Mas há outro tipo de tragédia, superficialmente muito parecido com esse, que na verdade começa com o homem nu e desamparado. Toda energia primária centra-se no ser isolado que deseja, se alimenta e luta a sós. A sociedade é, na melhor das hipóteses, uma instituição arbitrária para impedir que essa horda de criaturas destrua uma às outras. E, quando essas pessoas isoladas se encontram nos chamados relacionamentos, as suas trocas são, inevitavelmente, formadas de luta.

A tragédia, desse ponto de vista, é inerente. Não se trata apenas de que o homem é frustrado por outros homens e pela sociedade nos seus desejos mais profundos e primários. A questão é que os desejos incluem, também, destruição e autodestruição. Dá-se, àquilo que é chamado desejo de morte, a condição de um instinto geral, e o que deriva esse desejo, ou seja, destruição e agressão, é visto essencialmente normal. O processo de vida é então uma luta contínua e um contínuo ajuste das poderosas energias que se voltam para a satisfação ou para a morte.¹²⁴

Essa tragédia, para a qual a personagem de Vicente Lemes é conduzida *pari passu*, contém ainda assinaladas conotações políticas do momento de sua criação artística. A bipolarização ideológica, instituída após o fim da Segunda Guerra Mundial (1945) pelos vencedores, EUA e a ex-URSS, estimulou as lutas intelectuais e políticas pela preponderância do Capitalismo ou do Comunismo na maioria dos continentes. Escritores como Graciliano Ramos e Bernardo Élis, em épocas distintas, visitaram a ex-URSS, para verem na prática a

¹²⁴ Ibidem. Pág. 143.

aplicação do comunismo (de vertente stalinista), portanto, em 25 de fevereiro de 1956, decorridos três anos da morte de *Josef Stálin*, o novo Secretário Geral do PC Soviético, *Nikita Krushev* (1894-1971), denunciou a seus camaradas e ao mundo o genocídio e outras atrocidades cometidas pelo ditador ao longo de seu governo (1928-1953).

Tudo indicava que Krushev seria um *modernizador* do regime soviético, mas em 04 de novembro de 1956, surpreendentemente, o exército sob suas ordens invade a Hungria e depõe o governo comunista e reformista do Primeiro-Ministro *Imre Nagy* (1896-1958), que foi assassinado posteriormente. Tais fatos abalaram sensivelmente os militantes dos PC's em todo o mundo quanto à credibilidade ao regime soviético, principalmente no tocante ao tipo de revolução comunista *exportada* para outras nações e seus modos ditatoriais.

Não encontramos nenhuma menção de Bernardo Élis em suas entrevistas concedidas à imprensa ou em sua obra literária sobre tais *decepções* políticas ocasionadas pela revelação dos crimes de Stálin e da Invasão da Hungria; sabemos que, anos mais tarde, o escritor abandona a militância partidária, conservando apenas a militância ideológica. Mas, a personagem Vicente Lemes carrega em si, também, de modo lapidar, os sentimentos de *decepção*, *fragilidade* e *derrota*, sentimentos esses que se intensificariam no meio da militância política brasileira a partir do final dos anos de 1950, culminando com o golpe civil militar de 1964 que, gradativamente vai sufocar e perseguir o pensamento e os ideais das esquerdas.

Mais de uma década após a primeira edição do romance *O Tronco*, o cineasta mineiro *João Batista de Andrade* lê a obra de Bernardo Élis e percebe a riqueza interpretativa que sua personagem central, o coletor Vicente Lemes, sugere, admirando ainda a incrível atualidade de suas aflições, inquietudes e denúncias; líder estudantil, militante comunista e aficcionado por Literatura e Cinema, o jovem cineasta assiste ao fechamento total da Ditadura Militar com a instituição do A.I.5 e o evidente esfacelamento dos movimentos políticos de esquerda que, utilizar-se-ão de táticas desiguais para combaterem o regime. Assim o cineasta relatou sua afinidade com a personagem Vicente Lemes:

Sobre *O Tronco*, gostaria de revelar que o que mais me atraía no livro, desde 1968, era a fragilidade absurda do personagem central, o coletor Vicente Lemes, fragilidade que me parecia uma representação da nossa própria fragilidade política, da história da inviabilidade da esquerda brasileira até hoje. Vicente Lemes era uma espécie de embrião de militante naquele início do século XX, no qual parece que tudo se inicia: criação do PCB, Coluna Prestes, Semana de 22, sinais de efervescência da vida urbana, trazendo ideais de liberdade, democracia,

modernidade, direitos civis. Pois, Vicente Lemes, de forma embrionária e o personagem desse momento.¹²⁵

Em 1999, João Batista de Andrade dirigiu o filme *O Tronco*, com roteiro inspirado no romance de Bernardo Élis, que lera há mais de trinta anos antes e que o marcara sensivelmente. Analisaremos a referida obra cinematográfica e seu diretor no capítulo seguinte. Prosseguindo o estudo da personagem Vicente Lemes, entendemos que sua importância dentro da trama romanesca de *O Tronco*, decai à medida que o resultado de suas ações em prol da moralização pública na Vila do Duro têm efeito contrário.

Instalado o caos, Vicente Lemes se torna uma personagem à mercê das atitudes dos poderosos contraventores ou dos agentes das oligarquias governistas, movimentando-se na periferia dos acontecimentos derivados por sua denúncia. Essa órbita periférica pode ser entendida como uma alusão à própria História Regional de Goiás, na qual Bernardo Élis se embrenhou para estudar o episódio conhecido por *Massacre de São José do Duro* e que até 1956, não constava nos compêndios oficiais do Estado para o ensino e a divulgação desse conteúdo disciplinar. Um dos raros documentos com testemunho desse episódio histórico é o livro de *Guilherme F. Coelho* denominado *Expedição Histórica nos Sertões de Goyaz – São José do Duro*, publicado pelo jornal *O Popular* (ainda sediado na antiga cidade de Goiás) em 1937.

O autor desse livro era o escrivão que assessorou o juiz que comandou a expedição policial à Vila do Duro em outubro de 1918. Uma segunda edição do mesmo livro ocorreu somente em 2001 e foi pouco divulgada e mal distribuída, conforme reportagem do jornal *O Popular*, de Goiânia, que ainda noticiou o relançamento de sua terceira edição, mais elaborada:

O Tronco

Nestes últimos 70 anos, este apanhado histórico, que mostra muito mais que a guerra que se formou entre coronéis e forças policiais do governo no pequeno arraial perdido do interior goiano [...] ganha um prefácio dos pesquisadores Wolney Unes e Carolina Brandão Piva, além de várias notas explicativas e comentários sobre o tema do texto. Na época do embate, Guilherme Coelho já era formado em Direito e se interessou pelas peças judiciais que cercaram o episódio, com trocas de acusação mútuas entre as partes e abusos processuais flagrantes. O trabalho reúne uma enorme gama de informações detalhadas sobre as circunstâncias que ocasionaram o conflito. Um material tão rico que Bernardo Élis reconhece nele um de seus pontos de partida para a elaboração do romance *O Tronco* [...].¹²⁶

¹²⁵ CAETANO, Maria do Rosário. *Alguma Solidão e Muitas Histórias (A Trajetória de um Cineasta Brasileiro)* – João Batista de Andrade. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004. Pág. 386 e 387.

¹²⁶ Jornal *O Popular*. Goiânia. Caderno Magazine, 09/10/2008.

Embora não fosse um Historiador de Ofício, Bernardo Élis, como homem e intelectual, atentou para o *continuum* da História e respaldando-se nela, buscou orientação para compreender a sociedade de seu tempo e dela retirou inspiração para compor sua literatura e tipos ficcionais, da qual o principal propósito era a crítica ao sistema sociopolítico vigente, ancorado nas estruturas do poder oligárquico e plutocrata, revestido pela ordem *democrática e progressista* dos anos de 1950.

O interesse de Bernardo Élis pela História, seja ela do Estado natal, da família ou país, confere a devida importância que o passado abarca para se fazer um entendimento do presente; esse ato de compreensão do passado é, então:

[...] como uma floresta para dentro da qual os homens, pela narrativa histórica, lançam seu clamor, a fim de compreenderem, mediante o que dela ecoa, o que lhes é presente sob a forma de experiência do tempo (mais precisamente: o que mexe com eles) e poderem esperar e projetar um futuro com sentido.¹²⁷

Ao descortinar o passado pouco conhecido pela História Oficial (gerenciada pelas elites dominantes e por seus interesses), do qual se serviu para elaborar sua obra e personagens ficcionais, Bernardo Élis lançou, mesmo que indiretamente, um lume sobre a trajetória humana da própria terra, uma região periférica e afastada dos centros agro-exportadores do país até o início do século XX. A temática desenvolvida por Élis no romance *O Tronco*, contradiz-se ao heroísmo tradicional que os livros de História oficiais traziam, por exemplo, sobre a mitificação da conquista e formação do território goiano e a fundação de cidades por *desbravadores* e *bandeirantes* destemidos dos séculos XVII e XVIII.

Com seu romance, Bernardo Élis criou polêmicas e despertou algum interesse dos intelectuais, especialistas e da pequena parcela da população alfabetizada para a *História Regional ou Local*, que até a década de 1960 era raramente estudada e incluída nos currículos escolares fundamentais, médios ou superiores; de certa maneira, até os dias atuais, a História Regional ou Local é vista com certo desdém por alguns historiadores ou entidades acadêmicas, que consideram-na *menor*, por não despertar interesse mais amplo para seu estudo ou para o mercado editorial. Felizmente, tal forma de encarar a História Regional regrediu bastante, mas denota que várias formas de preconceitos intelectuais ainda existem, o que é incompreensível, uma vez que no nosso entendimento é inexequível elaborar uma pesquisa histórica com tema de interesse *nacional* que não passe pelo *regional*. Ao longo do

¹²⁷ RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica*. Brasília: Edit. UNB, 2001. Pág. 62.

século XX, a Literatura Regionalista, afora algumas exceções, padeceu dos mesmos problemas e preconceitos.

Em prefácio à segunda edição de *O Tronco* (1967), o escritor Francisco de Assis Barbosa (1914-1991) alerta os leitores quanto às preocupações de Bernardo Élis em despertar e expor a História das minorias exploradas e do vandalismo praticado pelas elites dominantes de Goiás para um público mais amplo:

O Tronco aparece no massacre de São José do Duro, repetindo em ponto pequeno a série de horrores que se verificou na Sedição de Boa Vista do Tocantins¹²⁸, no início da República, numa guerra civil de “coronéis” desavindos, que se prolongou por três anos, de 1892 a 1893, embora não registrada por nenhum compêndio de história, por nenhum livro de história.¹²⁹

A personagem de Vicente Lemes, um homem do arcaico e ruralizado interior brasileiro da República Velha é uma trágica e ao mesmo tempo intrigante representação de alguns problemas brasileiros à época de sua criação. Lutando sozinho por ideais de justiça, liberdade e democracia, o coletor da pequena Vila do Duro, diante de impasses, vai nos revelando os aspectos mais sombrios da promiscuidade entre os setores *públicos* e *privados* da política municipal à federal e o patrimonialismo dos grupos dominantes, alegorizados em *O Tronco*.

A tragédia que a personagem Vicente Lemes vivencia em *O Tronco* é dolorosa e traumática, acarretando o desterro da família e de sua vila; ainda fica no plano das indagações a (in)viabilidade da aplicação de ideias e do engajamento sociopolítico. A personagem, que é situada temporalmente nos idos de 1917/1918, aporta em 1956 como esteio do romance que propicia um sutil e engenhoso diálogo com a sociedade goiana da Era Ludovico e do Brasil de JK.

Apesar das alegorias literárias empregadas pelo autor, como a temporalidade histórica da República Velha, o diálogo com a História do presente à primeira edição do romance, flui de maneira astuta ao resgatar, ficcionalmente uma sociedade conservadora e atrasada em meio à *modernidade* e ao *projeto desenvolvimentista*. A personagem central, por sua vez, carrega em si, angústias e ideais do mundo real de seu autor, um intelectual que tinha:

¹²⁸ Conflitos ocorridos na região de Boa Vista do Tocantins (atual Tocantinópolis-TO) após a Proclamação da República, envolvendo o Coronel Carlos Gomes Leitão (1835-1903), padres católicos e chefes das oligarquias locais e estaduais. A cidade de Boa Vista foi atacada várias vezes pelos jagunços do Cel. Leitão, que tencionava depor as autoridades locais. Disponível: www.usinadeletras.com.br. 21/08/2009.

¹²⁹ BARBOSA, Francisco de Assis. In: ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 15.

[...] uma significativa disposição para reexaminar com espírito mais inquieto a nossa história. E essa disposição nos parece ser uma característica que distingue o pensamento típico do final da década das concepções que prevaleciam no início dos anos de 1950. [...] poderemos dizer que a “fisionomia” do final da década, pronunciava, com suas inquietações, com suas revisões, com sua busca de novos caminhos para a reflexão sobre a nossa realidade e de novas possibilidades para a história a ser feita, algo das ousadias que caracterizaram os anos de 1960.¹³⁰

Os dilemas e inquietações da personagem Vicente Lemes, engessados pela inferência de seus atos legalistas, políticos e *heroicos* praticados em sua comunidade e que surtiram efeitos catastróficos, primeiramente provocam-lhe repulsa e indignação contra o poder local; a *posteriori* os representantes do Estado causam-lhe espanto e catatonia pelas condutas equivalentes ou mais nefastas ainda do que as praticadas pelos coronéis locais. O narrador *indignado* de *O Tronco*, em seu último capítulo descreve a desesperança do coletor da Vila do Duro:

Agora era a derrota, era a fuga, com a polícia que depositara tanta esperança, tanta confiança, massacrando gente inocente, acovardando-se. Afinal de contas de que valera toda a luta? Luta contra os Melo por causa dos crimes e dos desmandos, no entanto, poderia haver maiores crimes e maiores desmandos do que os cometidos pela polícia?¹³¹

A tragédia particular de Vicente Lemes e da Vila do Duro são peculiares a romances que retratam um realismo crítico que foge da tipicidade de grande parcela de personagens *imbatíveis* em suas jornadas pela realização de metas desalienadoras da sociedade e que era habitual na prosa literária de certos autores engajados dos anos de 1950.

O trecho final do romance e que abre esse sub-capítulo como epígrafe, nos mostra a personagem Vicente Lemes, derrotada, preparando sua partida rumo à estrada para a cidade de Goiás, na companhia dos amigos que restaram, mas sem a família. O caminho é percorrido sob trovões que retumbavam, indicando o poderio da natureza e simbolizando o fim daquela luta contra a oligarquia Melo e os *bandidos* do governo. Esse desfecho bastante pessimista utilizado pela estilística bernardiana, se for analisado superficialmente, camufla algumas alegorias que o autor, implicitamente confere aos últimos parágrafos: a *estrada*, na qual caminha o desolado Vicente Lemes significa a *via reta* e se opõe aos percursos sinuosos; os

¹³⁰ KONDER, Leandro. *História dos Intelectuais nos Anos 50*. In: FREITAS, Marcos Cézar de. *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2007. Pág. 374

¹³¹ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 247.

trovões estão relacionados à revelação de algo superior e finalmente, a *chuva*, agente ligado à vida e à renovação.¹³²

Todo o drama vivido pela personagem Vicente Lemes, inclusive seu trágico desfecho, agrega toda uma gama de problemáticas comuns à sociedade brasileira, desde a Proclamação da República em 1889 até meados da década de 1950. *Cristiane R. de Almeida*, no trabalho sociológico sobre o romance *O Tronco*, frisa que os dilemas de Vicente Lemes eram os mesmos de grande parte dos brasileiros contemporâneos às Repúblicas Velha, Populista e, acrescentamos que, muitos dos problemas enunciados pela ficção bernardiana, admiravelmente, ainda pululam pela realidade brasileira do século XXI. O impasse vivido pela personagem Vicente Lemes, segundo *Almeida*:

[...] pode ser observado não apenas no período da Velha República dos Coronéis, mas em toda a história do país: por um lado temos leis universalizantes, impessoais e igualitárias que representam um sistema voltado para o indivíduo, por outro temos situações concretas, a permeabilização desse sistema “ligiferante” pelas relações de poder e pessoalidade que, segundo Da Matta [Roberto], tomam a vertente do “jeitinho”, da “malandragem” e da “solidariedade” como eixo de ação. Vicente Lemes, o coletor, sofre as tensões que esse dilema envolve. [...] O drama da personagem revela a dificuldade em executar os códigos legais numa terra onde o poder dos coronéis se revela mais forte do que o poder do Estado, tirando do caminho, a qualquer custo, os empecilhos que interferirem na realização de seus desígnios.¹³³ [Parêntese nosso]

O exílio involuntário, para o qual a personagem Vicente Lemes é conduzida no final do romance, após o malogro da viabilização de suas propostas que contestavam o sistema sociopolítico de sua região, sugestiona ao leitor e ao pesquisador, que o remate trágico e decepcionante do singelo coletor da Vila do Duro insinuam para a esterilidade do engajamento político e do ideário comunista no Brasil dos *dourados* anos de 1950. No entanto, a utilização de recursos alegóricos (comentados anteriormente) pouco perceptíveis para finalizar a trama de *O Tronco*, evocam que a luta é constante e diária para quem é comprometido com as causas progressistas de renovação da sociedade.

As derrotas momentâneas não significam o fracasso das ideias e a derrota de Vicente Lemes torna-se um passo importante para a problematização da conjuntura histórica do Brasil Republicano, levantada pelos estudos das conexões entre a Literatura e a História. Uma dessas conexões propõe que a:

¹³² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982. Pág. 235, 403 e 912.

¹³³ ALMEIDA, Cristiane Roque de. *História e Sociedade em Bernardo Élis: Uma Abordagem Sociológica de O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 70.

[...] literatura é fonte de si mesma enquanto escrita de uma sensibilidade, enquanto registro, no tempo, das razões e sensibilidades dos homens em um certo momento da história. Dos seus sonhos, medos, angústias, pecados e virtudes da regra e da contravenção da ordem e da contramão da vida. A literatura registra a vida. Literatura é, sobretudo, impressão de vida. E, com isto, chegamos a uma das metas mais buscadas nos domínios da História Cultural: capturar a impressão de vida, a energia vital, a *enargheia* presente no passado, na raiz da explicação de seus atos e da sua forma de qualificar o mundo. E estes traços, eles podem ser resgatados na narrativa literária, muito mais do que em outro tipo de documento. Como afirma Ginsburg [Carlo], a poesia – ou literatura – *constitui uma realidade que é verdadeira para todos os efeitos, mas não no sentido literal*.

Sem dúvida que esta dimensão poderá ser contestada, sob o argumento que só a “literatura realista”, na linha de Balzac ou Zola, poderia ser alternativa ao historiador para recuperar as sensibilidades de uma temporalidade determinada, atuando como aquele *plus* documental de que se falou. Mas, o que queremos afirmar é que mesmo a literatura que reinstala o tempo de um passado remoto ou aquela que projeta, ficcionalmente, a narrativa para o futuro é, também, testemunha de seu tempo.¹³⁴ [Parêntese nosso]

Finda a saga literária da personagem Vicente Lemes nos rincões do sertão goiano da República Velha, que *reinstalou* um tempo passado *friccionando-o* com o tempo de sua elaboração, permitiu-nos uma avaliação de cunho estético e histórico do romance *O Tronco*; por conseguinte esta avaliação não foi devidamente aprofundada porque uma análise pormenorizada do texto bernardiano merece uma pesquisa à parte. Nossa pesquisa, visa prioritariamente, compreender a obra artística (e autor) que inspirou a escrita do roteiro para a produção do filme homônimo de João Batista de Andrade.

Nesse percurso, deparamo-nos com algumas interrogações que despontaram durante a leitura dos textos literários de Bernardo Élis, da crítica literária (ou da ausência dela), material jornalístico e teoria da História e Literatura: por que o romance *O Tronco*, considerado um *clássico* da literatura brasileira teve a trajetória construída à margem do cânone literário? Por que Bernardo Élis e sua obra são pouco reconhecidos? A estética literária regionalista seria uma pecha?

Bernardo Élis, durante a longa carreira de literato, queixou-se do parco reconhecimento de sua obra pela crítica especializada ou do grande público fora do Estado de Goiás. Com relação à Crítica Literária, podemos perceber pela bibliografia pesquisada, que poucos estudiosos situados em outros estados dedicaram-se ao estudo da prosa bernardiana.

O romance *O Tronco* e seu autor constam de significativa parcela dos tradicionais trabalhos sobre a História da Literatura Brasileira, em que são classificados como *regionalistas*, *inovadores* e de cunho *histórico-crítico*. A maioria desses comentários são

¹³⁴ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e Literatura: Uma Velha-Nova História*. In: COSTA, Cléria Botelho da; MACHADO, Maria Clara Tomaz (org.). *História e Literatura. Identidades e Fronteiras*. Uberlândia: Edufu, 2006. Pág. 23.

condensados em verbetes ou poucos parágrafos; afora trabalhos acadêmicos como monografias, dissertações ou teses, encontramos, no espaço da crítica literária dois autores que se debruçaram sobre estudos da obra bernardiana, os goianos *Gilberto M. Teles* e *Moema de Castro S. Olival*. Os demais críticos ou estudiosos da Literatura Brasileira, de outros estados ou centros acadêmicos limitaram-se a tecer comentários rápidos e elogiosos acerca do romance *O Tronco*, publicado em 1956 e reeditado em 1967.

O crítico e escritor norte-americano *Ezra Pound* (1885-1972), qualificou a Literatura como uma “[...] linguagem carregada de significado. Grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”¹³⁵; e muitos significados têm a obra bernardiana, principalmente o romance *O Tronco*, que é alvo de nossa pesquisa e vai muito além da qualificação literária de *regionalista*.

Bernardo Élis sempre abominou a qualificação de sua obra como regionalista, pois entendia que o termo era deletério, reducionista e que o encarcerava à espacialidade territorial de Goiás. O romance *O Tronco* e os demais livros de seu autor foram e o são hoje, merecidamente, reconhecidos como textos clássicos de nossa história literária, mas mesmo assim esse reconhecimento é diminuto, pois na era da *globalização* o *regional* está em crescente desvantagem.

As restrições de Bernardo Élis quanto à classificação de sua obra como *regionalista*, tem nos argumentos de *Marisa Lajolo* uma explicação exemplar, pois para ela:

[...] a inclusão de um texto na categoria *regionalismo* não é neutra: no limite regionalismo e regionalista são designações que recobrem, desvalorizando, autores e textos que não fazem da cidade moderna matriz de sua inspiração, nem da narrativa urbana padrão de linguagem. Obras e autores regionalistas salvo exceções como alguns romancistas de [19]30 e as veredas sertanejas de Guimarães Rosa – costumam ser vistos pela crítica (e consequentemente pelas histórias literárias) como esteticamente inferiores, sendo a superioridade da produção literária não regionalista vinculada à sua universalidade, categoria também responsável pela redenção de escritores como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa que em nome da abrangência de sua obra alcançam voo da vala comum do regionalismo. Distinção homóloga vige no resto da literatura latino-americana e também na africana, contexto dos mais promissores para estudar a questão do regionalismo. Nesse âmbito maior, o regionalismo pode ser visto de outra maneira: ele talvez constitua uma dissidência da matriz literária europeia e através de procedimentos literários pouco ortodoxos busque articular-se no hibridismo mestiço das várias culturas latino-americanas [...] E é também desta perspectiva que os preconceitos com que a crítica e a história literária brasileiras lidam com o regionalismo podem desvelar com seus contornos ideológicos e sua dimensão política: seus protocolos de leitura literária são urbanos e ortodoxos e talvez codifiquem, no rótulo *regionalismo/regionalista* sua incapacidade de dar conta do *modo de ser mestiço* da literatura regionalista que, produto cultural

¹³⁵ POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 1982. Pág. 32.

crioulo como o país, é carimbado como estrangeiro pelos olhos urbanos e europeizados da crítica...¹³⁶ [Parêntese nosso]

O cânone literário, edificado tardiamente em torno do romance *O Tronco*¹³⁷, abarca as pontuações descritas anteriormente sobre a literatura regionalista, em que percebemos a grande influência de questões ideológicas e políticas que envolvem uma apreciação literária, tanto pela crítica especializada, acadêmica ou dos próprios escritores. Bernardo Élis alcançou projeção nacional em 1944 ao publicar o livro de contos *Ermos e Gerais*, mas a carreira literária foi construída em Goiás, um Estado que até os anos de 1950 não possuía um espaço cultural de relevo dentro do cenário nacional.

Intelectual engajado e militante do PCB, Bernardo Élis não atraía para si os holofotes da mídia como o era para escritores do mesmo naipe ideológico como Jorge Amado ou Graciliano Ramos, nem tampouco promoveu uma carreira no eixo cultural Rio de Janeiro-São Paulo ou no exterior como o fez seu conterrâneo *José J. Veiga*; Mário Palmério era um deputado federal à época do lançamento de *Vila dos Confins* e posteriormente foi embaixador do Brasil no Paraguai durante o governo João Goulart. Bernardo Élis permaneceu em sua terra, e talvez por isso, tenha erigido uma das obras mais notáveis da literatura brasileira e simultaneamente adentrou ao ostracismo que os agentes culturais de uma sociedade cada vez mais globalizada e impessoal lhe impingiram como *escritor regionalista*.

Após as mudanças temáticas e estéticas ocorridas na literatura brasileira entre os anos de 1940/1950, principalmente na prosa regionalista, as décadas posteriores do século XX subsidiaram uma crescente desvalorização das obras e autores com tendências para esse estilo literário marcante que foi impulsionado pelo Modernismo. No parecer de *Lígia Chiappini M. Leite*, “[...] o Modernismo foi responsável em grande parte por um clima propício à incrementação do Regionalismo e por uma releitura da tradição”¹³⁸, no entanto, o surgimento de novas mídias e a crescente e facilitada troca de informações entre as diversas culturas e países via evolução tecnológica, globalização das economias, imputaram obstáculos à edição de livros e do lançamento de autores que se inspiram nas questões e culturas *locais* ou *regionais*.

A abordagem regionalista no meio literário brasileiro, apesar do declínio apontado, não desapareceu por completo depois do período citado anteriormente; autores de gerações

¹³⁶ LAJOLO, Marisa. *Regionalismo e História da Literatura: Quem é o Vilão da História?* In: FREITAS, Marcos Cezar de. *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2007. Pág. 327.

¹³⁷ Na edição nº 01/2009 a revista BRAVO! (Ed. Abril) catalogou o romance *O Tronco* como uma das “Cem obras essenciais da Literatura Brasileira”.

¹³⁸ LEITE, Lígia C. Moraes. *Regionalismo e Modernismo*. São Paulo: Ática, 1978. Pág. 21.

mais recentes como *Milton Hatoum*¹³⁹ (1952) ou *Antônio Carlos Viana*¹⁴⁰ (1946), mesmo que sob novo prisma estético e interpretativo, incorporaram em suas obras (contos, romances), tradições literárias advindas do *Regionalismo*. Antenados com seu tempo, autores como esses readequaram as respectivas linguagens empregadas em seus textos, bem como a visão sobre o meio natural e humano de suas regiões de origem: o norte amazônico de conotações orientais de Hatoum e o nordeste do sertão Viana.

Para os literatos brasileiros atuais, que buscam no interior do país o mote essencial para seus livros, a expressão *literatura regionalista* tornou-se um termo mesquinho, sem propósito, como sempre rebateu Bernardo Élis para a qualificação de sua obra. Em entrevista a uma revista especializada em literatura, o escritor *Antônio Carlos Viana* (que também exerce a função de professor-doutor em Literatura Comparada/Aracaju-SE) falou sobre as personagens interioranas de seus contos e regionalismo literário:

Quando começo a escrever, não escolho o tema, nem personagem, nem lugar. Deixo que as coisas venham de forma mais livre possível, sem censura. Acredito que o mais forte mesmo para quem escreve é a memória, a infância. Então meus contos falam de um lugar interiorano porque passei grande parte de minha infância num lugar afastado de todo contato urbano, em que a luz era de candeeiro, o contato com a terra era o principal. Convivi com pessoas simples, trabalhadores rurais, seres sem futuro, como ainda acontece hoje no país [...]. O ponto de contato maior entre esses dois mundos, o rural e o urbano, é o de sempre; falo de seres à margem, os esquecidos pelo sistema [...]. Sempre digo que aquela “literatura regionalista” a que se referem não existe mais, a do pitoresco, dos tipinhos engraçados que falam errado. Quem ainda a faz não encontra lugar na literatura. Não estou dizendo que esses tipos desapareceram, mas, ao colocá-los numa obra de ficção é preciso dar-lhes outra dimensão, torná-los mais complexos, em situações que os revelem como seres perdidos de si mesmos. Acho que nenhum escritor pode fugir do regional e sua dimensão de humanidade. Se olharmos bem, todo escritor fala do que está a sua volta. Calha de eu estar no Nordeste e é disso que posso falar com mais verdade. A gente parte do local, mas precisa ampliá-lo até alcançar ressonâncias maiores. Se o escritor não faz isso, falha.¹⁴¹ [Grifos nossos].

A literatura regionalista na atualidade é observada de vários ângulos interpretativos que *Lígia Chiappini M. Leite* expõe em *teses* sobre o tema:

[...] No limite, toda obra literária seria regionalista, enquanto, com maiores ou menores mediações, de modo mais ou menos explícito ou mais ou menos mascarado, expressa seu momento e lugar. Historicamente, porém, a tendência a que se denominou regionalista em literatura vincula-se a obras que expressam regiões rurais e nelas situam suas ações e personagens, procurando expressar suas

¹³⁹ Principais obras literárias: *Relatos de Um Certo Oriente* (1990); *Dois Irmãos* (2000); *Órfãos do Eldorado* (2008).

¹⁴⁰ Principais obras: *O Meio do Mundo* (1993); *Aberto Está o Inferno* (2004); *Cine Privê* (2009).

¹⁴¹ VIANA, Antônio Carlos. Entrevista. In: *Revista Literatura*. Nº 28, janeiro. São Paulo: Escala Educacional, 2010. Pág. 6 e 7.

particularidades linguísticas. [...] Estudar o regionalismo hoje leva a constatar seu caráter universal e moderno. Surgindo como reação ao Iluminismo e à centralização do Estado-nação, hoje se reatualiza como reação à chamada globalização. Se para um pensamento não-dialético, a chamada “aldeia global” suplantou definitivamente a “aldeia” e tudo o que dela fale e por ela se interesse, a dialética nos faz considerar que a questão regional e a defesa das particularidades locais se repõem com força quanto mais não seja como reação aos riscos de homogeneidade cultural, à destruição da natureza e às dificuldades de vida e trabalho no “paraíso neoliberal”. (Por isso o regionalismo literário hoje, em muitos países, inclusive aqui, reaparece discutindo questões de identidade problemática e ecologia.) [...] Do ponto de vista dos estudos literários, o regionalismo é uma tendência temática e formal que se afirma de modo marginal à “grande literatura”, confundindo-se frequentemente com a pedagogia, a etnologia e o folclore. Certos autores de textos de reconhecida qualidade estética não tinham intenção de ir além do testemunho, do registro de contos e lendas orais, ou, quando muito, de fazer história. É o caso, no Brasil, de João Simões Neto ou de um Euclides da Cunha. Os críticos costumam menosprezar o regionalismo por essa impureza, julgando-o também conservador tanto do ponto de vista estético quanto do ponto de vista ideológico. Campo minado de preconceitos, o regionalismo se presta a equívocos da crítica. Esta quando encontra um bom escritor na tendência trata de relativizar, sendo de apagar o parentesco, utilizando outra nomenclatura (a moda hoje é “sense of place”, nos EUA; já foi “super-regionalismo” no Brasil, onde em breve será “regionalismo cósmico”, o que é previsível dado o grande prestígio do crítico Davi Arrigucci Jr. que acaba de utilizá-lo também referindo-se a Guimarães Rosa num brilhante ensaio sobre “Grande Sertão Veredas”). [...] O regionalismo, lido como movimento, período ou tendência fechada e si mesma num determinado período histórico em que surgiu ou alcançou maior prestígio, é empobrecido: um ismo entre tantos. O regionalismo lido como tendência mutável onde se esforçam por fazer falar o homem pobre das áreas rurais, expressando uma região para além da geografia, é uma tendência que tem suas dificuldades específicas, a maior das quais é tornar verossímil a fala do outro de classe e de cultura para um público citadino e preconceituoso que, somente por meio da arte, poderá entender o diferente como eminentemente outro e, ao mesmo tempo, respeitá-lo como um mesmo: “homem humano”.¹⁴² [Grifos nossos]

Sob o estigma de *regionalista*, Bernardo Élis e sua obra ficaram reclusos em Goiás, apesar das inúmeras apreciações críticas elogiosas de autores como Monteiro Lobato, Tristão de Athayde, Antônio Cândido e Guimarães Rosa, o que nos induz a compartilhar do pensamento de *Leyla Perrone-Moisés* no qual dialoga com *Paul Valéry* e diz que “Qualquer que seja o ‘método de análise’, cada vez que uma obra é eleita por alguém como objeto de discurso, essa escolha já é a expressão de um julgamento.”¹⁴³

Diferentemente dos romances *Grande Sertão: Veredas* e *Vila dos Confins*, dentre outras obras literárias que foram lançadas nessa última fase de renovação da estética regionalista dos anos de 1950, a narrativa ficcional de *O Tronco* foi livremente inspirada em fatos históricos ocorridos em Goiás no início do século XX.

O romance *O Tronco*, então, tornou-se conhecido como um *romance-histórico*, o que despertou polêmicas por parte de leitores desavisados que confundiam-no com uma obra de

¹⁴² LEITE, Lígia C. Moraes. *Teses Sobre a Literatura Regionalista*. Disponível em http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua. Pág. 3, 4 e 5. Acessado em 25/01/2010.

¹⁴³ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas*. São Paulo: Cia. das Letras, 2003. Pág. 10.

História em detrimento da prosa ficcional e romanesca baseada no *Massacre da Vila de S. José do Duro*. O crítico literário *Harold Bloom*, a respeito do romance histórico, comenta que o mesmo “[...] tem sido permanentemente desvalorizado. A História escrita e a narrativa de ficção se separaram, e nossas sensibilidades parecem não mais poder acomodá-los um ao outro.”¹⁴⁴ Porém, Harold Bloom não comenta que um literato, a exemplo de Bernardo Élis e da urdidura de *O Tronco*, mesmo que tomado pelo real conhecimento histórico da guerra travada pelos coronéis *Abílio Wolney* e *Joaquim Ayres Cavalcante Wolney*, contra o coletor estadual *Sebastião de Brito Guimarães* e o destacamento militar do Governo de Goiás, ao passar pelo crivo da estilística ficcional o devolve à realidade como literatura, como arte, denúncia e crítica.

A personagem Vicente Lemes sintetiza toda essa argumentação, pois é um elo entre o Brasil da República Velha e o da Era JK, o que possibilita-nos arguir o passado para compreendermos o presente, sob a ótica privilegiada do autor e sua vivência pessoal, intelectual, política e a interpretação do conjunto pela História.

¹⁴⁴ BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Op. Obr. Cit. Pág. 28 e 29.

2. O cineasta João Batista de Andrade – o migrante: de Ituiutaba(MG) para São Paulo(SP) ao Goiás bernardiano.

Não basta você filmar as coisas como estão, é necessário usar um tipo de interferência que ajude a gerar o conflito.

João Batista de Andrade¹⁴⁵

O cineasta mineiro *João Batista de Andrade* nasceu em Ituiutaba (01/12/1939) em uma família de classe média, de mãe professora, pai lavrador e mais cinco irmãos. Em 1956 é enviado para Uberaba (MG) para fazer o curso científico (equivalente ao Ensino Médio atual), passa por Belo Horizonte e em 1959 desembarca em São Paulo com a finalidade de se preparar para o exame Vestibular da Escola Politécnica de Engenharia da USP. Em 1960, é aprovado com ótima colocação, para o referido curso e ao mesmo tempo é convocado para o serviço militar obrigatório (CPOR), destinado aos universitários.

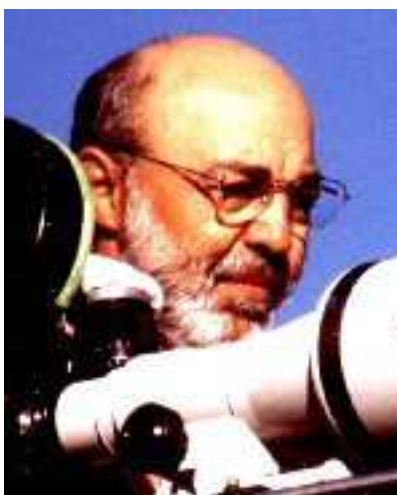


Foto 05: O cineasta João Batista de Andrade.
Fonte: <http://joaobatistadeandrade.blogspot.com>.

Desse período J. B. de Andrade¹⁴⁶, relata que “[...] há pouca coisa mais odiável no mundo do que o ambiente, a cultura militar”¹⁴⁷, prenunciando suas inquietações e o futuro alinhamento ideológico-partidário de esquerda. Em 1961, entra para o PCB e participa das primeiras manifestações políticas em prol da *legalidade* e *posse* de João Goulart à presidência

¹⁴⁵ Tribuna de Alagoas (Outubro de 1981). In: CANNITO, Wilson. *Diretores Brasileiros. João Batista de Andrade – O Cinema e a Construção de Contra-Histórias*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002. Pág. 15.

¹⁴⁶ Doravante passamos a utilizar a abreviatura para o nome do cineasta.

¹⁴⁷ CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade. Alguma Solidão e Muitas Histórias*. Op. Obr. Cit. Pág. 25.

da República após a renúncia inesperada de Jânio Quadros no mesmo ano. Ao ingressar na USP, J. B. de Andrade ainda trava contatos com o Movimento Estudantil, publicando os primeiros textos, além da ampliação de seu conhecimento literário e cinematográfico.

Sobre o início dos anos de 1960, pré-golpe militar e época da formação intelectual e política de J. B. de Andrade, o cineasta destaca:

Quando entrei na universidade, o pessoal era muito politizado, e percebi o quanto estava atrasado culturalmente. Nunca tinha lido Guimarães Rosa ou Graciliano Ramos, tinha uma vergonha terrível. Então passava horas e horas, dias e noites lendo, para tirar o atraso. Estudei na Escola de Engenharia da USP, onde me enturmei com o Grêmio Politécnico. Apesar de ser uma Escola de Engenharia muito quadrada e tradicional, tinha um movimento cultural forte e organizado. Morei na Casa dos Estudantes e fui um dos criadores do jornal literário e de uma escola literária chamada “Psico-Realista”. Havia também o “Jornal Politécnico” do grêmio [...] Em 1963 fui um dos diretores da UEE (União Estadual dos Estudantes) em São Paulo, junto com o José Serra [atual governador de São Paulo], que era o presidente. No mesmo ano integrei o grupo de cinema Kuatro, tínhamos uma câmera e começamos a filmar. Éramos ligados ao cineclubismo, discutíamos muito o Neo-Realismo. Fui fortemente influenciado pelo Neo-Realismo italiano de Visconti [Luchino], Pietro Germi e outros. As discussões desses filmes foram importantes, tínhamos os “Cadernos da Poli” sobre cinema, que publicavam artigos de muitos críticos e historiadores de cinema que ali começaram. Além do Neo-Realismo, busquei apoio estético no cinema de Nagisa Oshima que fez filmes como “O Túmulo do Sol” e “Noite e Névoa Sobre o Japão” [ambos de 1960], e mesmo em filmes japoneses anteriores a esses, obras pouco conhecidas aqui, que eu procurava no bairro japonês da Liberdade. Fui apaixonado pelo cinema soviético dos anos [19]20, principalmente Eisenstein e Vertov. Não tinha quase ligação com a “Nouvelle Vague”, achava aquilo apenas curioso.¹⁴⁸ [Parênteses nossos]

A entrada de J. B. de Andrade no curso de Engenharia da USP, facultou-lhe a intensificação das afinidades para com a *Literatura*, *Política* e o *Cinema*, que tornar-se-ia sua área de atuação profissional. Da literatura brasileira (além dos nomes mencionados na citação acima), o cineasta apreciava *Mário de Andrade*, *Carlos Drummond de Andrade*, *Campos de Carvalho* e *Lima Barreto*; da literatura estrangeira admirava as obras de *Thomas Mann*, *Balzac*, *Sthendal*, *Proust*, *F. S. Fitzgerald*, *Hemingway*, *Tolstoi* e *Dostoiewski*.

Com sólida formação literária, influenciada pelos escritores elencados anteriormente, J. B. de Andrade escreveu a maioria dos roteiros de seus filmes documentais e de ficção; os filmes mais importantes foram adaptações de obras literárias como *Doramundo* (1977), inspirado no romance de mesmo título de Geraldo Ferraz, *O Tronco* (1999), do romance de Bernardo Élis e *Veias e Vinhos* (2006) do escritor Miguel Jorge. Os roteiros originais do cineasta foram premiados (*O Homem que Virou Suco* – 1980 e *O País dos Tenentes* – 1987),

¹⁴⁸ NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimento de 90 Cineastas dos Anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002. Pág. 54.

estimulando-o a escrever e publicar os romances: *Perdidos no Meio da Rua* (1989 – Global Editora), *A Terra do Deus Dará* (1991 – Editora Atual) e *Um Olé em Deus* (Scipione, 1997).¹⁴⁹

A carreira cinematográfica de J. B. de Andrade começou, portanto, em 1963 quando, juntamente com Francisco Ramalho Jr., Barcarollo, José Américo Vianna e Clóvis Bueno, criam o *Grupo Kuatro de Cinema* onde iniciam a produção dos documentários não finalizados: *Catadores de Lixo e TPN, Teatro Popular Nacional*. Desse ensaio cinematográfico, J. B. de Andrade parte para uma *carreira-solo*¹⁵⁰ autoral, sem vincular-se

¹⁴⁹ Publicou ainda em 2002, pela Editora da Universidade Federal de S. Carlos (SP) o romance *O Portal dos Sonhos* e o livro *O Povo Fala*, pela Editora Senac.

¹⁵⁰ Filmografia de J. B. de Andrade:

- a) Direção de Filmes de Ficção:
 - 1969 – Gamal, o Delírio do Sexo
 - O Filho da Televisão
 - 1976 – Alice
 - 1977 – Doramundo
 - 1979 – O Homem que Virou Suco
 - 1983 – A Próxima Vítima
 - 1986 – O País dos Tenentes
 - 1996 – O Cego que Gritava Luz
 - 1999 – O Tronco
 - 2002 – Rua 6, s/nº
 - 2006 – Veias e Vinhos
- b) Direção de Ficção em Vídeo:
 - 1983 – Dudu Nasceu
- c) Direção de Documentários:
 - 1963 – Catadores de Lixo (inacabado)
 - TPN: Teatro Popular Nacional (idem)
 - 1966 – Liberdade de Imprensa
 - 1967 – Diversificação Agrícola
 - 1968 – Portinari: um Pintor de Brodóski
 - 1970 – Pauliceia Fantástica
 - Gracias Señor (inacabado)
 - 1971 – Eterna Esperança
 - Vera Cruz
 - 1975 – Buraco da Comadre
 - Restos
 - 1979 – Greve!
 - Trabalhadores: Presente!
 - 1982 – Tribunal Bertha Lutz
 - 1985 – Céu Aberto
 - 1991 – Independência
 - 2003 – O Caso Mateucci
 - 2005 – Vlado – 30 Anos Depois
- d) Direção de Documentários em Vídeo:
 - 1981 – A Ferrovia do Diabo
 - 1988 – Reforma Administrativa
 - 1998 – Ontem, Hoje, Amanhã
- e) Direção de Documentários para a TV:
 - 1972 – Migrantes
 - 1973 – Ônibus
 - Pedreira
 - 1974 – A Escola de 40 Mil Ruas

diretamente ao *Movimento do Cinema Novo*, que durante os anos de 1960 atraía intelectuais com o seu perfil político e cultural.

Outras influências primordiais para a formação intelectual e política de J. B. de Andrade vieram da leitura das obras de *Karl Marx* e *G. Lukács*; aliás, Lukács marcou-lhe de maneira significativa, principalmente para a questão do relacionamento do *intelectual* com o *povo*.¹⁵¹

Em 1964, ocorre a deposição na forma de um golpe militar, do Governo João Goulart, o que abala seriamente J. B. de Andrade, mas nesse conturbado ano casa-se com Assunção Hernandes Peres que, a partir de 1977 passa a produzir a maioria dos filmes de ficção do marido. A ditadura militar instalada em 1964 afastou, definitivamente, J. B. de Andrade do Curso de Engenharia da USP, devido à sua militância política e às perseguições que o *novo governo* impôs aos estudantes, artistas e intelectuais envolvidos com os movimentos de esquerda.

Sobre o terrível golpe civil-militar de 1964, J. B. de Andrade discorre:

-
- 1975 – Vidreiros
 - Lenhador de Automóveis
 - Paulo Vanzolini
 - O Jogo do Poder
 - 1976 – Batalha por Transportes
 - Viola Contra Guitarra
 - Mercúrio no Pão de Cada Dia
 - O Grito em Debate
 - Meningite
 - Desaparecidos
 - 1977 – Caso Norte
 - 1978 – Wilsinho Galiléia
 - 1981 – Por um Lugar ao Sol
 - 1982 – 1932/1982 – A Herança das Ideias
 - 1988 – Cubatão Urgente
 - 2008 – Travessia (Co-produção TV Brasil)
 - f) Montagem:
 - 1963 – Vila da Barca, de Renato Tapajós
 - 1966 – Universidade em Crise, idem
 - 1971 – Orgia, O Homem que Deus Cria, de João Silvério Trevisan
 - g) Direção de Produção:
 - 1966 – Mal de Chagas, de Francisco Ramalho Jr.
 - h) Assistente de Produção:
 - 1967 – Bebel, A Garota Propaganda, de Maurice Capovilla
 - i) Produção Executiva:
 - 1968 – Anuska, Manequim e Mulher, de Francisco Ramalho Jr.
 - 1976 – Tietê, Um Rio Acaba na Cidade, de Francisco Ramalho Jr.
 - Rio Paraíba, de Reinaldo Volpato
 - j) Som:
 - 1966 – Mal de Chagas, de Francisco Ramalho Jr.

In: CANNITO, Newton. Diretores Brasileiros – João Batista de Andrade. Op. Obr. Cit. Pág. 6 e 7.

¹⁵¹ NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimento de 90 Cineastas dos Anos 90*. Op. Obr. Cit. Pág. 55.

Quando se deu o golpe, na super-politizada Casa do Politécnico e, mais do que isso, no sétimo andar, o andar dos que se consideravam a elite política e cultural dos politécnicos e que, na verdade, era nada mais do que uma auto-proclamada república de elite, soberba juvenil, fruto da politização, mas também do delírio geral em que viviam os estudantes naqueles sete andares, entre amarguras, solidão, miséria, caldo engrossado na veia, com a adrenalina da revolução e a sofrida abstinência sexual dos mais tímidos, a maioria como eu. E foi em meio a esse caldo emocional, difícil, que vivemos o início do pesadelo que duraria mais de vinte anos e levaria muitos de nós à loucura e à morte.¹⁵²

Entre 1963 e 1968, o jovem J. B. de Andrade atuou no Movimento Estudantil da USP, na publicação de artigos e no cineclubismo, o que viabilizou-lhe a produção de dois documentários que ficaram inacabados devido à caótica situação política e social do país pós-1964. Contudo, no biênio 1966/1967 dirigiu seu primeiro filme, o documentário de média-metragem, *Liberdade de Imprensa*, que após uma exibição em São Paulo, outra no Rio de Janeiro, foi interditado pela Censura Federal e apreendido pelos militares.

O consistente conhecimento literário, o engajamento político moldado no ambiente universitário da primeira metade dos anos de 1960, facultou ao cineasta iniciante, J. B. de Andrade, ler em 1968, pela primeira vez, o romance *O Tronco*, de outro intelectual, militante de esquerda, Bernardo Élis. O romance bernardiano causou-lhe um grande impacto e encantamento, tanto pela beleza de sua prosa oralizada, rica em termos, descrições do interior de Goiás, como pelo forte teor de denúncia sociopolítica e apelo ao conhecimento histórico.

Era um ano marcado por convulsões sociais e políticas (1968) em quase todo o mundo, no Brasil particularizou-se pela ascensão da extrema direita ao poder, com a posse do *General-Presidente* Arthur da Costa e Silva, que deu sequência ao inovador, rotativo governo militar, que solapou de vez, com a edição do A.I nº 5, o falacioso regime de fachada para *transição, salvação democrática* que apregoavam as elites golpistas.

O recrudescimento do regime militar em 1968 provocou uma enorme onda de violência e manifestações contra a ditadura militar. Em contrapartida, o governo militar inicia uma implacável perseguição aos militantes, organizações de esquerda, que vão seguir caminhos e táticas adversas para combaterem os repressores.

As reações ao A.I nº 5 de 13/12/1968 foram heterogêneas, convergindo apenas no sentimento de indignação; os partidos e organizações de esquerda no país, que nunca foram coesos, unidos, esfacelaram-se ainda mais com a opção pela luta armada por alguns grupos de militantes ou o autoexílio e a cassação de outros, como a resistência democrática. O jovem cineasta J. B. de Andrade, atônito, desiludido, opta pela resistência democrática ao regime

¹⁵² CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade. Alguma Solidão e Muitas Histórias*. Op. Obr. Cit. Pág. 79 e 80.

ditatorial, como o fez vários outros artistas, políticos e intelectuais naquele momento. Sobre esse momento de crise e acirramento ideológico, *Rosangela Patriota* ressalta:

O tema dos intelectuais e da cultura tornou-se prioridade nas discussões do PCB, sobretudo a partir do golpe de 1964. Sem dúvida, este acontecimento exigiu que o Partido repensasse suas estratégias de atuação na política e suas relações com segmentos culturais, já que, a partir de então, as análises puramente “economistas” não respondiam mais aos impasses vivenciados, nem à necessidade de organização da resistência articulada em setores não vinculados à produção. De acordo com esta perspectiva, o espaço da “resistência” e de “luta pela democracia” teve na cultura a sua arena, na qual a “pequena-burguesia” levantou a bandeira das reivindicações progressistas.¹⁵³

Inserido nesse contexto artístico, cultural e político do final dos anos de 1960, J. B. de Andrade passa a combater a ditadura militar, utilizando a arte e o cinema, como *escudos* para tal feito. Esses acontecimentos contribuíram para que o cineasta se espelhasse na personagem bernardiana de *Vicente Lemes*, o coletor estadual do extremo norte de Goiás da República Velha, que acreditava na Justiça e no Estado democrático. Escrito em 1956, o romance *O Tronco* expressa, pela prosa ficcional, várias elucubrações do autor, Bernardo Élis, referentes ao engajamento nas causas sociopolíticas e culturais; ainda deixa transparecer, na construção da personagem central, as inquietudes de um homem, de sua comunidade e época.

Ao ler o romance *O Tronco* em 1968 e identificar-se com sua personagem central, J. B. de Andrade procura o autor para resguardar os direitos sobre uma possível adaptação para o cinema. Em início de carreira, o cineasta ainda não possuía uma maturidade artística e profissional para um projeto dessa envergadura, o que levou Bernardo Élis, fielmente, a aguardar 29 anos para a concretização e infelizmente, falece em 1997, na fase de pré-produção do filme.

Entre 1968 e 1999, o romance *O Tronco* e a personagem principal da obra exerceram uma função de *alter ego* para o cineasta J. B. de Andrade; primeiro na crise política e nos descaminhos do final dos anos de 1960 e mais tarde, no ocaso do século XX, após a redemocratização do país e os sucessivos governos neoliberais que, seguindo a cartilha para implantação de um *Estado mínimo*, dissolveram órgãos como a *Embrafilme* (1990), cancelando e paralisando inúmeros projetos. Um desses projetos cancelados com a extinção da Embrafilme era o filme de J. B. de Andrade sobre a vida de seu amigo, o jornalista *Vladimir Herzog*, o que fez com que o diretor mergulhasse em uma fase de reclusão em Goiás e o abandono temporário da carreira cinematográfica.

¹⁵³ PATRIOTA, Rosangela. *Vianinha – Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo*. São Paulo: Hucitec, 1999. Pág. 147.

Em temporalidades históricas diferenciadas (1968 e 1999), a obra de Bernardo Élis encaixou-se aos propósitos artísticos e políticos de J. B. de Andrade; quando da leitura primeira, o romance *O Tronco* (na segunda edição para a José Olympio Editora e a premiação com o Jabuti) já era considerado um *clássico* no meio literário nacional e o jovem diretor já havia percebido o vigor da prosa bernardiana e das alegorias críticas e políticas. Uma obra literária *clássica* na concepção de *Ítalo Calvino*:

[...] é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer [...] Os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram (ou mais simplesmente na linguagem ou nos costumes).¹⁵⁴

As diversas leituras do romance bernardiano efetuadas por J. B. de Andrade, em momentos pessoais e históricos dessemelhantes, propiciaram-lhe uma *experiência estética* que pode:

[...] por fim, se incluir no processo de uma formação estética da identidade, quando o leitor faz a sua atividade estética ser acompanhada pela reflexão sobre o seu próprio devir: “A importância do texto não advém da autoridade do seu autor, não importa como ela se legitime, mas sim da confrontação com a nossa biografia. O autor somos nós, pois cada um é o autor de sua biografia”. [citando H. D. Zimmermann – parêntese nosso].¹⁵⁵

Da literatura para o cinema, J. B. de Andrade desenvolveu seus principais projetos artísticos amparados pela prosa modernista da segunda metade do século XX e pelo movimento cinematográfico neorealista surgido na Itália após o fim da Segunda Guerra Mundial. A estética fílmica de J. B. de Andrade foi articulada sob a inspiração das obras de cineastas italianos como *Luchino Visconti* (1906-1976) e *Francesco Rosi* (1922), acentuadamente este último e sua película *Bandido Giuliano* (1962), que mescla documentário com ficção; do cinema francês, *François Truffaut* (1932-1984) e as narrativas inovadoras de *Jules e Jim* (1961) e o *Acossado* (1959) de *Jean-Luc Godard* (1930); da Polônia a força política de *Kamal* (1957) e *Cinzas e Diamantes* (1958), dirigidos por *Andrzej Wajda* (1926) e *Madre Joana dos Anjos* (1961) de *Jerzy Kavalericz* (1922). Do cinema documental, sua grande referência é o cineasta argentino *Fernando Birri* (1925), que atuou no

¹⁵⁴ CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. Pág. 11

¹⁵⁵ JAUSS. Hans-Robert. *O prazer estético e as experiências fundamentais da Poiesis, Aisthesis e Katharsis*. In: JAUSS. Hans-Robert (org.). *A literatura e o leitor – Textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979. Pág. 82.

cinema europeu, sendo assistente de *Vittorio De Sica*; fundou ainda, em 1956, em Santa Fé (Argentina) o Instituto de Cinematografia da Universidade do Litoral, onde ocupou uma cátedra. No final dos anos de 1960, J. B. de Andrade liga-se ao cinema paulista e à vanguarda *underground* (ou *udigrudi*)¹⁵⁶, propagada pelo *Cinema Marginal* (que contestava o Cinema Novo) e seu nicho de produção na região da *Boca do Lixo*, situada na capital paulista; o resultado dessa parceria foi a direção dos primeiros longas de ficção: o episódio *O Filho da Televisão* (*de Cada Coração um Punhal*) e *Gamal*, o *Delírio do Sexo* (1969).

Seus filmes de estreia, no entanto, não satisfizeram-lhe plenamente, e anos depois confessou que havia discrepâncias artísticas e políticas entre ele e os produtores/cineastas do Cinema Marginal:

A verdade é que eu não me dava bem com as ideias dos cineastas chamados marginais. Suas preocupações não batiam com as minhas, não curtíamos o mesmo tipo de cinema [...] Eu continuava um defensor das ideias básicas do Cinema Novo e por isso sofria, tentando encontrar, em “Gamal”, a representação dessas raízes, sem perceber que, no fundo, o que o filme representava mesmo – e por que não? – era minha crise pessoal, a falta de perspectiva, o isolamento [...] Aliás, talvez seja a marca do meu cinema: a crise. Uma crise matizada pela minha formação pessoal, as esperanças alimentadas em [19]64 e o fim dessas ilusões [...] [Grifo e parênteses nossos]¹⁵⁷

O aprendizado político, literário e cineclubista, edificaram as bases artísticas do cineasta J. B. de Andrade, bem como sua origem da região do Triângulo Mineiro, limítrofe a Goiás, onde são conhecidos os históricos de *domínio* das oligarquias rurais e clânicas. Assim, essas especificidades, constituir-se-ão nos quesitos básicos para o soerguimento de uma cinematografia marcadamente política, com uma narrativa e estética particulares, articuladas no interior da produção de filmes documentais e de ficção.

O início da carreira do cineasta J. B. de Andrade, em nossa avaliação:

[...] na passagem dos anos de 1960 para 1970, estava enfrentando grandes transformações (sociais, políticas e culturais) que exigiram novos posicionamentos tanto no âmbito pessoal como no profissional. Da mesma forma, um estudo mais atento da trajetória de Fernando Peixoto revela que, neste momento histórico, ele também estava diante de igual necessidade de revisão e transformação constantes. Portanto é possível afirmar que a parceria de Fernando Peixoto (roteiro) com J. B. de Andrade (direção) em “Gamal” não é algo destituído de significados para a trajetória

¹⁵⁶ Corruptela da palavra inglesa que significa “cultura marginal” importada dos movimentos jovens dos anos de 1960. Glauber Rocha utilizou-se desse termo pejorativo para qualificar o Cinema Marginal.

¹⁵⁷ CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade – Alguma Solidão e Muitas Histórias*. Op. Obr. Cit. Pág. 143 e 144.

de ambos. Pelo contrário, trata-se de uma proposta de diálogo crítico com a realidade brasileira do período.¹⁵⁸

O diálogo crítico que o cineasta J. B. de Andrade, outros artistas e intelectuais de esquerda travaram com a dura realidade política, social do país no último biênio dos anos de 1960, alguns, relativizando com sua própria trajetória pessoal, facultou ao aparecimento de linguagens e estéticas genuínas (no caso da cinematográfica) talhadas pelas dificuldades financeiras, tecnológicas e a repressão da Censura Federal.

Uma das maiores indagações dos militantes, intelectuais ou artistas de esquerda do final dos anos de 1960, era tentar encontrar explicações para o fracasso de 1964 e qual seria o ponto de partida para continuar a luta contra um inimigo imediato: a Ditadura Militar. A leitura do romance de Bernardo Élis, nesse contexto, por J. B. de Andrade, apontou para duas possibilidades: a de refletir sobre as próprias mazelas e transformá-las em arte cinematográfica, ampliando assim, o alcance de seus questionamentos e críticas.

As reflexões de J. B. de Andrade, desde então, continuaram a ser pertinentes, mas a adaptação do romance *O Tronco* para o Cinema tornou-se inviável por vários motivos: a falta de recursos financeiros, a impossibilidade de filmar uma obra literária de um autor perseguido pelo regime militar, dirigido por um diretor cuja primeira obra fora interdita pelos órgãos censores. Sobre essa época, de atitudes extremadas, violência e ambiguidades, podemos concluir que do ponto de vista:

[...] da produção cultural, o que chama a atenção no período 1964-1968 é sem dúvida uma anomalia: o fato de o País viver uma ditadura de direita mantendo uma relativa hegemonia cultural de esquerda. Com a repressão desencadeada em 1964, as esquerdas tiveram bloqueado seu acesso às classes populares, mas não se viram impedidas na sua produção cultural, passando então a produzir para seu próprio consumo; as relações entre cultura e política mantiveram-se ainda bastante estreitas por toda a década.¹⁵⁹

E para completar o entendimento desse período crucial em que J. B. de Andrade iniciou a carreira e deparou-se com o romance de Bernardo Élis, o testemunho de outro intelectual e militante daqueles anos, *Zuenir Ventura*, instiga à análise histórica:

¹⁵⁸ RAMOS, Alcides Freire. *O Cinema de João Batista de Andrade e a Resistência à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985)*. In: PERSEU. História, Memória e Política. Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fund. Perseu Abramo. Nº 1, Ano 1, Dez. 2007. Pág. 318.

¹⁵⁹ PAES, Maria Helena Simões. *A Década de 60 – Rebeldia, Contestação e Repressão Política*. São Paulo. Editora Ática, 1993. Pág. 74.

Quando os militares deram o golpe em abril de [19]64, abortaram uma geração cheia de promessas e esperanças. A esquerda, como acreditava Luiz Carlos Prestes então, não estava no governo, mas já estava no poder. As reformas de base de João Goulart iriam expulsar o subdesenvolvimento e a cultura popular iria conscientizar o povo. “Os intelectuais olhavam no olho da tragédia do seu país”, relembria mais tarde Oduvaldo Viana Filho, o Vianinha, um dos mais combativos artistas desses tempos. Onipotente, generosa, megalômana, a cultura pré-[19]64 alimentou a ilusão de que tudo dependia mais ou menos de sua ação: ela não só conscientizaria o povo como transformaria a sociedade, ajudando a acabar com as injustiças sociais. Essa ilusão terminou em [19]64; a inocência em [19]68. [Parênteses nossos]¹⁶⁰

O fim das *ilusões* e da *inocência* dos anos de 1960, conforme relatou Zuenir Ventura, foi acompanhada pela eliminação quase total dos focos de resistência à ditadura, da luta armada à democrática, durante a década seguinte. Os setores artísticos foram os últimos focos da resistência à ditadura que sobreviveram, apesar da falta de estímulos financeiros e da vigilância policial e ideológica.

Impossibilitado de realizar projetos mais abrangentes, como os filmes de longa-metragem, J. B. de Andrade, nos primeiros anos da década de 1970, dedicou-se à produção documental; em 1972, a convite de *Vladimir Herzog* e *Fernando Jordão*, passa a realizar pequenos documentários para o telejornal *Hora da Notícia*, da TV Cultura de São Paulo (SP). Esses *pequenos documentários*, que carregavam a marca registrada do cineasta, ou seja, a ousadia narrativa, a crítica e a denúncia sociais, despertaram a atenção da imprensa colaboracionista e de direita, como dos agentes da repressão. O resultado foi a demissão de J. B. de Andrade em 1974 e o assassinato de seu amigo e colaborador, V. Herzog, em 1975.

No mesmo ano de sua demissão da TV Cultura (SP), começa a trabalhar para a TV Globo de São Paulo (uma das maiores colaboradoras do regime militar e ideologicamente contrária a J. B. de Andrade), onde cria o setor de reportagens para os programas *Domingo Gente*, *Globo Repórter*, *Esporte Espetacular* e *Fantástico*, sempre imprimindo o estilo de realizador cinematográfico e autoral. Nesse mesmo ano, funda conjuntamente com a esposa Assunção Hernandes Peres, a *Produtora Raiz*, que posteriormente vai realizar seus projetos fílmicos.

Na TV Globo, realiza vários documentários, como *Caso Norte* (1977), eleito um dos dez melhores programas de TV daquele ano e *Wilsinho Galiléia* (1978), para o Globo Repórter, que é censurado em seguida. Antes de desligar-se da TV Globo em 1978, realiza seu segundo longa-metragem de ficção, o filme *Doramundo* (1977), co-produzido pela Raiz e a *Embrafilme* (o órgão da ditadura de fomento aos cineastas brasileiros, que em grande percentual eram de esquerda). Baseado no romance de *Geraldo Ferraz* (1905-1979),

¹⁶⁰ VENTURA, Zuenir. 1968. *O Ano Que Não Terminou*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988. Pág. 44.

Doramundo fala do Estado Novo varguista, de tortura e repressão. Pela primeira vez, J. B. de Andrade utilizou-se da literatura para falar do tempo presente de forma alegórica.

O autoritarismo e a violência do Estado Novo, abordados ficcionalmente por Geraldo Ferraz em 1956 em seu livro *Doramundo*, em 1977, possibilitou ao cineasta J. B. de Andrade discorrer sobre as perseguições políticas e o terrorismo de Estado comandados pelo governo do General-Presidente *Ernesto Geisel*, do qual seu amigo Vladimir Herzog fora uma das vítimas mais emblemáticas. O filme ganhou os prêmios de melhor produção e direção no *Festival de Gramado* e ao recebê-los, dedicou-os a Herzog, causando uma repercussão negativa dentre a cúpula governamental, pois o filme era, contraditoriamente, co-produzido pelo *governo militar*.

Após as premiações do Festival de Gramado, o filme *Doramundo* sofreu vários boicotes por parte dos agentes do governo ditatorial, como o sumiço de cópias e o cancelamento de exhibições. No Festival de Paris, o mesmo fato se repete com o *desvio* de cópia do filme para a Espanha a mando de agentes do SNI (Serviço Nacional de Informação) infiltrados na Embrafilme.

A retomada da carreira cinematográfica por J. B. de Andrade, a partir da produção do filme *Doramundo*, coincide com o lento processo de desmantelamento do Estado autoritário criado em 1964. Um desmantelamento comandado pelo próprio governo militar com o lema de distensão política, porém, *lenta, gradual e segura*.

A distensão política gerida pelos dois últimos governos militares (E. Geisel – J. B. Figueiredo) se deu, em parte, porque com:

[...] a derrota das esquerdas brasileiras pela ditadura e os rumos dos eventos políticos internacionais dos anos 1970, perdeu-se a proximidade imaginativa da revolução social, paralelamente à modernização conservadora da sociedade brasileira e à constatação de que o acesso às novas tecnologias não correspondeu às esperanças libertárias no progresso técnico em si. Então, ficou explícito que o florescimento cultural não bebia na fonte da eterna juventude; e o ensaio geral da socialização da cultura frustrou-se antes da realização da esperada revolução brasileira, que se realizou pelas avessas, sob a bota dos militares, que depois promoveriam a transição lenta, gradual e segura para a democracia, garantindo a continuidade do poder político e econômico das classes dominantes.

Paradoxal é que a nova ordem da ditadura – uma vez devidamente punidos com prisões, mortes, torturas e exílio os que ousaram se insurgir abertamente contra ela soube dar lugar aos intelectuais e artistas de oposição. A partir dos anos de 1970, concomitantemente à censura e à repressão política, ficou evidente o esforço modernizador que a ditadura vinha esboçando desde a década de 1960, nas áreas de comunicação e cultura, incentivando o desenvolvimento capitalista privado ou até atuando diretamente por intermédio do Estado. [...] Se, na primeira década do movimento de 1964, os herdeiros do Cinema Novo estranharam-se com a ditadura, a situação mudou com a abertura política promovida pelo presidente Geisel e a reorganização da estatal Embrafilme, com a qual passaram a colaborar, em sua

maioria, na gestão à frente da empresa do cineasta Roberto Farias, entre 1974 e 1979. Mas isso não impedia que a censura do governo, por vezes proibisse a veiculação de filmes que ele mesmo financiara por intermédio da Embrafilme.¹⁶¹

A maturidade artística e o sucesso internacional do cineasta J. B. de Andrade ocorreram durante os anos de 1980. O filme *O Homem que Virou Suco* (1979-1980) ganha o prêmio principal no Festival de Moscou (1981); do Festival de Nevers (França, 1982) obtém o prêmio da crítica, além das premiações em Gramado e no Festival de Brasília. Posteriormente, dirige ainda *A Próxima Vítima* (1982), *Céu Aberto* (1985) e *O País dos Tenentes* (1986).

A redemocratização do país (1985) após 21 anos de ditadura militar, não amainou os graves problemas sociais que atormentavam a população, como a inflação, arrocho salarial, violência e desigualdade social, o que J. B. de Andrade anteviu no filme *A Próxima Vítima*. O fim do ciclo autoritário expôs, sem censura, o caos em que se encontrava a sociedade brasileira e, artistas e intelectuais críticos do porte de J. B. de Andrade perceberam que:

[...] esquerda entrava nos anos de 1980 sem qualquer consciência de profundidade da crise de Estado brasileira. Julgava-se qualquer consciência da profundidade da Crise de Estado. Julgava-se que se tratava apenas de uma forma de dominação pública – a ditadura militar –, o que colocaria nas mãos da democracia a possibilidade de resolução de todos os problemas pendentes no Brasil. Não havia consciência de que havia esgotado um modelo de acumulação que transformara radicalmente a sociedade brasileira nas cinco décadas anteriores, mas que, pela própria passagem do capitalismo a um longo ciclo recessivo, se havia esgotado. A crise, portanto, era muito mais profunda do que simplesmente uma questão de regime político, como ficaria claro nas duas décadas seguintes.¹⁶²

Atento aos acontecimentos incongruentes ocorridos na sociedade brasileira com o fim do período ditatorial militar, J. B. de Andrade tenta exorcizá-los com a viabilização de seu projeto mais ambicioso e estimado – filmar a vida de seu dileto amigo, o jornalista *Vladimir Herzog*, o *Vlado* – morto em 1975 nas dependências do DOI-CODI em São Paulo (SP). O ano era 1988 e em regime de co-produção, o cineasta arrecadou fundos provenientes de produtores espanhóis e portugueses; parte das filmagens seriam na Europa e teria o ator húngaro *Klaus Maria Brandauer* vivendo o papel de Herzog. Os recursos financeiros restantes seriam captados pela Embrafilme, mas ao assumir o governo do país, após a vitória nas primeiras eleições livres e diretas do período de redemocratização, *Fernando Collor de*

¹⁶¹ RIDENTI, Marcelo. *Cultura e Política: Os Anos 1960-1970 e Sua Herança*. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O Brasil Republicano. Livro 4*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003. Pág. 154 e 155.

¹⁶² SADER, Emir. *A Vingança da História*. São Paulo: Boitempo, 2003. Pág. 166.

Melo (1990) extingue a mesma, abortando o projeto cinematográfico sobre a vida e a trajetória de Vladimir Herzog. Sobre tal fato, J. B. de Andrade alude:

Para mim, eu confesso, ficou a sensação ambígua de alívio. Eu havia lutado enquanto pude lutar, mas o filme se inviabilizara assim mesmo, uma inviabilidade mais forte que o meu esforço, maior do que eu julgava ser meu dever. Eu estava assim, livre de todas as pressões que já sofria e que ainda sofreria [...] Estavam livres também, Clarice e os filhos, André e Ivo [família de Herzog], eles que sempre me apoiaram, apesar do evidente sofrimento ligado a esse apoio e a ideia de remexer em coisas tão dolorosas e, ao mesmo tempo, preciosas de suas vidas [...] Era um momento de derrota, mais uma vez, onde o sentimento me empurrava para o beco da impossibilidade, me mostrava a absoluta inviabilidade de minha vida, de meus sonhos, de minha carreira que se frustrava no ápice de um processo de ascensão. O que eles haviam tentado em [19]64, cumpriam agora, em [19]90. [Parênteses nossos]¹⁶³

A crise existencial deflagrada pelos acontecimentos relatados, fez com que J. B. de Andrade procurasse uma espécie de autoexílio, longe da conturbada São Paulo. O local para qual se direcionou foi o sudoeste do *Estado de Goiás*, mais precisamente a cidade de *Doverlândia*, onde viveu de 1991 a 1993. No dizer do cineasta essa escolha surgiu:

Quem sabe pela vivência no campo, a infância em Ituiutaba-MG, região de cerrado, a paisagem que nunca se acaba. [...] Eu sou de fato um migrante e como todo migrante, fui me distanciando de minhas raízes até o esgotamento do projeto de conquista, de enfrentamento da grande cidade [...]¹⁶⁴

De Doverlândia, parte em 1993 para Barra do Garças (MT), permanecendo lá até 1995. O exílio voluntário em Goiás proporcionou a J. B. de Andrade reexaminar os caminhos trilhados, desde sua infância passada no pontal do Triângulo Mineiro, uma localidade tão *irmã* das terras bernardianas, parafraseando Carlos Drummond de Andrade, bem como fazer uma análise crítica sobre o trabalho como cineasta. A Queda do Muro de Berlim em 1989, o desmonte da ex-URSS e do Leste Europeu fomentaram ainda mais o revisionismo por qual passou J. B. de Andrade, principalmente no campo politicoideológico.

O *exílio* em Goiás redundou, inclusive, em inúmeras (re)leituras de obras literárias e o esboço de outros (romances ou roteiros) e uma necessidade incontornável de *falar*, sobre si e a conjuntura brasileira dos anos de 1990; para isso, o cineasta abandona seu reduto interiorano e rumo para Goiânia (1995) onde retoma a produção cinematográfica com *O Cego que Gritava Luz*, filmado em Brasília e nos arredores. A personagem central desse filme, um velho contador de histórias (que recusa-se a falar de si próprio), chamado *Dimas* (interpretado

¹⁶³ CAETANO, Maria do Rosário. Op. Obr. Cit. Pág. 367 e 369.

¹⁶⁴ Ibidem. Pág. 379.

exemplarmente pelo ator Tonico Pereira), representa as angústias e a derrocada dos ideais e projetos do cineasta, contudo, metaforicamente, indica que há possibilidades para uma realização artística e pessoal, mesmo após uma trajetória de vida onde a tônica foi a *crise*. Acerca do velho *Dimas*, personagem protagonista do filme, J. B. de Andrade declarou:

De certo modo, eu me identifico com esse velho. Antes desse filme, eu estava morando numa cidadezinha do interior, falando bobagem, me reunindo com pessoas que só falavam de mulher, pescaria, caçada. Estava completamente isolado no interior, morando numa casinha sozinho com os meus fantasmas, fingindo ser um pequeno fazendeiro. Foi tremendamente triste esse momento, logo depois de 1990. A história do filme é trágica porque revela a nossa derrota. Caiu o socialismo, algo em que acreditei. Eu levantei os punhos, cantei, fui para a rua, briguei, filmei, de repente acabou tudo – como é que se pode fazer de conta que nada aconteceu? O filme revela essa dissimulação da esquerda, que faz de conta que não aconteceu nada e já não sabe o que significa socialismo.

O velho tem sua história pessoal e evita contá-la, desviando para histórias banais. Contar sua história significaria contar todo o amargor por que vai se enredando e, queira ou não, sua história vai surgindo. É quase uma metáfora do cinema brasileiro, o que está fadado a ser brasileiro, a falar do Brasil.¹⁶⁵

Produzido com um orçamento muito precário, oriundo de um concurso do Ministério da Cultura, *Resgate do Cinema Brasileiro*, do qual J. B. de Andrade participou e venceu, o filme *O Cego Que Gritava Luz* marcou a retomada da carreira cinematográfica e a tentativa de implementar um pólo de cinema no centro-oeste do país.

O antigo projeto de J. B. de Andrade, de adaptar o romance *O Tronco* para o cinema, amadureceu então, perante essa conjuntura de estadia em Goiás, o contato direto com seu povo e a cultura local. O apoio do governo de Goiás¹⁶⁶ colaborou para que o filme inspirado no romance do seu escritor mais eminente do século XX se concretizasse.

O romance de Bernardo Élis, mais uma vez e diante de outra releitura sob o prisma do final dos anos de 1990 e da *Era Fernando Henrique Cardoso* (1995-2002), permitiu ao cineasta conjecturar sobre sua rota pessoal, artística, política, intelectual e as incertezas pelas quais o país passava às vésperas do século XXI. Com relação ao final da década de 1990, época da produção de *O Tronco*, Emir Sader assegura que:

¹⁶⁵ NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada*. Op. Obr. Cit. Pág. 58.

¹⁶⁶ Durante as filmagens de *O Tronco*, J. B. de Andrade trava conhecimento com o jovem deputado Marconi Perillo, que posteriormente é eleito e reeleito governador de Goiás (1998-2006), apoiando a sua produção e convidando o cineasta para ficar no Estado e organizar o FICA (Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental), um projeto de campanha. O FICA tem se realizado na cidade de Goiás, anualmente até 2008. Nesse ano, foram inscritos 446 filmes, desse total 238 eram brasileiros e 208 internacionais, originários de 50 países; uma das finalidades do FICA, além de incentivar o Cinema, é incrementar o turismo, gerar empregos e reaquecer a economia local. Durante seis dias, o festival promove sessões de cinema, unindo arte e meio ambiente, além de chamar a atenção do Brasil e do mundo para a cultura. In: *Revista Planeta*. São Paulo: Editora Três, setembro de 2008. Pág. 40 a 42.

Como nos outros países, o neoliberalismo no Brasil foi um sucesso na estabilização monetária, na propaganda ideológica e na fragmentação social que produziu. Foi porém, um fracasso no desenvolvimento econômico, assim como nas suas consequências políticas e sociais [...] Do ponto de vista político a década de aplicação de ajuste fiscal debilitou o sistema democrático, conquistado a duras penas, depois de duas décadas de ditadura militar. Os parlamentares perderam o prestígio e representatividade, a grande maioria dos partidos políticos perdeu a identidade própria [...] a participação e mobilização políticas baixaram a níveis nunca conhecidos [...]¹⁶⁷

O término da década de 1990, período de preparação do filme *O Tronco*, como bem qualificou Emir Sader, notabilizou-se pela apatia política e pelo esvaziamento dos movimentos sociais. As novas gerações de intelectuais e artistas, em grande parcela, assumiram posições pragmáticas e um consenso quase unânime de que as utopias sociais e políticas findaram-se. Desligado do PCB desde 1981 (como o fizera outros intelectuais e artistas, dentre eles Bernardo Élis), J. B. de Andrade jamais abandonou a militância política e o engajamento nas causas sociais; seus longas de ficção ou os documentários, sempre demonstraram uma grande preocupação com as reflexões sobre a história recente do país e os (des)caminhos percorridos pelas esquerdas. Essas reflexões sempre foram críticas, tanto para a situação vigente do país (da ditadura à redemocratização), quanto para a vida pessoal.

O filme *O Tronco* é o protótipo dessas reflexões, pois além de falar dos desmandos da época da República Velha (que Bernardo Élis utilizou-se para criticar as estruturas do poder e das elites de Goiás e do país nos anos de 1950), foi capaz de promover algumas meditações a respeito da realidade brasileira pós-consolidação democrática; fala ainda, sob a personagem *Vicente Lemes*, das crises do próprio cineasta.

No período de 2001 a 2006, interagido com a cultura e a espacialidade de Goiás, funda a produtora *Oeste Filmes* (sediada na cidade histórica de Pirenópolis-GO, onde foi rodado o filme *O Tronco*), que produz o longa *Rua Seis, Sem Número* (filmado na periferia de Brasília) e os documentários *O Caso Mateucci* e *Vida de Artista*.

Em 2005, o antigo projeto de filmar a vida de Vladimir Herzog ressurgiu, no entanto no formato do excelente documentário *Vlado 30 Anos Depois*, onde J. B. de Andrade faz novas experimentações estéticas e visuais utilizando-se de um equipamento digital (técnica também empregada nos documentários produzidos anteriormente); retornando à literatura goiana como fonte de inspiração para sua obra, em 2006 adapta o romance do escritor Miguel Jorge (1993), *Veias e Vinhos* para a tela.

¹⁶⁷ SADER, Emir. *A Vingança da História*. Op. Obr. Cit. Pág. 139.

O filme *Veias e Vinhos, Uma História Brasileira*, relata um rumoroso caso policial ocorrido em Goiânia no final dos anos de 1950, envolvendo a família *Mateucci* e com conotações políticas. J. B. de Andrade já havia anteriormente abordado o tema no documentário *O Caso Mateucci* (2002). Um trecho da crítica de *Júlio Bezerra* para a *Revista de Cinema*, diz sobre o filme *Veias e Vinhos*:

Mateus (Leonardo Vieira), sua mulher Antônia (Simone Spoladore), três filhos e o irmão Pedro (Leopoldo Pacheco), entusiasmados com o crescimento de Goiânia e a vizinhança de Brasília, inauguram o Armazém Brasil. Logo na abertura do estabelecimento, a família recebe a visita do capitão (Celso Frateschi) obcecado pela perseguição a esquerdistas, sejam eles reais ou imaginários. Aos poucos o armazém vira palco de confronto entre forças progressistas e reacionárias, antecipando o que viria a ser o golpe militar de 1964. Neste quadro, o massacre da família cria a situação limite na qual um homem (o irmão, para ser mais exato) acusado do crime, é brutalmente torturado para confessar o crime. “Gostei muito do livro do Miguel, além de sua forma de vanguarda e a densidade da história baseada em fatos realmente ocorridos em Goiânia”, revela Andrade.

A ideia em “*Veias e Vinhos*” é buscar um retrato correto das mutações sociais pelas quais passava a sociedade brasileira por meio de uma família de classe média, expondo sua oposição à atitude regressiva na figura de um delegado de polícia. “Ali se trata de uma relação de poder. A autoridade se julga dona do país. Sendo assim, o Estado se volta com a sociedade, contra o cidadão”, explica o cineasta. [...] De certa forma, desde talvez “*Doramundo*” (1978), mas, sobretudo, em suas obras mais recentes, Andrade tem se empenhado numa crítica às instituições como forma de entender o país e seus mecanismos políticos. O diretor tem usado a história como suporte realista, como efeito de verossimilhança, vasculhando a origem de traumas e heroísmos em busca de interpretações, alternativas às oficiais. Seu cinema parece marcado por um certo desejo “revisionista” de voltar ao passado com os olhos do presente (pensando no futuro). Este é na verdade o espírito de grande parte dos filmes que tratam do período da ditadura militar – um momento, que, aliás, não nos rendeu grandes obras. Quando não se utilizam deste conturbado período como uma espécie de parque de diversões onde histórias açucaradas e/ou de suspense acontecem, as produções acabam se esbarrando na dificuldade de superar os arquétipos e criar personagens de carne e osso.¹⁶⁸ [Grifos nossos]

Escolhemos este texto da crítica cinematográfica atual para validar nossa argumentação anterior que fala do pragmatismo e da despolitização dos anos de 1990 à primeira década do século XXI nos diversos segmentos da sociedade brasileira. É incompreensível, para uma parcela considerável de jornalistas e críticos de cinema atuais (dilettantes em conhecimento histórico), que não vivenciaram as lutas contra a ditadura militar brasileira e não tiveram qualquer engajamento político, social ou um currículo invejável na cinematografia brasileira, entender o processo criativo e a estética fílmica de J. B. de Andrade. O cinema de J. B. de Andrade nunca se absteve nos fartos mananciais da

¹⁶⁸ BEZERRA, Júlio. In: *Revista de Cinema*. Ano VII. Editora 71 de Outubro de 2006. Pág. 26 e 27

oficialidade histórica e suas *revisões* são necessárias, como bem vindas, pois a História não é algo estanque, nem propriedade de ninguém.

A tão decantada *Era do Fim das Utopias* delineou formas de pensamento que não assimilam a existência de ideais que extrapolem o espaço do indivíduo e seu fetichismo consumista. Quem lutou por ideias e ideais alternativos aos existentes em décadas passadas, hoje em dia é taxado como *quixotesco* por uma geração conformista e incapaz de vislumbrar uma sociedade mais justa e igualitária. Lutar e almejar um sistema sociopolítico diferenciado, na atualidade é ser panfletário e perseguir *moinhos de vento*.

Esses preconceitos, concernentes à boa parte dos críticos cinematográficos nacionais, alocados em jornais e revistas de grande tiragem e que, a cada dia, se tornam mais conservadores e reacionários irradiadores de opiniões, impedem que uma análise mais intimista seja empreendida sobre a obra fílmica de diretores do porte de J. B. de Andrade. As preocupações políticas de J. B. de Andrade, explícitas ou metaforizadas em seus filmes, colocou-o, de certa forma, à margem dos cineastas da *retomada* do cinema brasileiro depois de 1995. Durante o regime ditatorial militar, os filmes de J. B. de Andrade foram censurados e perseguidos pelos órgãos oficiais daquele governo por serem críticos, engajados à esquerda e atualmente, em tempos democráticos, pecam por continuar a serem políticos e críticos, com ranço de panfletarismo dos anos de 1960, conforme atestam alguns especialistas, não do governo, mas do *mass media* e da Indústria Cultural.

Quando partiu para a produção efetiva do filme *O Tronco*, J. B. de Andrade reafirmou:

O personagem principal tem um senso de justiça do começo do século XX, as primeiras ideias urbanas, legalidade, justiça. Eu quis trabalhar o romance de Bernardo Élis para que o público assistisse a uma bela história carregada de significado político. Trata-se de uma temática pessoal minha, não há hoje no Brasil outro cineasta com relação mais marcante com a política que eu.¹⁶⁹

A respeito do *Cinema Político* de J. B. de Andrade, Newton Cannito esclarece:

Os últimos 20 anos foram marcados pelo desprestígio do “cinema político”. Identificado ao cinema monológico e autoritário da propaganda, ou do cinema que esquece o homem e se centra apenas nas questões estruturais, a simples possibilidade de o cinema ser político foi extremamente criticada. No entanto, uma revisão atenta da obra de J. B. de Andrade abre novos caminhos para o conceito. Ele, que sempre teve orgulho de fazer um “cinema político”, nunca fez propaganda e sempre procurou compreender o homem. O João Batista sempre aceitou o rótulo de “cineasta político” por acreditar que, goste o realizador ou não, fazer cinema é sempre um ato político. Mesmo quando o cineasta não trata dos temas da pauta política ou ignora questões sociais, sua omissão é a sua ideologia. Além do político, João Batista sempre aceitou ser um “cineasta de esquerda”. Mas para ele a arte de

¹⁶⁹ NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada – Depoimento de 90 Cineastas dos Anos 90*. Op. Obr. Cit. Pág. 59.

esquerda não é aquela que defende e propaga as suas certezas. O cinema de João Batista é de esquerda por que se coloca como agente vivo do processo histórico, registrando a realidade imediata, revelando o que está escondido e combatendo os poderes estabelecidos com contraversões da história. Recusar que um filme é político é um ato autoritário de quem não quer ouvir questionamento e opta por ocultar seu discurso. Ao contrário, um cineasta que aceita que seu filme é político tem, antes de tudo, uma postura democrática. Afinal, se o filme se assume como “político” ele se abre ao questionamento. Os filmes de João Batista estão aí. [...] Explicitamente políticos. Explicitamente de esquerda. Mas sempre ambíguos e independentes. Polêmicos. Sujeitos à crítica e abertos ao debate. [Grifos nossos]¹⁷⁰

Diante do exposto fica patente alguns traços indissociáveis da narrativa cinematográfica de J. B. de Andrade, como a política, literatura, as interconexões entre o documentário, a ficção e, sobretudo, a *História*. Atento, participante ativo dos movimentos artísticos e políticos do Brasil a partir dos anos de 1960, J. B. de Andrade levou para seus filmes a vitalidade da conscientização histórica; a consciência histórica é:

[...] o trabalho intelectual realizado pelo homem para tornar suas intenções de agir conformes com a experiência do tempo. Esse trabalho é efetuado na forma de interpretação das experiências do tempo. Estas são interpretações em função do que tenciona para além das condições e circunstâncias dadas da vida [...] O pensamento histórico é, por conseguinte, ganho de tempo, e o conhecimento histórico é o tempo ganho.¹⁷¹

E o tempo ganho com suas experiências e o conhecimento histórico acumulado levaram J. B. de Andrade a concluir seu mais recente trabalho, um documentário co-produzido pela TV Brasil e veiculado pela mesma entre 15/06 a 19/06/2009 no formato de minissérie, com o título de *Travessia*. O documentário narra histórias particulares de pessoas conhecidas e comuns, antes e depois do golpe militar de 1964 e suas *travessias* até a redemocratização em 1985.

Antes da produção deste documentário, J. B. de Andrade ocupou pela primeira vez um cargo público no Governo do Estado de São Paulo (G. Alckmim – PSDB), ao assumir a Secretaria de Cultura no biênio 2005/2006. Sempre avesso ao *sistema* político vigente, o cineasta, ao contrário de Bernardo Élis, nunca havia participado do poder e da burocracia estatal. Em curta gestão na Secretaria de Cultura viabilizou o projeto de lei do Programa de Ação Cultural (PAC), contemplando mais de 500 projetos em todo o Estado na área de teatro profissional, cultura de raiz, cinema profissional, hip-hop e literatura. Em 2008,

¹⁷⁰ CANNITO, Newton. *Diretores Brasileiros – João Batista de Andrade*. Op. Obr. Cit. Pág. 18 e 19.

¹⁷¹ RÜSEN, Jörn. *Razão Histórica*. Op. Obr. Cit. Pág. 59 e 60.

surpreendentemente, J. B. de Andrade se lança ao lado da vereadora *Soninha Francine*¹⁷², como candidatos a vice-prefeito e prefeita da cidade de São Paulo, pelo Partido Popular Socialista. Em seu *blog* na Internet, o cineasta assim definiu os motivos que o levaram a disputar um cargo na política brasileira:

Senti que o momento pede mais participação: a desmoralização da atividade política é perigosa à democracia. É preciso participar. Não só pelo sentimento geral da política, mas pelo sentimento de que a cidade de São Paulo precisa ser mais discutida, que os paulistanos merecem uma vida melhor do que conseguem viver. Penso na população, penso no direito dos cidadãos à cultura. Penso na absurda concentração de poder na indústria cultural, penso na exclusão absurda da imensa maioria da população dos benefícios da cultura [...] Penso que cabe aos artistas e intelectuais assumirem essa luta que é do povo, mas é também deles. Refiro-me à democratização da cultura em todos os seus matizes de criatividade, sem qualquer redução populista, e sem qualquer preconceito [...] Tudo isso me levou a aceitar o convite do PPS. Ser vice da Soninha é uma honra. Ela que é, sem dúvida, a novidade desta campanha, a alternativa de voto para aqueles que realmente se preocupam com a cidade [...]¹⁷³

A chapa eleitoral encabeçada por Soninha-J. B. de Andrade obteve 266.978 votos, ou seja, 4,19% do eleitorado paulistano, mas insuficientes para levá-los ao segundo turno, pleito que deu vitória ao candidato de direita Gilberto Kassab (DEM), demonstrando a clara opção conservadora da população da capital.

A participação como candidato a vice-prefeito, na eleição municipal de São Paulo (SP) em 2008 pelo PPS ou a coordenação da Secretaria de Cultura do Estado no governo Alckmim, pode parecer estranho para um militante com as características do cineasta J. B. de Andrade. Mas, ao analisarmos seu percurso profissional, intelectual e político, podemos entender que sua militância e engajamento sempre visaram a *praxis*, do que a disseminação pura e simples de seu pensamento e ideologia. Com baixos orçamentos e distribuição precária, J. B. de Andrade produziu filmes de ficção e documentários autorais que visavam informar, denunciar e criticar por meio de representações (propiciadas por suas adaptações literárias) ou registros da realidade brasileira, no período ditatorial e democrático.

Ao trabalhar na TV Cultura (SP) nos anos de 1970, inovou o jornalismo televisivo utilizando-se da linguagem documental cinematográfica e da denúncia investigativa; essas inovações foram introduzidas em um órgão de comunicação estatal do regime militar, todavia não obteve grande longevidade, mas sua repercussão estética e política, sim.

¹⁷² A vereadora Soninha Francine é jornalista, apresentadora de TV, com formação acadêmica em cinema pela ECA/USP.

¹⁷³ Blog de João Batista de Andrade. *Por que sou candidato a vice-prefeito*. Disponível em <http://joabatistadeandrade.blogspot.com/2008>. Pág. 1 e 2 (Acessado em 17/09/2009).

O mesmo ocorreu com o trabalho do cineasta para a TV Globo (SP), na segunda metade da década de 1970, uma emissora notoriamente comprometida com a ditadura militar, em que conseguiu, nas brechas do policiamento da Censura Federal e da própria emissora, produzir reportagens/documentários de grande impacto temático e estilístico. O cineasta *Eduardo Coutinho*, que trabalhou na mesma emissora, no mesmo período, relata:

Apesar da ditadura e de uma censura oficial intensa, o “Globo Repórter” estava conseguindo realizar uma experiência de documentário bem singular. A equipe era formada por jornalistas, profissionais da própria televisão e vários cineastas como Walter Lima Jr. e o João Batista de Andrade, contratados da emissora, e Maurice Capovila, Hermano Penna, Sílvio Back, Jorge Bodanski, entre outros, que eram convidados a dirigir alguns programas. Do cinema vinha também Dib Luft, cuja experiência com câmera foi fundamental em muitos filmes do programa. Diversas circunstâncias fizeram com que o trabalho naqueles anos na Globo fosse menos controlado do que se poderia imaginar. Primeiro porque a censura maior era a externa [...] Além disso, até 1981 o programa era feito em película reversível, um filme sem negativo, obrigando que a montagem fosse feita no próprio original. Isso complicava o visionamento frequente do material por parte da direção do telejornalismo. E mais: a equipe do Globo Repórter não trabalhava na sede da emissora, mas em uma casa próxima, o que dificultava o controle mais assíduo da produção. Isso não quer dizer, contudo, que trabalhar ali fosse tranquilo, longe disso. [Grifos nossos]¹⁷⁴

Em um momento de quase total desencanto pelas *utopias* sociais, políticas e ideológicas, J. B. de Andrade, um cineasta e *velho militante comunista* (de acordo com a dúbia qualificação do crítico cinematográfico Inácio Araújo), ainda demonstra uma vitalidade juvenil para o desenvolvimento e a propagação de sua arte e do cinema brasileiro. Septuagenário, dispõe ainda de energia para, por meios de cargos no poder estatal ou municipal, tentar viabilizar seus projetos e ideias que têm na área cultural um meio para chegar ao social, como o fez no decurso de seus trabalhos para o cinema, TV Cultura e Globo no ciclo autoritário.

No ano da estreia do filme *O Tronco* (1999), J. B. de Andrade (aos 60 anos) concluiu o Curso de Doutorado em Cinema pela ECA/USP com a tese: *O Povo Fala (Um Cineasta na Área de Informação na TV Brasileira)* – demonstrando sua tenacidade na realização de antigos projetos. Um desses projetos, acalentado no longínquo e conturbado ano de 1968, a transposição fílmica do romance homônimo de Bernardo Elis, concretizado no fim do século XX (1999), é o tema de estudo do sub-capítulo a seguir.

¹⁷⁴ LINS, Consuelo. *O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. Pág. 19.

2.1. O filme *O Tronco* (1999): produção, estética, recepção, crítica e as conexões entre História, Cinema e Literatura.

O bom cineasta já começa a dirigir quando põe palavras no papel.

Joseph Mankiewicz (1909-1993)
Cineasta norte-americano¹⁷⁵

Desde que efetuou a primeira leitura do romance *O Tronco* em 1968, o cineasta J. B. de Andrade o assimilou com sua própria história pessoal e a personagem do coletor *Vicente Lemes* tornou-se um espectro alegórico referente às principais *crises* pelas quais passou: o golpe militar de 1964, o A.I nº 5, a morte de V. Herzog, as perseguições políticas, o fim da Embrafilme, o cancelamento de projetos cinematográficos, a queda do Socialismo no Leste Europeu e o exílio voluntário em Goiás nos anos de 1990. Indissociada de sua própria trajetória, encontra-se a História do Brasil, da década de 1960 ao limiar do século XXI.

O filme *O Tronco* é o resultado de todo um processo de amadurecimento pessoal, intelectual, político e artístico pelo qual J. B. de Andrade passou; o cineasta mineiro, desde que leu o romance de Bernardo Élis no fim dos anos de 1960 não o esqueceu, no entanto não pode filmá-lo de imediato por diversos fatores (que já apresentamos no capítulo anterior), contudo, sua trama e personagem central permaneceram em sua memória, *cobrando-lhe* de maneira similar à do *fantasmagórico pai de Hamlet*¹⁷⁶, uma ação concreta: nesse caso, a transposição fílmica da obra literária, que traz no seu bojo o conteúdo histórico da República Velha sob o olhar dos anos de 1950 e as diversas leituras posteriores.

Em 1999, ao concluir as filmagens de *O Tronco*, J. B. de Andrade destacou sê-lo:

[...] Um belo filme, eu não tenho a menor dúvida, um épico, com todo o meu pressentimento de como são frágeis os personagens transformadores na vida brasileira, fragilidade que os faz buscar apoios nas forças conservadoras, e de como essas forças acabam agindo segundo seus próprios interesses e visão, reduzindo o herói a coadjuvante.¹⁷⁷

Durante mais de três décadas, o romance *O Tronco* e suas personagens acompanharam o cineasta J. B. de Andrade de forma embrionária, até que a estadia em Goiás no início dos anos de 1990 fez com que uma apreciação literária se transformasse em roteiro cinematográfico e depois, em uma obra fílmica.

¹⁷⁵ In: *Revista Literatura*. São Paulo: Escala Educacional, edição nº 25 de setembro de 2009. Pág. 10.

¹⁷⁶ Personagem principal da tragédia de W. Shakespeare, *Hamlet* (1600/1601), cujo pai assassinado, sob forma espectral, aparece-lhe cobrando vingança.

¹⁷⁷ CAETANO, Maria do Rosário. *João Batista de Andrade*. Op. Obr. Cit. Pág. 390.



Foto 06: Cartaz do filme O Tronco (1999).

Fonte: João Batista de Andrade / Raiz Produções.

O universo ficcional e literário concebido pelo escritor Bernardo Élis em 1956 para o romance *O Tronco*, encontrou respaldo nas leituras feitas por J. B. de Andrade nos anos que se seguiram, uma vez que suas personagens e críticas desferidas à sociedade brasileira mantiveram-se atualizadas e dialógicas.

O teórico alemão *Wolfgang Iser*, utilizando-se de uma argumentação da escritora inglesa *Virgínia Woolf* (1882-1941), alerta-nos para a interação do leitor com um texto literário, que implica ainda interpretações plurais ao longo de leituras e contextos históricos diferenciados. Em 1968, J. B. de Andrade fez uma interpretação do romance *O Tronco*, que difere da releitura da década de 1990 e que redundou na elaboração do roteiro para o filme homônimo. Resgatando a teoria de Virgínia Woolf, relacionando-a com a pertinência de suas personagens, Iser reproduz:

Penso furiosamente em ler e escrever. Não tenho tempo de descrever meus planos. Teria muito a dizer sobre *The Hours* [título inicial do romance Mrs. Dalloway] e

sobre minha descoberta: como cavo belas covas atrás de meus personagens – penso que isso dá exatamente o que quero; humanidade, humor, profundidade. A ideia é a de que as covas se conectarão e cada um virá à luz do dia no momento presente. (1953. *A Writer's Diary. Being Extracts From The Diary of Virgínia Woolf*)¹⁷⁸
[Parêntese nosso]

A *ressurreição* das personagens de Virgínia Woolf, abordados por Iser, pode ser equiparada ao processo de construção das *personagens cinematográficas* que J. B. de Andrade desenvolveu a partir de suas leituras do romance *O Tronco*. A personagem literária *Vicente Lemes*, criada em 1956, abarca o coletor estadual do início do século XX, que perpassa pelo primeiro enfoque do cineasta em 1968 e posteriormente, 1999, quando se torna uma personagem fílmica.

As relações entre *Cinema e Literatura*, verificadas após a consolidação do *cinematographo* e de sua estética narrativa peculiar (de D.W. Griffith a S. Eisenstein) desenvolvidas durante as décadas de 1910 e 1920, tornar-se-iam constantes, amigáveis e, às vezes, antagônicas. O crítico e estudioso de cinema, *Paulo Emílio S. Gomes*, ciente dessas relações, discorre que a história da arte cinematográfica:

[...] poderia limitar-se, sem correr o risco de deformação fatal, ao tratamento de dois temas, a saber, o que o cinema deve ao teatro e o que deve à literatura. O filme só escapa a esses grilhões quando desistimos de encará-lo como obra de arte e ele começa a nos interessar como fenômeno. [...] Nessa exposição, podemos inicialmente, e sem abuso excessivo, definir o cinema como teatro romanceado ou romance teatralizado. Teatro romanceado, porque, como no teatro, ou melhor, no espetáculo teatral, temos personagens da ação encarnadas em atores. Graças porém aos recursos narrativos do cinema, tais personagens adquirem uma mobilidade, uma desenvoltura no tempo e no espaço equivalente às das personagens de romance. Romance neutralizado, porque a reflexão pode ser repetida, desta feita, a partir do romance. É a mesma definição diversamente formulada. [...] Mas seria absurdo pretender que se deve ao exclusivo poder da palavra a extraordinária presença da personagem. A dimensão adquirida pelas palavras trocadas entre as personagens presentes acerca do ausente fica sempre condicionada ao contexto visual onde se inserem. [...] No cinema, pois, como no espetáculo teatral, as personagens se encarnam em pessoas, em atores. A articulação que se produz entre essas personagens encarnadas e o público é, porém, bastante diversa num caso e noutro. De um certo ângulo, a intimidade que adquirimos com a personagem é maior no cinema que no Teatro.¹⁷⁹

¹⁷⁸ ISER, Wolfgang. *A Interação do Texto Com o Leitor*. In: JAUSS, Hans-Robert (org.) *A Literatura e o Leitor – Textos de Estética da Recepção*. São Paulo: Paz e Terra, 1979. Pág. 90.

¹⁷⁹ GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem Cinematográfica*. In: CÂNDIDO, Antônio (org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Editora Perspectiva S/A, 2007. Pág. 106, 110 e 112.



Foto 07: Cena do filme *O Tronco*.
Fonte: João Batista de Andrade / Raiz Produções.



Foto 08: Ibidem.

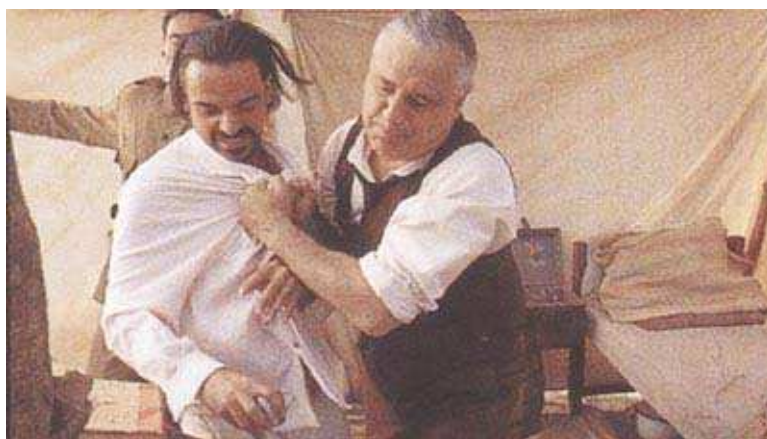


Foto 09: Ibidem.

O filme *O Tronco*¹⁸⁰, realizado em 1999 e cujo roteiro é uma transposição da obra literária homônima de Bernardo Élis para o cinema, denota as conexões existentes entre Literatura, Cinema e a História. A estética narrativa que o escritor Bernardo Élis utilizou-se para compor o romance *O Tronco* foi inspirada na narrativa cinematográfica; seus diálogos são rápidos e permeiam grandes ações das personagens em meio às descrições do espaço e da natureza goianas realizadas de forma precisa, sem os excessos habituais que encontramos em diversos autores estilisticamente semelhantes a Élis. A linguagem e a estética cinematográficas influenciaram a prosa literária bernardiana, e seu romance *O Tronco* é a prova cabal dessa confluência entre Cinema e Literatura, como alerta o próprio autor:

[...] quero chamar a atenção para o aspecto pictórico de minha literatura, pictório aliado a um ritmo veloz da narrativa. Hoje entendo que as duas coisas resolveriam minha dúvida: pintava com palavras cenas dinâmicas, transfigurando-as de uma certa forma.¹⁸¹

Esse aspecto pictórico e cinematográfico da estética bernardiana não é uma particularidade exclusiva de sua literatura; muitos autores modernistas como *Mário e Oswald de Andrade*, no final dos anos de 1920, publicaram romances e poemas *cinematográficos* (*Amar, Verbo Intransitivo*, 1927, e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, 1924) que

¹⁸⁰ Direção/Roteiro: João Batista de Andrade

Produtora: Assunção Hernandez

Produtora Executiva: Fernanda Andrade

Fotografia: Jacques Cheuiche

Música: Tavinho Moura

Direção de Arte/Cenografia: Vinícius Andrade

Assistentes de Direção: Rubens Xavier, Farid J. Tavares e Denise Gonçalves

Montagem: Renato Neiva Moreira

Som Direto: Juarez Dagoberto

Figurino: Moacir

Maquiagem: Antônio Pacheco

Casting: Liloye Boublie, Mauri de Castro

Continuidade: Isabel Amaral

Assistente de Produção Executiva: Leandro Cunha

Produção/Set: Celso Martins

Produção Objetos: Ursula Ramos, D. Pina

Assistente de Cenografia: Shel Jr.

Making Of: Luis Eduardo Jorge, apoio Universidade Católica de Goiás

Elenco: Ângelo Antônio (Coletor Vicente Lemes), Antônio Fagundes (Juiz Carvalho), Letícia Sabatela (Anastácia), Rolando Boldrin (Cel. Pedro Melo), Chico Diaz (Ten. Catulino), Cida Moreira (Aninha), Paulo Vespúcio (Tozão), Henrique Rovira (Cel. Artur Melo), Mariane Vicentini (Mulher de Artur), Mauri de Castro (Capitão), Augusto Pompeu (Baianinho), Cida Mendes (Maria Pequena), Breno Moroni (Escrivão), Guilherme Reis (Presidente de Goiás), Carlos Carega (Prof. de Música), Guido Campos (Jagunço Caboclo), Itamar Gonçalves (Soldado Adonias), Jônatas Pinheiro (Soldado Freitas), Wellington Dias (Soldado Índio), Júlio Van (Soldado), André Pimenta (Jovem Cel. Pedro Melo), Almir de Amorim (Camponês assassinado) e apresentando Henrique Cabral e Fernando Ivan.

Produção: RAIZ. In: CAETANO, Maria do Rosário. Op. Obr. Cit. Pág. 417 e 418.

¹⁸¹ ALMEIDA, Cristiane Roque de. Op. Obr. Cit. Pág. 52.

absorveram algumas técnicas narrativas do cinema, que naquele instante firmava-se como o grande veículo de comunicação de massa. A partir da geração modernista, o cinema vai influir de maneira incisiva sobre a urdidura de várias obras literárias, portanto, no início do século XX a produção cinematográfica no Brasil era acanhada, intensificando-se no final dos anos de 1930.

O estreitamento das relações entre Cinema e Literatura no cenário cultural brasileiro ocorreu com o movimento do Cinema Novo, que teve no cineasta *Nelson Pereira dos Santos* (1928) seu precursor, e no filme *Rio 40 Graus* (1954/55), um marco dessa articulação que se desenvolveu ao longo dos anos de 1960. Apesar do roteiro de *Rio 40 Graus* ser um texto escrito originalmente para o cinema, Nelson Pereira dos Santos alegou, posteriormente a algumas revisões de seu filme, que o mesmo fora (in)diretamente influenciado pelo romance *Capitães de Areia*, de Jorge Amado; leitor frequente da obra de Jorge Amado, o cineasta adaptou vários livros do autor para as telas, além das belíssimas transposições de duas obras de Graciliano Ramos (*Vidas Secas* – 1964 e *Memórias do Cárcere* – 1984).

O Cinema Novo e seus cineastas mais destacados, Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirzsmann ou Walter Lima Jr., além de vários outros diretores, estabeleceram um assíduo e proficiente diálogo com a literatura brasileira que resultou em filmes antológicos: *Menino de Engenho* (1965), inspirado em José Lins do Rêgo, *A Falecida* (1965), inspirado na peça de Nelson Rodrigues ou *O Padre e a Moça* (1965), baseado no poema de C. Drummond de Andrade ou *Macunaíma* (1969) do texto de Mário de Andrade. Seguiram-se a esses filmes, muitos outros de igual valor, preparados por uma geração de cineastas que foi profundamente influenciada pela literatura modernista brasileira, como J. B. de Andrade, que vivenciou todo o período do Cinema Novo, mesmo sem ter se juntado à sua fase mais produtiva, não obstante, os filmes mais elaborados foram inspirados em obras literárias. Uma observação do professor, crítico e ensaísta, *José Carlos Avellar*, sobre a temática em foco, diz:

Para compreender melhor o entrelaçamento entre o cinema (em especial o que começamos a fazer na década de 1960) e a literatura (em especial a que começamos a fazer na década de 1920), talvez seja possível imaginar um processo (cujo ponto de partida é difícil de localizar com precisão) em que os filmes buscam nos livros temas e modos de narrar que os livros apanharam nos filmes o que os cineastas foram buscar nos livros; em que os filmes tiram da literatura o que ela tirou do cinema; em que os livros voltam aos filmes e os filmes aos livros numa conversa jamais interrompida. [...] Talvez seja possível dizer que a ideia do cinema (não um filme, não um autor, não uma determinada cinematografia, mas o cinema) tão logo se concretizou na tela iluminou a literatura (não só a literatura, mas ela em especial), renovou a escrita, estimulou a invenção de novas histórias e de novos modos de

narrar que, por sua vez, adiante (uma fração mínima de tempo adiante: ato contínuo, quase simultâneo), iluminaram a escrita cinematográfica, estimularam que ela se fizesse assim como se faz, em constante reinvenção.¹⁸²

A relação entre *Cinema e Literatura*, vislumbrada além da particularização do cinema brasileiro, pelo professor norte-americano *Robert Stam*, amplia sobremaneira a argumentação tecida por Avellar na citação acima:

Em termos históricos e de gênero, tanto o romance quanto o filme tem consistentemente canibalizado gêneros e mídias antecedentes. O romance começou orquestrando uma diversidade polifônica de materiais – ficções de cortesia, literatura de viagem, alegoria religiosa, obras de pilhéria – transformados numa nova forma narrativa, reiteradamente defraudando ou anexando artes vizinhas, criando novos híbridos como romances poéticos, romances dramáticos, romances epistolares, e assim por diante. O cinema foi trazendo esta canibalização ao seu próximo. Como linguagem rica e sensorialmente composta, o cinema, enquanto meio de comunicação, está aberto a todos os tipos de simbolismo e energias literárias e imagísticas, a todas as representações coletivas, correntes ideológicas, tendências estéticas e ao infinito jogo de influências no cinema, nas outras artes e na cultura de modo geral. Além disso, a intertextualidade do cinema tem várias trilhas. A trilha da imagem “herda” a história da pintura e as artes visuais, ao passo que a trilha do som “herda” toda história da música, do diálogo e a experimentação sonora. A adaptação [literária], nesse sentido, consiste na ampliação do texto-fonte através desses múltiplos intertextos.¹⁸³ [Parêntese nosso]

Outro teórico que estudou as conexões entre Cinema e Literatura, *Randal Johnson*, atenta para um quesito essencial e polêmico, gerado por essa associação que é a *adaptação* cinematográfica de uma obra literária na forma de um *roteiro*, geralmente efetuada por um roteirista profissional, ou em muitos casos, pelo próprio autor da obra adaptada. Os filmes autorais têm, preferencialmente, os roteiros escritos pelos próprios cineastas, como é o caso de J. B. de Andrade a adaptação do romance *O Tronco*. Na interpretação de Johnson, para compreendermos os desdobramentos estéticos e históricos que surgem a partir da leitura de uma obra literária por um roteirista (ou cineasta-roteirista) e a transformação em uma obra fílmica, tem que se fazer uma análise dual, ou seja, literária e cinematográfica, destacando forma e contexto; “[...] pois as circunstâncias da escrita informa a obra estética de várias maneiras”¹⁸⁴. Acrescenta ainda:

Como questão de princípio crítico, rejeito a noção de “fidelidade” do filme ao romance porque ela é a-histórica, subjetiva e, sobretudo, impraticável, especialmente

¹⁸² AVELLAR, José Carlos. *O Chão da Palavra*. Rio de Janeiro: Editora Rocco Ltda., 2007. Pág. 8 e 9.

¹⁸³ STAM, Robert. *A Literatura Através do Cinema – Realismo, Magia e a Arte da Adaptação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008. Pág. 24.

¹⁸⁴ JOHNSON, Randal. *Literatura e Cinema: do Modernismo da Literatura ao Cinema Novo*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992. Pág. 1.

quando se trata [...] de obras elaboradas em diferentes (e distantes) contextos históricos. [...] Para um estudo completo de um texto literário e sua tradução fílmica é preciso que se tenha conhecimento específico das diferenças entre comunicação fílmica e a comunicação romanesca, assim como um conhecimento das circunstâncias sócio-históricas concretas de produção e as ideologias que se atribuem ao cineasta e ao escritor.¹⁸⁵

O roteiro escrito pelo cineasta J. B. de Andrade, sustentado pelas leituras que o mesmo fez do romance de Bernardo Élis, ancora-se nos pressupostos teóricos que W. Iser resgatou da escritora Virgínia Woolf, relativo ao *renascimento* de suas personagens em leituras futuras. A potencialidade cinematográfica do romance *O Tronco* é evidente, o que J. B. de Andrade sempre percebeu, desde a primeira leitura. Em 1967, numa época em que a Indústria Cultural não era tão poderosa como atualmente e que os literatos ainda não escreviam seus textos pensando em vendê-los para os produtores de Hollywood, o ensaísta Francisco de Assis Barbosa ressaltou as *qualidades* fílmicas do livro de Élis:

O Tronco daria um grande filme. E o roteirista não teria muito trabalho na adaptação para a linguagem cinematográfica da história rude e máscula, especialmente nas cenas do assalto à Vila do Duro, a luta encarniçada que então se travou entre contingentes da polícia e a horda de jagunços a serviço do “coronel” destituído de repente das graças do governo estadual. Tudo parece escrito para o cinema, com impressionante precisão na marcação das cenas, sublinhando o autor os momentos de *suspense*, como nos bons filmes de John Ford, até o ponto culminante com o sacrifício das vítimas no tronco.¹⁸⁶

Escrito no final dos anos de 1990, o roteiro do filme *O Tronco* conseguiu manter o vigor do romance que o originou, portanto adequando-se à linguagem cinematográfica e ao contexto histórico da produção e do cineasta. A espacialidade geográfica e histórica foi mantida, mas as conotações políticas e sociais de 1919, 1956 ou 1968, dialogaram com o presente da produção fílmica de 1999.

O romance de Bernardo Élis possui uma vasta galeria de personagens extremamente ricos na composição cultural e humana, porém J. B. de Andrade optou pela supressão de grande parte deles ou diminuiu a ação de outros, conferindo ao roteiro uma marcação cinematográfica, enxuta, mas sem perder o cerne da história. Uma dessas supressões é a personagem do Juiz Municipal *Valério Ferreira*, que não aparece no filme, o que amplia a *atuação* da personagem *Juiz Carvalho* (interpretado por Antônio Fagundes), o antagonista que se constitui no elemento que desencadeia a tragédia vivida pelos moradores da pequena Vila do Duro.

¹⁸⁵ Ibidem. Pág. 2 e 10.

¹⁸⁶ In: ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Prefácio. Pág. 14.

Outro personagem, *Tenente Catulino* (interpretado por Chico Diaz), não existe no romance e foi desenvolvido pelo cineasta J. B. de Andrade, condensando inúmeros outros *praças* do texto de Élis em uma combinação competente para criar-se um vilão e que dá sustentabilidade dramática ao filme. O narrador do filme de J. B. de Andrade permanece fiel ao texto de Bernardo Élis, em terceira pessoa, onisciente, às vezes *intrometido*; a cena inicial, antes dos créditos, recria o assassinato da personagem *Vigilato*, diante de sua própria esposa, pelo *Cel. Pedro Melo* (interpretado pelo ator Rolando Boldrin) e seus capangas, motivado pela retomada de seus bens.

Os créditos iniciais do filme mostram um carro de boi levando três mulheres, seus pertences e um cavaleiro que as segue por imensas paisagens do cerrado goiano; trata-se da *cena final* do filme, o *exílio* da personagem *Vicente Lemes* (interpretado pelo ator Ângelo Antônio), após o massacre acontecido em seu vilarejo.

Os diálogos do roteiro de J. B. de Andrade conservou a rica linguagem regional e coloquial desenvolvida por Bernardo Élis, mas passível de entendimento para o grande público. Outro recurso literário/cinematográfico, como o *flashback* também foi utilizado no filme, enriquecendo a trama.

No roteiro escrito por J. B. de Andrade, o que mais chama a atenção são as alterações cruciais que ele destinou às personagens centrais do filme, em oposição às do romance. O desfecho do filme dista-se do romance, que é mais pessimista; no livro, a personagem Vicente Lemes, após o fim da guerra entre os coronéis, parte sem a família para um local distante, sendo subjetiva sua redenção.

A personagem do jovem *Hugo Melo* (filho de Anastácia e neto do Coronel Pedro Melo) é brutalmente assassinada pelos policiais facínoras no texto de Bernardo Élis; no roteiro, J. B. de Andrade poupa a vida do jovem representante do clã dos Melo, além de fazer acompanhar no exílio de Vicente Lemes, sua família. Assim sendo, o cineasta imprimiu uma conotação final mais positiva à dramática história criada pelo escritor goiano. Outra alteração representativa que o cineasta/roteirista destinou ao filme, refere-se ao personagem Vicente Lemes, que conservou todos os aspectos psicológicos, sociais e políticos contidos no romance, principalmente no que tange à asfixiante impotência do mesmo diante dos acontecimentos terríveis irrompidos por sua denúncia ao governo estadual, sobre os desmandos do clã dos Melo, os poderosos chefes locais.

No romance e no filme, a personagem central, no desenrolar da trama, vai se diluindo até tornar-se um simples coadjuvante perante aos acontecimentos trágicos sucedidos na Vila do Duro. A paralisia da personagem não significa alienação, é apenas uma reação indignada

perante o horror e a carnificina que os representantes do Estado e das oligarquias patrocinaram. A personagem literária de Vicente Lemes deixa transparecer sua impotência por não saber para que lado recorrer, até o momento em que decide salvar sua própria parentela; a personagem cinematográfica correlata, recriada por J. B. de Andrade, incorpora os aspectos já apresentados, mas sua reação aos acontecimentos vai da inoperância de seus atos à explosiva atitude de assassinar o perverso Tenente Catulino, algoz do jovem Hugo Melo e representante das Instituições nas quais confiava. Trata-se de um momento de ruptura.

Tais mudanças, desenvolvidas por J. B. de Andrade e incorporadas ao roteiro, não comprometeram a gênese do romance bernardiano que foi transposto com maestria para a linguagem cinematográfica. O filme de J. B. de Andrade retoma a temática do *coronelismo* no antigo Estado de Goiás da República Velha, possibilitando inclusive, de forma alegórica, que seu autor/roteirista dissertasse sobre o Brasil da última década do século XX e de si próprio, um intelectual e artista engajado, num tempo de desinteresse pelas causas sociopolíticas e pelo cinema autoral. Para J. B. de Andrade, seu filme:

Apesar de passar no começo do século, a história ainda é muito pertinente para nossos dias. É uma verdadeira metáfora para a intelectualidade e a esquerda brasileiras. Quem tem ideias, mas não tem força social e acaba tendo que se apoiar em alguém – o PT, o MST – mas o apoio acaba tomando a rédea da situação.¹⁸⁷

Apesar da aparente derrota da personagem Vicente Lemes (Ângelo Antônio), sua fuga com a família rumo a um destino ignorado nos ermos sertões do cerrado, depois do massacre da Vila do Duro, cuja cena abre e fecha o filme pelos movimentos de câmera em *plongée* e *contra-plongée*¹⁸⁸, propõe ao espectador que há possibilidades de retomada das ações e movimentos sociopolíticos e de uma arte mais politizada. Os planos-sequência dos créditos iniciais e do fim do filme, que vislumbram infinitos horizontes, sustentam essa ideia mais esperançosa do que a imprimida por Bernardo Élis em seu livro de 1956. Isso não significa que J. B. de Andrade visualizou um futuro *promissor* após todos os acontecimentos ocorridos no Brasil depois da redemocratização em 1985, ele apenas indica que há outros caminhos para serem perseguidos, tanto por intelectuais e artistas com sua formação politicoideológica como por aqueles que se encontram mergulhados na apatia e no pragmatismo.

O filme de J. B. de Andrade abasteceu-se na fonte da História e da Literatura ao levar para a tela fatos ocorridos em Goiás nos anos de 1910, entretanto, absorvidos pelo crivo

¹⁸⁷ ANDRADE, João Batista de. *Tribuna da Imprensa – Maio de 2000*. In: CANNITO, Newton. Diretores Brasileiros – João Batista de Andrade. Op. Obr. Cit. Pág. 34.

¹⁸⁸ *Plongée*: angulação de câmera (mergulho) – *Contra-plongée*: Angulação de câmera (subida).

ficcional da prosa bernardiana e da releitura pelo cineasta na conjuntura do Brasil dos anos de 1990. Para analisarmos o filme *O Tronco*, sob a orientação da História, percebemos que “todo filme tem uma história que é História [...] um filme sempre vai além do seu próprio conteúdo¹⁸⁹”, ademais, trata-se de uma película nacional e por isso, “[...] tem outro efeito [...] é oriundo da própria realidade social, humana, geográfica, etc., em que vive o espectador; é um reflexo, uma interpretação dessa realidade (boa ou má, consciente ou não, isso é outro problema)¹⁹⁰”.

Ao efetuarmos um estudo sobre a produção do filme *O Tronco*, ocorrida em 1999, sua estética, roteiro, recepção e crítica, adentramos nos seus substratos, de onde podemos relacioná-los com os diversos aspectos da sociedade e do artista que o gerou. O filme nacional, como afirmou Bernardet, tem essa capacidade única, mesmo que em produções boas ou más, de manter o diálogo com um público que conhece a realidade e a cultura que estão sendo abordadas.

Alguns aspectos estéticos do filme *O Tronco*, doravante estudados, revelam as intenções explícitas ou não do cineasta J. B. de Andrade e as interlocuções que ele estabeleceu entre a temática do texto bernardiano e as representações tecidas acerca do Brasil dos anos de 1990; concomitante a essa proposição, “o aspecto mais relevante do filme de ficção [...] consiste na sua capacidade de dialogar criticamente com o presente, ou melhor, com as lutas políticas do momento histórico em que foi concebido, produzido e exibido¹⁹¹”, infere o historiador *Alcides F. Ramos*.

Um dos mais vigorosos aspectos visuais que J. B. de Andrade imprimiu a seu filme foi a utilização de várias alegorias ou metáforas e a primeira delas (que se repete três vezes e em momentos diversos), na cena dos créditos iniciais em primeiro plano, um *jabuti* caminha lentamente. Na simbologia universal, o réptil representa a cosmografia (ou cosmóforo), sua carapaça em forma de cúpula o universo e as quatro patas os pilares que o sustentam. O caminhar da tartaruga, na segunda cena do filme, sintetiza a *ordem*¹⁹² das coisas vigentes no mundo da personagem Vicente Lemes (Ângelo Antônio); posteriormente essa ordem é quebrada pela chegada do Juiz Carvalho (Antônio Fagundes) e seu destacamento policial – o próprio juiz, em seu acampamento noturno vira de *pernas para cima* o jabuti, que se debate até que Vicente o desvire, o que ocorre mais uma vez no final do filme.

¹⁸⁹ FERRO, Marc. *Cinema e História*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. Pág. 17 e 29.

¹⁹⁰ BERNARDET, Jean-Claude. *Brasil em Tempo de Cinema*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. Pág. 32.

¹⁹¹ RAMOS, Alcides Freire. *Canibalismo dos Fracos – Cinema e História do Brasil*. Bauru: Edusc, 2002. Pág. 25.

¹⁹² CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Op. Ob. Cit. Pág. 868, 869 e 870.

A *ordem* no sertão goiano é quebrada e restaurada por duas vezes, segundo a criação artística de J. B. de Andrade que não encontra parâmetro no texto bernardiano. Com essa alegoria, o cineasta nos faz entender, pelo seu interdiscurso imagético, que o Brasil dos anos de 1990 é o resultado daquela ordem democrática que foi quebrada com o golpe Civil-Militar de 1964, restabelecida em 1985 com a redemocratização e depois, foi sendo esmaecida com o crescente descrédito na política, nas lutas sociais e na arte engajada. Essas alegorias de forte apelo visual, casaram-se perfeitamente com o ideal sociopolítico que o escritor Bernardo Élis impregnou ao seu romance de 1956.

Outras duas cenas essenciais, originalmente escritas por J. B. de Andrade, apresentam-nos o Juiz Carvalho (Antônio Fagundes) em sua tenda montada no acampamento militar erguido no *atrium* central da Vila do Duro, onde em sua escrivaninha encontra-se uma estátua, símbolo da justiça; em uma discussão entre o juiz e o coletor Vicente Lemes (Ângelo Antônio), este, indignado com a postura antiética e violenta do representante do Estado, derruba e destroça a imagem da justiça que sempre acreditou. Algumas cenas depois, na mesma tenda, o facínora Tenente Catulino (Chico Diaz), remonta a pequena estátua da justiça após mandar executar um membro de sua tropa que era informante dos coronéis locais. O ceticismo com relação às instituições como a Justiça e aos homens que fazem-na ser cumprida, fica evidente nessas poderosas cenas filmadas por J. B. de Andrade e que são significativas tanto para o universo literário bernardiano que retrata o Brasil arcaico e oligarca da primeira metade do século XX, quanto ao Brasil da era neoliberal e globalizada de 1999.

Fechando o núcleo de alegorias/metáforas empregadas pelo cineasta, há uma cena noturna em que a personagem Vicente Lemes, sem ação e isolada em sua própria casa, depois do fracasso da tentativa em aplicar a justiça na localidade e das consequências hediondas delas eclodidas, ao lado da luz da lamparina, faz gestos com uma das mãos que se refletem na parede como sombras bruxuleantes. O coletor Vicente Lemes representa, então, o militante do início do século XX, que aglutina ainda o ideário bernardiano interagindo com o de J. B. de Andrade e a falta de perspectivas e de ações que contribuem para aumentar a inércia por parte de estudantes e políticos, artistas e intelectuais, etc., diante das probabilidades de desenvolvimento de um projeto de sociedade menos excludente do que a atual. A sombra da mão de Vicente Lemes, projetada na parede de sua casa, ainda nos remete às consequências danosas, mesmo que não intencionais, das ações praticadas que visavam restabelecer as leis existentes no seu Estado, todavia partiram de um ato solitário e sem aval da população, imersa na alienação e no medo. Reside nessas observações, a *fragilidade* admirável que a

personagem literária carrega em seu perfil e que o cineasta soube tão bem readaptá-la a outro contexto sociopolítico e histórico, sem macular os contornos originais.

No mesmo diapasão artístico imputado às alegorias e roteiro, o cineasta J. B. de Andrade constituiu suas personagens cinematográficas a partir do romance de Bernardo Élis, mantendo as características psicológicas e históricas, mas dialogando com seu percurso de vida no Brasil dos anos de 1990. Na recriação das personagens bernardianas para o cinema, J. B. de Andrade teve a oportunidade de resgatar um episódio da História regional do país pouco conhecido e divulgado e ao mesmo tempo, metaforicamente falar de suas agruras pessoais, lutas políticas e artísticas empenhadas desde 1968.

O romance *O Tronco* possui um conteúdo crítico que vai muito além do episódio histórico no qual inspirou-se (o que foi largamente analisado no primeiro capítulo) e ciente disso, J. B. de Andrade o transpõe para a linguagem imagética, revigorando e atualizando os questionamentos que Bernardo Élis fazia ao Brasil da Era JK travestido pela trama ficcional situada na República Velha. Em seu filme anterior, *O Cego Que Gritava Luz* (1995), o cineasta iniciou a saga fílmica que tem por objetivo falar de si próprio e do país; primeiro, sob a personagem do velho *Dimas* e depois, sob o angustiado coletor *Vicente Lemes* e por fim, o diretor mostrou-se pessoalmente à frente da câmera conduzindo a apresentação do documentário *Vlado* (2005), um pujante acerto de contas com seu passado e do país.

Em um momento em que o cinema brasileiro demonstrou estar saindo da crise desencadeada pelo Governo Collor e os cineastas da *retomada* buscavam público, apoio financeiro e reconhecimento artístico, J. B. de Andrade caminhava pelas adjacências, veiculando uma estética narrativa cinematográfica muito pessoal e, sobretudo, de grande conteúdo político, empregada em seus filmes. Isso em uma época em que o cinema de temática política estava em descrédito, apesar de todo filme, de alguma maneira, o sê-lo. Citando o cineasta italiano *M. Antonioni* (1912-2008), e seu filme *Passageiro–Profissão: Repórter* (1975), *Peter Wollen* estabelece que a relação entre cinema e política é intrínseca:

Em vez de amarrar os fios soltos, resolver os enigmas, preencher os espaços vazios, Antonioni não resolve o final. Creio que a tarefa do cineasta é precisamente a de propor perguntas mais do que respostas – e essa é sempre uma tarefa política. [...] Um filme político é aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos.¹⁹³

¹⁹³ WOLLEN, Peter. *Cinema e Política*. In: XAVIER, Ismail. (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996. Pág. 85.

No espaço *diegético*¹⁹⁴ do filme *O Tronco*, J. B. de Andrade conduz as personagens que carregam em sua feitura as nuances culturais e críticas pintadas por Bernardo Élis em profusão com a reavaliação estética e política formuladas pelo diretor. A personagem de Vicente Lemes (Ângelo Antônio), conserva as aspirações democráticas e humanistas demonstradas no texto literário; o desespero e a inutilidade de suas atitudes também são semelhantes, mesmo que o cineasta o leve para uma reação mais contundente no final do filme. O embate visualizado entre o coletor Vicente Lemes e o nefasto e carreirista Juiz Carvalho (Antônio Fagundes), reproduz o imbróglio ideológico e político dos anos de 1990. De um lado, Vicente Lemes representa a militância, idealismo e as utopias sociopolíticas das quais Bernardo Élis e J. B. de Andrade compartilharam em tempos díspares. Representa ainda, a desesperança nas Instituições erigidas na pós-redemocratização do país e na despolitização e esvaziamento ascendentes dos movimentos sociais.

A personagem do Juiz Carvalho (Antônio Fagundes) é uma representação marcante do pragmatismo burocrático e conformista que invadiu os diversos segmentos da sociedade brasileira nos anos de 1990, acampando os espaços deixados pela retração do comprometimento politicoideológico que havia nos vários setores sociais e artísticos. O Juiz Carvalho faz cumprir as leis do Estado que representa, mas não exita em fazer concessões ou acordos duvidosos a indiciados por contravenções, no filme o clã oligarca dos Melo. O que importa para o magistrado é o cumprimento de sua missão, não atendo-se aos *meios* utilizados, pois o que importa é sua ascensão profissional e a compensação socioeconômica. O assassinato do velho Coronel Pedro Melo (Rolando Boldrin) pelos soldados tutelados ao Juiz Carvalho e por ele declarado como ação de *legítima defesa*, confere aos *guardiões* da Justiça e da Lei uma sinonímia idêntica à dos infratores. Essas significativas cenas, recriadas cinematograficamente, demonstram o que uma das teorias acerca da relação *Cinema-História*, postula:

Esse poderia ser o sentido de uma passagem dos filmes de militantes para os filmes militantes. [...] Na escolha de temas, nos gostos da época, nas necessidades da produção, nas capacidades da escritura, nos lapsos do criador, aí é que situa o real verdadeiro desses filmes, e não em sua representação do passado, o que é uma evidência.¹⁹⁵

¹⁹⁴ Termo usado na narratologia e diz respeito à *dimensão ficcional* de uma narrativa ou *tempo e espaço* que decorrem dentro da trama cinematográfica.

¹⁹⁵ FERRO, Marc. Op. Obr. Cit. Pág. 15 e 117.

A atuação do ator Rolando Boldrin, que incorpora o velho chefe do clã oligárquico dos Melo, o *Coronel Pedro Melo*, é marcante e foge ao estereótipo muito abordado pela literatura, cinema e TV, do chefe político interiorano, tosco, violento e caricato. Isso não significa que os antigos coronéis da República Velha não tivessem características deletérias, o que J. B. de Andrade direcionou ao personagem do velho Melo foi um aspecto mais humanizado, mesmo em meio à rudeza do ambiente e de sua personalidade. A cena do assassinato do Coronel Pedro Melo comprova essa ideia e torna-se ainda mais impactante quando há um corte e emerge um *flashback* que explica ao espectador suas origens; é uma das alegorias que dão título ao romance e à versão cinematográfica: a visão do majestoso *tronco* do carvalho que simbolizava a posse e demarcação das terras e a fonte material para confecção do ataúde que no dia de sua morte, levá-lo-ia para o solo.

Um filme sobre o coronelismo, em pleno século XXI, parece, em primeira instância, algo sem propósitos. Desde meados dos anos de 1990, os filmes nacionais, inspirados pela nossa História, despertaram reações desfavoráveis tanto da crítica especializada, quanto de uma parcela considerável do público, intelectuais e dos próprios cineastas; filmes como *Independência ou Morte* (1972 – Dir. Carlos Coimbra), produzido no clima ufanista patrocinado pela Ditadura Militar, para comemorar os 150 anos da Independência do país, foi duramente desabonado por diversos setores artísticos por alinhar-se à ideologia de direita e à visão conservadora da História. Houve outros filmes, inspirados pela História, como *Os Inconfidentes* (1972 – Dir. Joaquim Pedro de Andrade), que eram críticos e esteticamente inovadores, servindo-se de alegorias ou metáforas para falar de liberdade, tortura e democracia em um tempo de autoritarismo. Posteriormente, cineastas como *Sérgio Rezende* (1951), dirigiu obras fílmicas como *Lamarca* (1994), *A Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá, O Imperador e o Rei* (1999), erigidas sob a inspiração histórica e que foram alvos de críticas por, supostamente, conterem anacronismos ou inverossimilhanças com as personagens ou acontecimentos reais nos quais se fundamentaram.

A adaptação fílmica de uma obra literária ou da História, não pode ficar atrelada às suas fontes, pois não se trata apenas de uma *cópia* adaptada para outra linguagem artística, um *tratado* ou *ensaio* visual. Os filmes, inclusive os que se baseiam na História, são obras de ficção, portanto criação de seus roteiristas/diretores. Quando do lançamento do filme *O País dos Tenentes* (1986), que contém como suporte histórico para seu roteiro o *Movimento Tenentista*, *Coluna Prestes* e a *Revolução de 1930*, o cineasta J. B. de Andrade recebeu críticas tanto à direita, quanto à esquerda, por *deturpar* fatos ou pelas habilidosas e veladas intervenções analíticas que sua personagem central, o militar reformado e ex-revolucionário

Gui (Paulo Autran), vertia sobre o Brasil do fim do período ditatorial. Esse episódio, no depoimento de J. B. de Andrade: “[...] Afinal eu estava falando de nós mesmos, falando de elementos fundamentais de nossa História, do passado e do presente, ficcionando o próprio momento em que filmava, ou seja, a transição democrática.”¹⁹⁶

As questões teóricas que envolvem adaptações literárias ou históricas para o cinema e as respectivas problematizações, sistematizadas pelos trabalhos de autores como *Avellar*, *Johnson* e *Stam*, apreciados no início desse sub-capítulo, coincidem na afirmação de que não há fidelidade plena em nenhuma dessas transposições. O roteirista/cineasta, ao adaptar um romance ou um determinado episódio histórico, efetua uma leitura (ou interpretação) crítica dos mesmos, que carrega um diferencial: uma bagagem cultural e pessoal, resultando em outra obra artística. É evidente que nem todas as adaptações literárias ou históricas, voltadas para o cinema resultam em obras eficazes; adaptar um livro para a linguagem imagética não significa, necessariamente, deturpá-lo ou copiar seus diálogos como no original, o roteirista/cineasta competente precisa entendê-lo, interpretá-lo. A propósito da observação de *W. Iser*, direcionada à obra de outra autora inglesa, *Jane Austen* (1775-1817), os comentários são pertinentes para o leitor ou um possível *adaptador*: “O que falta nas cenas aparentemente triviais e os vazios nas articulações do diálogo estimulam o leitor a preenchê-lo projetivamente. Jogam o leitor dentro dos acontecimentos e o provocam a tomar como pensado o que não foi dito.”¹⁹⁷

Para um artista do setor cinematográfico como o cineasta Nelson Pereira dos Santos, que geralmente escreve os roteiros de seus filmes e sempre teve uma relação muito próxima com a literatura, informa-nos:

A adaptação não é uma cadeia, é uma referência que faz chegar a grandes descobertas. Permanecer com essas referências – a essência do livro e a sua estrutura narrativa – é um grande estímulo que me leva a encontrar soluções que não desvirtuem nem ocultem o universo do autor. Transformar o livro em filme significa recriar, em outra forma de expressão, o universo do autor.¹⁹⁸

O universo literário bernardiano foi captado e recriado com um *tour de force* por J. B. de Andrade para a tela e esse resultado, deve-se a algumas peculiaridades do filme que já comentamos inicialmente: o roteiro, as metáforas/alegorias e alguns perfis de personagens

¹⁹⁶ CAETANO, Maria do Rosário. Op. Obr. Cit. Pág. 343.

¹⁹⁷ ISER, Wolfgang. *A Interação do Texto Com o Leitor*. Op. Obr. Cit. Pág. 89.

¹⁹⁸ SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Nacional*. Rio de Janeiro: Record, 1996. In: DAVI, Tânia Nunes. Op. Obr. Cit. Pág. 161.

principais. Outros aspectos, de suma importância e de destaque do filme *O Tronco* são sua *fotografia*, *trilha sonora*, detalhes estético-técnicos e da produção, os quais abordaremos como complemento à análise histórico/cinematográfica iniciada.

Uma análise fílmica, nos aspectos técnicos, estéticos e artísticos, resulta no entendimento *microscópico* de determinada película que é o objeto de estudo, pois:

De fato, de que serve descrever, analisar um filme? De que serve essa operação que parece simétrica e inversa das que presidiram à elaboração do filme (escrita dos diversos estados do roteiro, constituição da decupagem técnica tendo em vista a filmagem)? Não é absurdo “desmontar” o que foi pacientemente (ou impacientemente) montado?

Com efeito, as finalidades dessas operações diferem. A escrita do roteiro, a decupagem técnica, a filmagem, a montagem e a mixagem constituem etapas de um processo de criação de fabricação de um produto. A descrição e a análise procedem de um processo de compreensão, de (re)constituição de um outro objeto, o filme acabado passado pelo crivo da análise, da interpretação. [...] Analisar um filme não é mais vê-lo, é revê-lo e, mais ainda, examiná-lo tecnicamente. Trata-se de outra atitude com relação ao objeto-filme, que, aliás, pode trazer prazeres específicos: desmontar um filme é, de fato, estender seu registro perceptivo e, com isso, se o filme for realmente rico, usufruí-lo melhor. A análise de um filme como *Playtime* [*Tempo de Diversão* – 1967], de Jacques Tati, faz com que se descubram detalhes do tratamento da imagem e do som [...] que aumentam o prazer a cada vez que se revê a obra. Contudo, também existe um *trabalho* da análise, por pelo menos dois motivos. Primeiro, porque a análise *trabalha* o filme, no sentido em que ela o faz “mover-se” ou faz se mexerem suas significações, seu impacto. Em segundo lugar, porque a análise trabalha o analista, recolocando em questão suas primeiras percepções e impressões, conduzindo-o a reconsiderar suas hipóteses ou opções para considerá-las ou invalidá-las.¹⁹⁹ [Parêntese nosso]

As considerações de *Vanoye e Goliot-Lété* para a análise fílmica são precisas e orientados por elas, assistimos e revemos o filme *O Tronco* diversas vezes, aplicando-lhe um estudo na forma de *dissecá-lo*, o que permite uma compreensão mais detalhada. Não se trata de uma abordagem, *fotograma por fotograma*, o que implicaria numa apreciação mais centrada na estética do filme, o que não é nosso foco interpretativo, pois visamos uma abordagem dual que contenha num dos vértices analíticos a História.

Um dos aspectos estéticos que mais se sobressai no filme *O Tronco* é a fotografia, dirigida por *Jacques Cheuiche*²⁰⁰ (09/06/1959), que conseguiu imprimir nas imagens filmadas

¹⁹⁹ VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. *Ensaio Sobre a Análise Fílmica*. Campinas: Papirus Editora, 2005. Pág. 12 e 13.

²⁰⁰ Alguns dos principais filmes fotografados por J. Cheuiche – Documentários: *Urbânia* (1992 - Dir. W. de Carvalho), *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1992 – Dir. Flávio Frederico), *Babilônia 2000* (2001 – Dir. Eduardo Coutinho), *Edifício Master* (2002 – Dir. Eduardo Coutinho) e *Moscou* (2009 - Dir. Eduardo Coutinho). Filmes de ficção: *O Homem da Capa Preta* (1985 – Dir. Sérgio Rezende), *Romance da Empregada* (1987 – Dir. Bruno Barreto), *Stelinha* (1990 – Dir. Miguel Faria Jr.), *Amores* (1998 – Dir. Domingos de Oliveira), *O Tronco* (1999 – Dir. J. B. de Andrade) e *Araguaya: Conspiração do Silêncio* (2004 – Dir. Ronaldo Duque). Disponível em <http://www.filmeb.com.br/quemequem/html>. Pág. 01. Site acessado em 27/10/09.

a paisagem natural e humana do cerrado goiano, descritas com maestria pela ficção bernardiana. O diretor de fotografia Jacques Cheuiche utilizou-se de cores *sépias e ocre*s para ressaltar a paisagem pardacenta do Brasil central dominada pela vegetação peculiar e que realça o clima tenso e desolado desenvolvido pelo cineasta J. B. de Andrade em seu roteiro. É notável a harmonia existente entre o roteiro de J. B. de Andrade e as imagens captadas pelas lentes de Jacques Cheuiche, que sugerem a amplidão do horizonte e suas conotações alvissareiras, principalmente na última cena do filme.

Outro quesito de relevância na estética do filme *O Tronco* é a trilha sonora, composição original do músico mineiro *Tavinho Moura*²⁰¹ (09/08/1947). Uma *trilha sonora (ou musical)* é de suma importância dentro da narrativa fílmica, essencialmente quando:

As relações entre o cinema brasileiro e a música brasileira são bem estreitas e antigas. Desde a era do silencioso a música é um elemento fundamental na linguagem cinematográfica e sua harmonia com a imagem é fundamental para o sentido que se pretende dar ao filme. O advento do som veio a propiciar um estreitamento nas relações entre o cinema nacional e a música popular, mas não favoreceu a imediata aparição de um estilo de música incidental. A introdução do som desarticulou momentaneamente o filme de enredo e colocou em cena o musical, que foi buscar no rádio sua inspiração essencial. [...] A década de [19]80 foi caracterizada pelo surgimento de uma nova geração de compositores. A maior parte deles militava na música popular brasileira como compositores, arranjadores e instrumentistas [...] Nos anos de [19]90, o panorama não mudou substancialmente.
²⁰² [Parênteses nossos]

Musicalmente influenciado pelas tradições folclóricas de Minas Gerais e da época mais popular do Rádio no Brasil (décadas de 1940 e 1950), Tavinho Moura, primeiro se encantou com as canções praieiras e o violão dolente de *Dorival Caymmi*, depois, já adulto, estudou a obra musical dos mestres *Noel Rosa*, *Cartola* e *Nelson Cavaquinho*, interagindo-se, em seguida, com os compositores/intérpretes mineiros do *Clube da Esquina* (Milton Nascimento, Beto Guedes, Lô Borges, Fernando Brandt, etc.) durante os anos de 1970 em Belo Horizonte. Os temas musicais de Tavinho Moura receberam uma influência marcante da literatura roseana e de C. Drummond de Andrade. Diante de tais atributos e por ser o compositor um exímio executante da *Viola Caipira*, um instrumento musical muito difundido e apreciado na cultura interiorana de Minas Gerais e Goiás, o cineasta J. B. de Andrade

²⁰¹ *Otávio Augusto Pinto de Moura* (Tavinho Moura) é natural de Juiz de Fora (MG), sendo compositor, arranjador, instrumentista e pesquisador de músicas folclóricas, ligado ao grupo do *Clube da Esquina*, tornou-se um dos mais importantes autores de trilhas sonoras do Cinema Brasileiro a partir da década de 1980. Suas principais partituras compostas para a tela foram: *O Homem do Corpo Fechado* (1973), *Cabaré Mineiro* (1981), *Idolatrada* (1983), *Noites de Sertão* (1984), *Minas Texas* (1989), *Amor e Cia.* (1999) e *O Tronco* (1999).

²⁰² RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe. (Org.) *Enciclopédia do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Editora Senac, 2004. Pág. 546, 547 e 550.

encomendou-lhe a trilha sonora para o filme *O Tronco*, uma obra que está diretamente relacionada às suas pesquisas musicais e referências literárias regionalistas.

O compositor Tavinho Moura, desde a infância, ficava atento à música dos filmes que assistia nos cinemas de Belo Horizonte e a trilha sonora do western *A Noite da Emboscada* (1969 – Dir. Robert Mulligan), sensibilizou e aguçou sua percepção melódica.²⁰³ A partitura original composta para o filme *O Tronco*, permitiu a Tavinho Moura intercalar a viola caipira com orquestra, unindo música popular e erudita, mas para ele a “[...] música não é ilustrativa, tem que ajudar a passar todas as ideias que estão ali, de emoção, é o trabalho mais bonito que tem, é o que mais gosto de fazer, botar a música na imagem [...]”.²⁰⁴

Da mesma maneira que a fotografia de Jacques Cheuiche, a música de Tavinho Moura abrilhantou as cenas do filme de J. B. de Andrade, relacionando-se com a cultura popular goiana (*Festa do Divino Pai Eterno, Cavalhadas e a Catira ou Cateretê*) e o universo ficcional do romance de Bernardo Élis; não se trata de uma trilha musical regionalista, é uma partitura escrita para o filme, com elementos cinematográficos que emergem da tradição musical e cultural do compositor, passando pelo cineasta e o literato, cujo livro é o cerne referencial para toda essa teia artística.

A trilha musical elaborada por Tavinho Moura para o filme de J. B. de Andrade é dividida em *temas melódicos* de acordo com a cena na qual vai acoplada: *Morte do Vigilato, Jabuti, Serra da Maravilha, Incendiário, Jagunços, O Tronco, etc.* Sobre essa trilha musical, o cineasta destaca:

[...] “Não queria fazer um filme regional, mas sim um filme universal, mais próximo dos romances clássicos [...] Com isso eu queria que os aspectos regionais estivessem ali, mas eu trataria tudo com a visão universal. Sempre fui fã de Tavinho Moura e acho que ele tem um jeito certo de fazer música adequado a essa relação regional-universal que eu queria.” O resultado atinge a intenção do diretor, de soar ao mesmo tempo épico e particular, regional e universal, como o texto do romance original de Bernardo Élis.²⁰⁵

O texto de Bernardo Élis que inspirou o filme de J. B. de Andrade resgata uma parcela considerável da tradição cultural goiana, principalmente as *quadras* populares, *modinhas* e

²⁰³ A trilha sonora do filme de Robert Mulligan que chamou a atenção do jovem compositor Tavinho Moura é de autoria do trompetista e arranjador norte-americano *Fred Karlin* (1936-2004), caracterizando-se como uma narrativa sinfônica para grande orquestra, no entanto, diferia das tradicionais trilhas veiculadas pelos filmes de western. In: MARTINO, Guilherme de. *Trilhas Sonoras: de Nosferatu a O Senhor dos Anéis – 80 Anos de Música no Cinema*. Londrina: Eduel, 2008. Pág. 128.

²⁰⁴ MOURA, Tavinho. Informações disponíveis em <http://www.museudapessoa.net/museuvirtual>. Pág. 1 a 7. Site acessado em 27/10/09.

²⁰⁵ Trilha sonora do filme *O Tronco – Comentários críticos e do cineasta J. B. de Andrade*. Disponível em: www.poeiraecantos.blogspot.com. Pág. 01. Acessado em 30/10/2009.

rezas que se perpetuaram de geração em geração pela oralidade e de festas folclóricas ou religiosas da região Centro-Sul do Estado. No romance *O Tronco*, tais aspectos culturais ficam evidentes na fala de diversos personagens:

Quando vivemos a sonhar amores,
Quando não temos a ilusão perdida,
Quando noss'alma não padece dores
Morrer é triste! Como é doce a vida!

[...]

Margarida vai à fonte,
Margarida vai à fonte,
Vai encher a Cantarinha.
Brotam lírios pelo monte,
Margarida vai à fonte,
Vai à fonte e vem sozinha.

[...]

Arara comeu pequi
Num sei se comeu ou não,
Debaixo do pequizeiro
Tem muito pequi no chão.

[...]

No céu, no céu,
Com minha mãe estarei!
No céu, no céu,
Com minha mãe estarei!

[...] ²⁰⁶

No filme, J. B. de Andrade soube aproveitar de maneira exemplar e eficiente esses aspectos do romance de Bernardo Élis; a personagem do soldado *Baianinho* (interpretado pelo ator Augusto Pompeu), recriada pelo cineasta, durante o desenrolar da trama fílmica reproduz várias canções e quadras populares recolhidas por Élis e pelo próprio diretor, fazendo um contraponto com o drama do agregado que se alistou nas fileiras policiais de Goiás para que, com seu soldo, pudesse liquidar a dívida crescente com seu *patrão-coronel*. Alguns críticos de cinema, que desconhecem a obra literária bernardiana ou a cultura popular, são incapazes de vislumbrar a sensível transposição que J. B. de Andrade soube fazer do texto escrito para o imagético, em que a personagem *Baianinho* agrega a interação que explanamos anteriormente. Um desses críticos, *André Barcinski*, ao escrever seu texto para o *Jornal Folha de São Paulo*, durante a estreia do filme em outubro de 1999, demonstrou sua incompreensão acerca das nuances literárias que o cineasta inseriu na personagem cinematográfica:

²⁰⁶ ÉLIS, Bernardo. Op. Obr. Cit. Pág. 61, 151 e 212.

[...] Os personagens parecem e falam como gente de verdade – há alguns excessos, como o personagem Baianinho, um chato de galochas que passa o filme inteiro cantando, mas isso parece mais um deslize, provocado talvez por um antigo hábito de nossos cineastas, que adoram lotar seus filmes com personagens secundários “divertidos”. [...] ²⁰⁷ [Grifos nossos]

A personagem *Baianinho*, não o é, na obra literária e na sua adaptação cinematográfica, *divertida*, trata-se de uma metáfora sobre a tragédia de incontáveis escravos ou filhos desses que, após o fim legal dos trabalhos forçados e em pleno século XX, permaneceram, de algum modo, atrelados aos seus antigos *senhores* ou aos latifundiários, donos das terras e dos meios de produção. Essa situação foi gerada pela falta de opção ou perspectiva de uma vida melhor longe das propriedades rurais em que foram criados ou pela dependência de *favores* ou *dívidas* contraídas com os mandatários locais. O estigma de personagem *secundário* e *divertido*, não se aplica aos personagens do romance homônimo de Bernardo Élis e muito menos ao filme do qual foi inspirado; os vários tipos humanos constituídos por Bernardo Élis para sua prosa romanesca foram inspirados pela vida cotidiana das populações interioranas do Estado de Goiás de sua contemporaneidade e da cultura ancestral veiculada pela tradição oral. O soldado Baianinho do filme de J. B. de Andrade canta e alegra seus colegas de farda como forma de atenuar a crescente tensão que a chegada dos mesmos na Vila do Duro desencadeia; *quem canta seus males espanta*, diz o dito popular e é o que a personagem faz, antevendo o epílogo lúgubre de sua sina e da maioria da população da pequena Vila do Duro.

A personagem Aninha (esposa do Cel. Pedro Melo e interpretada por Cida Moreira) é outra representante típica dessas relações arcaicas do período *imperial* e *escravocrata* que permaneceram arraigados na sociedade brasileira, mesmo após a Proclamação da República (1889); no filme *O Tronco*, a personagem Aninha caminha dentro de casa e pela vila acompanhada por um séquito de moleques e moças de origem negra, denominados de *crias da casa-grande*, que tinham por trabalho abanar sua senhora e servir-lhe no que fosse necessário. No romance, há a personagem *Tifuque*, uma negrinha de estimação da senhora e que ao tornar-se moça serviria para a iniciação sexual de filhos dos coronéis locais. O cineasta J. B. de Andrade optou por reduzir a participação da personagem no filme, ampliando o foco sobre as classes subalternas pela visão de conjunto da sujeição às elites, por proteção, ou dependência econômica.

²⁰⁷ BARCINSKY, André. Personagens ‘de verdade’ e roteiro são os trunfos. *Jornal Folha de São Paulo*, outubro de 1999 – Caderno *Mais*.

A *direção de arte* (ou cenografia) do filme *O Tronco* é outro item de grande relevância dentro dos aspectos estéticos em análise, pois materializou em imagens captadas pelas lentes do fotógrafo Jacques Cheuiche e os cenários edificadas por *Vinicius H. de Andrade*²⁰⁸ (ambos sob a orientação de J. B. de Andrade), uma tradução do pictórico texto bernardiano e o universo natural e humano do Goiás barroco e da República Velha. De acordo com uma crítica veiculada pelo jornal goiano *O Popular*, referindo-se à acurada direção de arte da produção de J. B. de Andrade:

O diretor [...] de *O Homem Que Virou Suco*, providenciou até a construção de uma cidade cenográfica no alto da Serra dos Pirineus, a Vila do Duro. “Eu me preocupei em não fazer um filme hermético. *O Tronco* tem também muito de espetáculo” disse o diretor no período das filmagens. Os cenários naturais da região foram aproveitados, bem como o centro histórico da Cidade de Goiás, onde se passa um pequeno trecho da narrativa.²⁰⁹

A reconstituição cenográfica da *Vila do Duro*, nos arredores da cidade histórica de Pirenópolis (GO), seguiu a deixa de um mapa fictício do referido lugarejo encontrado no prefácio do romance *O Tronco*²¹⁰, impresso pela José Olympio Editora e que de forma esquematizada, mostra ao leitor o local exato das residências das personagens do romance: Vicente Lemes, Cel. Pedro Melo, Artur Melo, etc., além de detalhes geográficos como fontes, riachos e estradas. O traçado *urbano* da pequena vila obedece ao estilo arquitetônico herdado da colonização ibérica, ou seja, um núcleo central norteado em torno de uma igreja, ladeada pelas construções mais importantes da administração municipal ou das famílias tradicionais e no centro uma praça ou espaço (muitas vezes quadrangular) com fonte, chafariz ou até um pelourinho (dependendo de sua época de fundação).

A Vila do Duro da ficção bernardiana, conforme demonstra o mapa em questão, apresenta algumas dessas particularidades arquitetônicas, destacando-se o sobrado do Cel. Pedro Melo, onde no porão existia o *tronco* em que parte dos membros e seguidores do clã Melo foram assassinados pelas forças policiais do governo oponente. A direção de arte de Vinicius H. de Andrade, a partir das referências contidas no livro de Bernardo Élis, recriou a espacialidade engendrada pelo autor, no entanto, com o toque pessoal e interpretativo do cineasta J. B. de Andrade. A interpretação fílmica que estamos empreendendo nesse sub-

²⁰⁸ *Vinicius Hernandes de Andrade* (1972) é graduado em arquitetura pela USP e desde 2001 tem se dedicado a trabalhos de cenografia (ou direção de arte) para o teatro, shows musicais e cinema. Foi diretor de arte dos seguintes filmes: *Bom Prá Você* (1996), *O Tronco* (1999), *Clarividência* (2000), *Ratibum* (2000), *Nasceu o Diabo em São Paulo* (2002), *Fim da Picada* (2005) e *Diabo da Guarita* (2006).

²⁰⁹ *Jornal O Popular*. Goiânia. 01/11/2000. Coronéis Goianos Chegam ao Vídeo.

²¹⁰ ÉLIS, Bernardo. Op. Obr. Cit. Pág. XVI – Prefácio.

planos-sequência singulares. A montagem do filme, feita por *Renato Neiva Moreira*²¹² soube captar a agilidade da narrativa literária do romance bernardiano, imprimindo ao filme um andamento aproximado. A cena do baile na casa da família Melo é um ótimo exemplo para lidar os predicados dessa montagem: um movimento de câmera em *plongée* introduz o *narrador do filme*²¹³ no espaço cênico e, habilmente vai apresentando as personagens e os diálogos, fazendo uso de alguns *closes*. Na cena mencionada, o cineasta emprega algumas *músicas incidentais*²¹⁴ de compositores brasileiros do início do século XX – *Beijos Divinais* e *Primavera de Beijos* de *Zequinha de Abreu* (1880-1935) e *Zinha*, de *Patápio Silva* (1881-1907), esta última é interpretada pelo professor de piano (Carlos Careqa) do jovem *Hugo Melo*, que canta: *O teu amor... o seu calor... eu, posso incendiar...*; há um corte na cena e em seguida, numa tomada noturna, vemos a cavalaria de jagunços, a mando dos Melo, incendiar a Coletoria gerenciada por Vicente Lemes, enquanto este se encontra no baile em homenagem ao aniversário da matriarca do clã.

A análise da estética narrativa cinematográfica realizada por J. B. de Andrade na *tradução* imagética do romance de Élis, evidencia uma interpretação bastante centrada nas proposições históricas, sociais e políticas do literato, mas, ao revertê-la para outra linguagem, seus traços artísticos e pessoais emergem, apresentando-nos uma *nova* obra. A adaptação cinematográfica de uma obra literária sempre gerou celeuma, pois:

[...] quanto mais fiel você quiser tornar a filmagem daquilo que você leu, menos provável é que os outros apreciem sua visão. Ninguém lê como você. [...] Fã é fã e é normal que eles se esqueçam do significado da palavra “adaptação” e que não se ocupem de imaginar quão trabalhoso é transpor uma narrativa de uma mídia para

²¹² Responsável pela montagem (ou edição) de vários filmes nacionais (de curtas, documentários a longas de ficção): *Tribunal Bertha Luz* (1983 – Dir. J. B. de Andrade), *A Próxima Vítima* (1984 - Dir. J. B. de Andrade), *O Baiano Fantasma* (1984 – Dir. Denoy de Oliveira), *Anjos da Noite* (1987 – Dir. Wilson Barros), *Branco e Preto* (1988 – dir. Ninho Moraes), *Ori* (1989 – Dir. Raquel Gerber) e *O Tronco* (1999 – Dir. J. B. de Andrade).

²¹³ Para *Ismail Xavier* a figura do narrador cinematográfico é de vital importância para um estudo fílmico, portanto: [...] Para evitar equívocos, é preciso não confundir a figura do narrador, que pertence à obra, e é elemento a ela interno, com a figura do autor, sujeito empírico responsável pela produção da obra, seja uma pessoa ou um complexo industrial, elemento exterior à obra. Autor e narrador pertencem a mundos distintos. Este é figura imaginária tanto quanto as personagens e outros elementos ligados à ficção. Isto fica bem nítido quando explicitamente uma das personagens da estória é a própria figura mediadora que nos dá a conhecer o mundo imaginário que emana de palavras impressas ou de imagem-som na sala escura. Machado de Assis, quando escreveu *Dom Casmurro*, escolheu fazer de Bentinho o narrador da estória e, nessa escolha, fez de uma personagem envolvida na ficção (que tem nome, feições e comportamento dentro dela) a figura do mediador. No entanto, mesmo quando “na moita”, escondido, o narrador pode ser caracterizado e, da mesma forma, não se confunde com o autor. Seja qual for o processo pelo qual se conta a estória, o narrador é figura logicamente necessária, mediação pressuposta, em verdade invenção decisiva dos responsáveis pela obra, invenção como outras e que ocupa lugar fundamental na organização do filme, conto ou romance. In: XAVIER, Ismail. *Sertão Mar*. São Paulo: Cosac Naify, 2007. Pág. 16 e 17.

²¹⁴ Músicas não compostas originalmente para o filme. Salientamos também, dentre estas, as canções: *Eu Fui no Mato* (recolhida do folclore goiano e interpretada por Rolando Boldrin no início do filme) e *Goianinha* (tema folclórico interpretado pelo soldado *Baianinho*, Augusto Pompeu).

outra completamente diferente. Além disso, não se trata só de passar toda uma história das folhas de papel aos rolos de filme, mas de concatenar, na medida do possível, a imaginação do diretor e do roteirista com a dos milhares de espectadores ansiosos pela temporada de lançamentos. [...] Este é inegavelmente um problema, pois há um mandamento das adaptações que diz que o roteiro deve ser feito de modo que os espectadores que não possuem um conhecimento prévio da obra adaptada não deixem de compreender a história. Por mais que haja a liberdade artística e a licença poética, tudo tem limite: se a ideia da primeira história era explicar certas coisas, há de se esperar que numa adaptação, isso seja respeitado. Se o diretor e o roteirista vão dar a sua versão de uma obra literária, que não seja inteiramente desconexa com a do livro. [...] Muitos não compreendem a importância das diferenças entre um livro e sua adaptação cinematográfica. É preciso que os diretores e roteiristas tenham uma grande capacidade de síntese e a delicadeza de notar o que é importante. Não só para que o corpo do espectador não acabe adquirindo a forma da poltrona em que está acomodado, tamanha a duração do longa-metragem, e nem só porque dinheiro tem limite, mas para que o filme possa ser considerado arte, assim como a maioria dos livros.²¹⁵

Outra característica interessante que o cineasta J. B. de Andrade adicionou ao filme *O Tronco*, foi a introdução de vários atores goianos na interpretação de personagens do núcleo de soldados, jagunços, mulheres e membros do clã oligárquico dos Melo. A produção e filmagens em Goiás ocorreram em 1998/99, entre as cidades de Goiás e Pirenópolis, despertando grande interesse da mídia impressa do Estado, conforme alguns trechos do jornal *O Popular*, que destacamos abaixo:

Goianos têm boas atuações.

Os principais personagens retratados por Bernardo Élis em seu livro, no filme de João Batista de Andrade ganham corpo de artistas famosos como Antônio Fagundes, Letícia Sabatella, Ângelo Antônio, Rolando Boldrin e Chico Diaz. Mesmo assim, atores goianos também encontram espaço para brilhar na tela, caso de Mauri de Castro, um tenente bêbado e medroso, e Paulo Vespúcio, já bastante elogiado por sua atuação no filme *Céu de Estrelas*, de Tata Amaral. Em *O Tronco* Vespúcio é o marido bronco de Anastácia. [...] Entre os protagonistas, o mais surpreendente é sem dúvida Rolando Boldrin, numa caracterização perfeita de um patriarca no sertão goiano. [...] Ângelo Antônio parece entrar na pele do funcionário público acuado por forças opostas que praticamente neutralizam seu aguçado senso de justiça. [...] João Batista pega para si o grande desafio do personagem de Vicente, alter-ego de Bernardo Élis – não abrir mão da liberdade de trilhar um caminho próprio, por mais fortes que sejam os ventos em contrário e os riscos da aventura.²¹⁶

Além dos atores goianos e dos protagonistas, os *figurantes* (em sua maioria) foram recrutados dentre a população de Pirenópolis (GO), onde ocorreu a maior parte das filmagens do longa *O Tronco*. A opção do cineasta pela utilização de *extras* e atores da região deu uma verossimilhança maior aos aspectos humanos, culturais e geográficos tão decantados pela prosa bernardiana. A estreia do filme, no início de outubro de 1999 em Pirenópolis, foi um

²¹⁵ GARCIA, Júlia. In: *Revista Literatura*. Op. Obr. Cit. Pág. 13, 17 e 18.

²¹⁶ Jornal *O Popular*. Goianos têm boas atuações. Goiânia: 01/09/1999.

acontecimento que repercutiu em todo o restante do Estado de Goiás, fomentando matérias na imprensa da capital:

Pirenópolis vive seus minutos de glória:

Moradores da cidade vibraram ao conferir sua participação no filme *O Tronco*, exibido em telão instalado na rua, quinta-feira.

A projeção do longa-metragem *O Tronco* num telão ao ar livre foi uma espécie de presente para Pirenópolis na quinta-feira, dia em que a cidade completou 272 anos! Foi um momento especial que revelou a intensidade e qualidade, do envolvimento dos moradores da cidade no processo de produção da obra cinematográfica. [...] Cerca de 4 mil pessoas conferiram o trabalho dirigido por João Batista de Andrade, baseado no livro homônimo de Bernardo Élis. A plateia foi composta por dezenas de figurantes cheios de expectativa, muitos deles parte de um numeroso público que, pela primeira vez teve a oportunidade de assistir a um filme no telão. [...] A multidão eclética reuniu várias faixas etárias e os figurantes se distinguiam pela animação. Eles dividiram a maioria dos papéis de soldados e jagunços. Foram mais de 5 mil pessoas, revelou Leandro Cunha, assistente de produção. A maioria desempregados, operários e agricultores da região. [...] Mas Pirenópolis não forneceu apenas artistas. Nos bastidores, Govenita Machado, por exemplo, trabalhou no figurino. Ao todo foram confeccionadas mais de 600 peças, 300 especialmente para os jagunços [...].²¹⁷

De conformidade com o jornal *O Popular*, a produção do filme *O Tronco* foi orçada em R\$ 2,5 milhões²¹⁸, comandada pela *Raiz Produções* e a captação de recursos nos setores privados e públicos pela *Lei do Audiovisual*²¹⁹ nº 8685/93. Os recursos apontados foram arrecadados pela parceria firmada com mais de 17 empresas (Banespa, Telebrasil, TV Cultura/SP, Quanta, Governos do DF e GO, Universidade Católica de Goiás, etc.) o que explicita as dificuldades que o cineasta brasileiro, do porte de J. B. de Andrade, enfrenta para realizar algum projeto cinematográfico em mercado com preponderância dos filmes norte-americanos e dos poderosos estúdios/distribuidoras que monopolizam-no. A produtora Assunção Hernandes, em depoimento à *Revista de Cinema*, falou acerca da realização e exibição da película dirigida por J. B. de Andrade:

“O Tronco” ficou pronto em outubro de 1999 e, desde o início, enfrentou as dificuldades habituais que as produções nacionais enfrentam. Seu lançamento comercial em São Paulo ocorreu em poucas salas do circuito multiplex em novembro.

²¹⁷ TIMM, Nádia. Jornal *O Popular*. Pirenópolis Vive Seus Momentos de Glória. Goiânia: 09/10/1999.

²¹⁸ Jornal *O Popular*. Coronéis goianos chegam ao vídeo. Op. Obr. Cit. de 04/11/2000.

²¹⁹ A Lei do Audiovisual foi promulgada em 1993, com o objetivo principal de aperfeiçoar as leis anteriores de incentivo fiscal, especialmente a Lei Rouanet, e começou a gerar frutos a partir de 1995. A partir da nova lei, projeto audiovisual poderia se beneficiar dos dois mecanismos concomitantemente, desde que para financiar despesas distintas. [...] A Lei do Audiovisual atuou em dois setores fundamentais das atividades cinematográficas: a produção e a distribuição de filmes. [...]. In: LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro – Das Origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. Pág. 122 e 123.

Ao chegar o período de férias, o filme saiu de cartaz e está este mês de volta às telas, no Rio de Janeiro, em outras capitais e talvez em mais algumas salas de São Paulo.

As poucas chances de carreira comercial são consequências do monopólio existente nos setores de distribuição e exibição, que beneficia as produções cinematográficas estrangeiras. Um espaço que, frisa Assunção, “não é ocupado com esforço, mas dado, praticamente de graça, ao produto estrangeiro.”

Além disso, o atual modelo de salas de exibição “expulsa” o grande público, justamente aquele que era cativo dos filmes brasileiros na década de 1970 e começo dos anos de 1980. O fechamento das salas de exibição convencionais – as salas de rua, como são denominadas, - ocorrido na década passada, abriu espaço para a implantação de um modelo internacional de exibição, que é o conjunto de salas em shoppings. “Estas salas têm características para atrair os frequentadores habituais dos shoppings, que têm alto poder aquisitivo; são salas pequenas, o que mostra o desinteresse pela massa”, atesta Assunção.²²⁰

Antes de estrear no circuito comercial do país em outubro de 1999, o filme *O Tronco* teve exibição diferenciada em Goiás, tanto em salas tradicionais ou de centros comerciais, como em praça pública. Pelo projeto *Circo Voador*²²¹, o filme foi exibido em várias cidades goianas²²², majoritariamente naquelas que não mais possuem salas de cinema (algo que, infelizmente, é comum à maioria das pequenas cidades do interior do país); justificando esse esquema de exibição do filme *O Tronco*, o cineasta J. B. de Andrade explicou que “[...] Por ser baseado numa obra de Bernardo Élis e por ter sido filmado aqui [Goiás], é fundamental para mim que o Estado veja o filme²²³”. Um projeto de exibição fílmica semelhante transcorreu com mostras paralelas em cineclubes, sindicatos e faculdades de diversas localidades do país para o filme *O Homem Que Virou Suco*, dirigido por J. B. de Andrade, transcorrido no início dos anos de 1980.

O esquema de exibição do filme *O Tronco* em Goiás denota as preocupações do diretor com o alcance de sua obra cinematográfica entre as diversas camadas da população goiana e porque não, brasileira. Como se trata de um artista engajado e defensor de um cinema, que por sua empatia com o público e ao mesmo tempo desperte no espectador seu lado crítico e analítico, J. B. de Andrade, por meio da produtora Assunção Hernandes/Raiz, providenciou um meio alternativo para veiculação do aludido filme, que obteve grande êxito, o que não se repetiu com a distribuição no circuito nacional. Vinculado à estrutura do *Circo Voador*, Assunção Hernandes aperfeiçoou o projeto alternativo de exibição, denominando-o de *Cinema Para Todos*. Esse projeto condiz com:

²²⁰ *Revista de Cinema*. Ano 1 – Número 2 – Junho de 2000. Pág. 33.

²²¹ Um conjunto móvel com telão, arquibancada, equipamento de projeção e som de muita qualidade. In: NADIA TIMM. *Jornal O Popular*. Op. Obr. Cit.

²²² Goianésia, Jaraguá, Ceres, Uruaçu, Corumbá (cidade natal de B. Élis), Anápolis, Catalão, Morrinhos, Rio Verde, Iporá, Goiatuba, Itumbiara, Mineiros, Goiás, Caldas, Caiapônia, e S. Luiz de Montes Belos. In: *Ibidem*.

²²³ GUEDES, Rute. *Jornal O Popular – Distribuição Especial em Goiás: Goiânia: 01/09/1999*.

A experiência de mais de 35 anos em produção e acompanhamento da carreira comercial dos filmes que produziu, à frente da produtora Raiz, [e] antecipou à Assunção Hernandes a batalha que ela teria pela frente ao lançar “O Tronco”, o 11º filme de João Batista de Andrade. As já conhecidas dificuldades para a inserção do filme brasileiro nos mercados distribuidor e exibidor e, na outra ponta, a carência cultural da maior parte da população brasileira, estimularam Assunção a criar um esquema alternativo de exibição. “Cinema Para Todos” é o nome que Assunção está colocando em prática em Goiás: “Eu resolvi testar a hipótese de que eu tinha comigo, a de o nosso público gosta de ver nossos filmes, mas não podem ir ao cinema”. Por meio de patrocínio de empresas, via leis de incentivo fiscal, Assunção levou “O Tronco” a 20 cidades do interior de Goiás, em praças públicas, atingindo 100 mil espectadores. Antes de iniciar o circuito propriamente, “O Tronco” foi exibido em Goiânia, numa praça, um dia antes da estreia em circuito comercial. [...] Em uma das cidades onde o filme foi exibido, Assunção programou o evento para as oito horas da noite e foi advertida pelos colaboradores locais a respeito do horário nobre da televisão, que poderia influir no número de espectadores: “Eu resolvi concorrer com o horário nobre para experimentar e, às sete da noite, as pessoas já estavam chegando na praça para pegarem seus lugares, ou seja, as pessoas gostam de um programa diferente”, afirma a produtora.²²⁴ [Parêntese nosso]

Para obtermos uma análise mais abrangente de determinada obra fílmica, é necessário um entendimento referente à recepção da mesma, tanto pelo viés dos espectadores como pela crítica especializada. A *experiência estética* do público de cinema, diante de um filme e seu entendimento ou as sensações provocadas por ele, tem uma co-relação com a teoria de *Iser* e *Jäuss* aplicadas no campo literário para compreender as ligações entre o *leitor* e o *livro*. Apresentamos algumas dessas ideias ao longo desse trabalho, visando preferencialmente, entender o *leitor* J. B. de Andrade e suas *leituras* e *interpretações* do romance de Bernardo Élis a partir de 1968.

O filme *O Tronco*, conforme testemunha os trechos de matérias jornalísticas transcritas, teve uma ampla repercussão na mídia do Estado de Goiás e uma exibição atípica no mesmo, comandada pela sua produtora. No restante do país, o filme teve uma distribuição restrita a poucas salas de cinema do eixo Rio-São Paulo e de algumas capitais; a ressonância nos jornais e revistas dos principais pólos culturais do país foi tímida, embora o filme tenha recebido vários prêmios nos festivais nacionais²²⁵. Pouquíssimas críticas ou matérias em torno

²²⁴ *Revista de Cinema*. Op. Obr. Cit. Pág. 32 e 33.

²²⁵ Prêmios recebidos pelo filme *O Tronco*:

- ❖ Festival de Natal – 1999
 - Melhor ator coadjuvante: Rolando Boldrin
 - Melhor cenografia: Vinícius de Andrade
- ❖ Festival de Brasília – 1999
 - Melhor ator coadjuvante: Rolando Boldrin
 - Melhor filme: Juri 500 Anos/Minc
- ❖ Festival de Recife – 2000
 - Melhor diretor: João Batista de Andrade

In: CAETANO: Maria do Rosário. Op. Obr. Cit. Pág. 426.

do filme *O Tronco* foram encontradas nas pesquisas efetuadas em arquivos físicos ou *on-line* dos principais jornais ou revistas do país fora do âmbito goiano. Nas revistas especializadas em cinema, encontramos uma reportagem referente ao filme apenas na *Revista de Cinema*, e mesmo assim, de junho de 2000; nos jornais diários, deparamo-nos com três críticas veiculadas por volta dos meses de outubro e novembro de 1999, sendo duas para a *Folha de São Paulo* e uma para *O Estado de São Paulo*.



Foto 10: Exibição do filme *O Tronco* na cidade de Goiás em 1999.
Fonte: Revista de Cinema. Ibidem. Pág. 33.

Os problemas apontados alusivos à produção, exibição e repercussão do filme *O Tronco*, denotam as dificuldades encontradas pelos cineastas brasileiros em realizar seus projetos fílmicos; no caso específico de J. B. de Andrade a situação torna-se ainda mais difícil por tratar-se de um diretor autoral, com expressiva formação política e literária que destoam, cada vez mais, das necessidades do mercado cinematográfico comercial.

Pela análise dos textos encontrados na mídia impressa de Goiás, motivados pela produção e exibição do filme *O Tronco*, podemos constatar que a ideia de *Bernardet* acerca da eficiência da comunicação entre o filme nacional e o espectador torna-se concreta. Além disso:

Contrariando a muitas teses, diante do cinema, o espectador não é necessariamente passivo. Há formas de relação que não usam necessariamente a linguagem racional e crítica dos cientistas. No ato de ver e assimilar um filme o público transforma-o, interpreta-o, em função de suas vivências, inquietações, aspirações, etc. Quem costuma discutir filmes em cineclubes já terá percebido até que ponto um filme pode transformar-se no ato de recepção pelos espectadores.²²⁶

O *leitmotiv* do filme *O Tronco* é um episódio da História de Goiás, reapropriado pela verve literária de seu escritor mais eminente do século XX, Bernardo Élis. Grande parcela do expressivo público goiano que assistiu ao filme de J. B. de Andrade, certamente não detinha um conhecimento apropriado sobre o *Massacre de São José do Duro* ocorrido no norte do antigo Estado entre 1917/1919, no entanto, a familiaridade com as paisagens naturais e humanas, os costumes e a cultura regionais despertaram afinidades com o que era visto na tela, mas, o cineasta J. B. de Andrade dotou sua *interpretação* cinematográfica com significações sociais e políticas que excediam ao contexto histórico e sociopolítico local.

A saga do solitário e idealista coletor *Vicente Lemes* e a luta contra o poder oligárquico e coronelista da época, mesmo que na forma alegórica, foi capaz de instigar pensamentos sobre as práticas políticas no país às vésperas do século XXI e o esvanecimento das lutas, em prol de uma sociedade mais igualitária. Será que as práticas dos políticos em 1999, do governo e da oposição, diferiam daquelas praticadas pelos personagens *Juiz Carvalho*, *Coronel Pedro Melo* e *Artur Melo* na década de 1910? A sociedade brasileira transformou-se, substancialmente, ao longo das oito décadas seguintes, mas, alguns costumes políticos vetustos e execrados por todos, nos moldes do *compadrio*, *filhotismo* ou a *compra de votos* (próprios da República dos Coronéis), transmutaram-se, readequando ao perfil dos *novos tempos* democráticos.

O cineasta J. B. de Andrade, no curso de sua obra fílmica, conseguiu implementar uma comunicação um pouco maior com o público, algo que, reconhecidamente, o escritor Bernardo Élis lamentou não ter atingido quando publicou, em 1956, o romance *O Tronco*. Isso se deu, nas devidas proporções, à farta similaridade ideológica, política e artística verificadas entre o *cineasta* e o *literato*, o *tradutor* e o *traduzido*. Podemos inferir, então, que: “Entre Cinema e História, as interferências são múltiplas, por exemplo: na confluência entre a História que se faz e a História compreendida como relação de nosso tempo, como explicação do devir das sociedades. Em todos esses pontos o cinema intervém.”²²⁷

²²⁶ BERNARDET, Jean-Claude. *O Que é Cinema*. São Paulo: Brasiliense, 1985. Pág. 80.

²²⁷ FERRO, Marc. Op. Obr. Cit. Pág. 13.

Os filmes de J. B. de Andrade e as estreitas vinculações que possuem com a História e a política do país, são:

[...] potencialmente “mágico-realistas”; eles podem tornar os sonhos realistas e a realidade onírica, conferindo a fantasia àquilo que Shakespeare denominou “uma morada local e um nome”. [...] é que as variadas capacidades cronotópicas do cinema capacitam-no a transpor e a enriquecer, em absoluto, qualquer estética, realista ou anti-realista, ilusionista ou auto-reflexiva.²²⁸

Outro segmento de relevância para compreendermos a recepção pública do filme *O Tronco* é a *crítica cinematográfica*, cujo espaço tradicional encontra-se nos jornais diários, hebdomadários ou revistas semanais ou mensais, geralmente especializadas em cinema. Na Internet, há ainda vários *sites* voltados para o cinema e críticas de filmes, todavia, em alguns casos, são escritos por diletantes ou por críticos comprometidos com setores da Indústria Cultural.

A crítica cinematográfica atual, espalhada pelos jornais e revistas do país, não possui mais o caráter analítico que abarcou o setor entre as décadas de 1950 a 1970 em que críticos do porte de *Paulo Emílio Sales Gomes* (1916-1977) escreviam para cadernos especializados da imprensa como o *Suplemento Literário* de *O Estado de São Paulo*. Críticos dessa importância, dotados de formação acadêmica e detentores de vasta erudição e conhecimento específico, produziam textos consistentes para a divulgação nos jornais, contendo um exame mais plural e aprofundado acerca de determinado filme.

Na era da globalização e de informações via Internet, a crítica cinematográfica pulverizou-se, com textos publicados em jornais e revistas limitados a pequenos espaços ou colunas²²⁹ que aportam poucos parágrafos; quando ocorrem grandes tiras destinadas a alguma abordagem fílmica, podemos perceber a influência de produtoras internacionais que promovem matérias-pagas. Mesmo com os problemas elencados, a crítica ainda tem uma

²²⁸ STAM, Robert. Op. Obr. Cit. Pág. 33 e 34.

²²⁹ A título de explicação, transcrevemos aqui (na íntegra) uma crítica publicada no Jornal *Folha de São Paulo*, de 09/11/2009, na página E7 do *Caderno Ilustrada*, para o documentário *O Advogado do Terror*, por Inácio Araújo:

A ambiguidade é o domínio da imagem, sem dúvida. Ainda assim, é preciso buscar nela aquilo que afirme o caráter incerto do visível. Visível e audível, no caso, posto que desde o título – “O Advogado do Terror” (Cinemax, 16h, classificação indicativa não informada) – o filme remete à palavra.

O advogado francês Jacques Vergès começa a vida defendendo Djamila Bouhared, ativista de uma Argélia em luta pela independência, e termina defendendo ninguém menos que o carrasco nazista Klaus Barbie.

No meio de tudo, uma vida cheia de mistérios, desde o casamento com Djamila, passando pelos anos que sumiu do mapa, antes de se aproximar de extremistas alemães e defender o temível Carlos, o chacal.

Vergès, dono de um talento invulgar, em algum momento vacila, ou se abre excessivamente, neste notável documentário de Barbet Schroeder. Fala de seus métodos. Deixa clara, até, a estranha, comprometedora proximidade entre a OLP (Organização pela Libertação da Palestina) e antigos nazistas.

atuação primordial na recepção de uma obra cinematográfica, pois trata-se de um *elemento-chave* localizado entre o filme e o espectador. Na pertinente observação de *Tânia N. Davi*:

Numa perspectiva clássica, a ação do crítico seria a de um mediador entre a obra e o público, promovendo o *acesso à sensibilidade adormecida e mal exercida do público* [LEENHARDT], direcionando a leitura do espectador, atribuindo à obra sentidos e significados mais amplos do que o olhar despreparado do público seria capaz de perceber, captar e analisar. Nessa perspectiva, anterior às discussões sobre a capacidade receptiva do público, 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 suas visões de mundo, projetos e interesses pessoais. Essa visão do crítico como mediador e detentor de um saber superior ao do espectador foi reforçada pela relação da crítica com o mercador de consumo cultural. A lógica do capital, voltando-se muito mais para o valor comercial e de marketing de uma obra do que propriamente para o seu valor como manifestação estético-cultural. Neste sentido e, paulatinamente, 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.²³⁰

O filme *O Tronco*, após a estreia em Goiás e a ótima acolhida pela imprensa estadual, do público e de festivais que participou, teve a distribuição limitada em algumas salas de cinema de São Paulo (SP), Rio de Janeiro(RJ), algumas capitais e cidades do interior. O filme de J. B. de Andrade iniciou uma breve trajetória fora do circuito goiano, justamente nos últimos meses do ano de 1999, período em que as grandes produtoras de Hollywood promovem as *premières* de seus filmes mais recentes, com lançamentos em escala mundial – o que inclui o Brasil, um dos maiores mercados do Ocidente – pleiteando ainda, abocanhar indicações para o prêmio máximo do cinema norte-americano, o *Oscar*. Com isso, o filme de J. B. de Andrade ficou pouco tempo em cartaz nos cinemas das localidades mencionadas, migrando depois, para exibições em salas de cineclubes ou de espaços especiais (Unibanco, Banco do Brasil-SP), o que alcançou um público mais restrito e elitizado.

Diante desses problemas levantados, podemos efetuar algumas deduções a respeito da escassa repercussão na mídia nacional para o filme *O Tronco*, dentre os quais encontram-se dois dos grandes problemas do cinema brasileiro como um todo: a ineficiente distribuição dos filmes aqui produzidos e a falta de uma cota do mercado exibidor para os mesmos. A questão de cotas para o cinema brasileiro é assunto polêmico, contudo se faz necessário, já que a concorrência com produtoras/distribuidoras internacionais (Warner Bross, 20th Century Fox, Paramount, Miramax ou Sony/Columbia, etc.) é desleal, devido ao seu imenso poder econômico e tecnológico.

²³⁰ DAVI, Tânia Nunes. Op. Obr. Cit. Pág. 149 e 150.

Outra questão pertinente à breve carreira perseguida pelo filme *O Tronco* é o que já pontuamos e debatemos nos capítulos anteriores, ou seja, a temática *regional* em tempos de globalização e de simetria com os ditames artísticos conduzidos pelos padrões do *mass media* internacional. Perpassando pelos problemas relativos à veiculação do filme de J. B. de Andrade no circuito nacional, recorremos à avaliação das críticas publicadas nos jornais *Folha de São Paulo* (SP), *O Estado de São Paulo* (SP) e *O Popular* (Goiânia-GO); a escolha dos respectivos jornais não foi por algum motivo específico, mas sim pelo fato de serem os únicos em que encontramos textos da crítica especializada comentando sobre o filme inspirado na obra de Bernardo Élis:

Folha de São Paulo
26/11/1999
(Inácio Araújo)

Definir “O Tronco” como um faroeste brasileiro pode soar um tanto vago. O fato é que o mais recente trabalho de João Batista de Andrade – que abriu na quarta-feira a mostra competitiva no 32º Festival de Brasília – passa-se de fato no Oeste (em Goiás), desenvolve-se em torno de uma epopeia de desbravamento no início do século e se propõe como filme de ação. Os problemas de que se trata também não deixam de ter afinidade com os faroestes americanos. A família Melo domina o norte do Estado, o que significa não apenas fazer a lei, mas exercê-la com crueldade. O Coletor Vicente Lemes (Ângelo Antônio), embora faça parte da família, não concorda com essa situação e recorre ao governo, que envia para a região um juiz (Antônio Fagundes) e tropas capazes de impor uma noção menos selvagem de justiça. A partir daí, as coisas mudam um pouco, e o filme se afasta da concepção clássica do faroeste, em que o mocinho consegue impor a vitória da justiça, e se torna mais brasileiro. Herói patético, Vicente se verá imobilizado entre a inépcia do Estado e o vale tudo da, digamos, iniciativa privada. [...] As óbvias semelhanças com o Brasil atual fariam supor uma carreira comercial mais feliz para esse filme, que passou de forma meteórica em São Paulo. Fracasso injusto, pois em relação ao filme anterior do diretor, “O Cego Que Gritava Luz”, os progressos são inimagináveis. Personagens de carne e osso, atores bem dirigidos, capacidade de lançar expectativas, sentido de atmosfera, boa exploração da paisagem da região são virtudes a notar. [...] O espectador, no entanto, tende a reter mais as virtudes do que os defeitos, talvez porque Batista observe seus personagens como seres humanos, e não como abstrações. Não se veem mais os combates esquemáticos entre vítimas e carrascos, justos e injustos – constante nos filmes do cineasta – velho militante comunista. Agora, Batista parece tomado por um sincero desapontamento em relação aos destinos do país, mas, em vez de derivar para a verborragia rancorosa de “O Cego”, opta pela observação e análise. Em suma, apesar do título nada sugestivo, “O Tronco” está longe de ser um filme a ignorar.²³¹ [Grifos nossos]

O Estado de São Paulo
01/10/1999
(Luiz Zanin Oricchio)

João Batista de Andrade quis fazer do seu 11º longa-metragem um filme de aventuras com pano de fundo político. É uma maneira modesta, embora correta, de

²³¹ ARAÚJO, Inácio. Jornal *Folha de São Paulo*. 26/11/1999. Disponível no site: <http://www2.vol.com.br/joaobatistadeandrade/otronco.tm>.

anunciar “O Tronco”, adaptado do romance homônimo do goiano Bernardo Élis. A história é fictícia, mas baseada em fatos reais. Fala do conflito entre coronéis e o governo de Goiás, ocorrido no fim da década de [19]10. O diretor acredita, piamente, que o fato não se limita em tempo ou espaço à Goiás da Primeira República. Pelo contrário, serviria como modelo crível da arquitetura social brasileira, existente até hoje. [...] O filme fala de muitas coisas. Começou sendo uma ilustração de como nem sempre as boas intenções funcionam, sobretudo em matéria de política. Ângelo [Vicente Lemes] acredita piamente que precisa levar a lei ao sertão e que isso será bom para todos. O resultado de sua ação o levará para longe do objetivo inicial. Fagundes, numa caracterização do juiz Carvalho que lembra a do personagem Marlon Brando em “Queimada”, de Gillo Pontecorvo, encarna a Realpolitik²³² versão sertaneja. Não vê ética na ação. Faz o que mandam seus superiores e isso lhe basta. A ele se junta outra figura notável, o militar Catulino, vivido por Chico Diaz, inspirado como sempre. Catulino é a força bruta, que se associa e lhe dá a consistência armada. O poder sem a espada é apenas conversa fiada, na tradução dada à frase de Hobbes no “Leviatã”. Catulino é a espada. Carvalho, o cérebro, e Vicente, um bobo alegre de boa alma, que põe tudo a perder quando quer salvar aos outros e a sua alma. [...] Um fio de esperança em um filme quase todo marcado pelo tom pessimista. “O Tronco” é muito representativo de um momento político mundial, em que as utopias de esquerda foram arquivadas e tudo parece acertar-se com a administração das coisas e dos negócios. O pesadelo neoliberal, que não poderia deixar de atingir um artista escolado em antigas lutas de esquerda, parece expressar-se nessa história aparentemente datada de coronéis goianos. [...] No entanto, “O Tronco” não se alinha na vertente regionalista, naquilo que ele possa ter de mais restrito. Trabalha na linha imaginária entre o local e o universal. Não apenas porque fala das raízes de um país que ainda não se encontrou, mas porque trata de algumas das grandes paixões humanas, como a luta pelo poder e a mesquinha de quem normalmente a vence. Enfim, porque toca no cerne de um problema universal. Na luta entre os grandes, são os pequenos que levam o pior, porque confundem os seus interesses com os deles. Isso tanto hoje quanto na República Velha.²³³ [Parênteses e grifos nossos]

Personagens ‘de verdade’ e o roteiro são os trunfos.
Especial para a Folha
(André Barcinski)

“O Tronco”, de João Batista de Andrade, é um filme atípico dentro do moderno cinema brasileiro. Atípico porque bem dirigido, bem atuado e bem escrito. Trata-se de um faroeste ambientado em Goiás, em 1919. [...] As palavras “filme brasileiro de época” e “filme de ação” são suficientes para provocar calafrios nas espinhas dos cinéfilos locais. Mas “O Tronco” – adaptado do romance homônimo de Bernardo Élis – tem o mérito de ser um raríssimo filme de época que não parece novela da Manchete [Extinta rede de TV carioca] e um filme de ação no qual os tiroteios não são movidos a tiros de espoleta. O roteiro escrito pelo próprio diretor é simples e eficiente. [...] Os diálogos fogem do padrão tatibitate de novela, que infelizmente estamos nos acostumando a ver nos filmes nacionais. [...] Outro mérito do filme é o de mostrar os personagens, mesmo os figurantes, como gente de carne e osso, e não como meras figuras decorativas. A pior herança do cinema novo, e uma que permeia nossos filmes até hoje, é um paternalismo irritante em relação aos personagens, especialmente os pobres, que sempre foram tratados como coitadinhos e expostos

²³² Palavra de origem alemã que significa *política realista*. O termo também é empregado para o tipo de política internacional que se baseia em fatores pragmáticos e materiais, especialmente nas relações entre as forças vigentes e em cenários concretos, em detrimento de influências ideológicas ou considerações sobre doutrina e princípio. In: HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Instituto A. Houaiss, 2001. Pág. 2392.

²³³ ORICCHIO, Luiz Zanin. *Jornal O Estado de São Paulo*. 01/10/1999. Disponível no site <http://www2.vol.com.br/joaobatistadeandrade/otronco.tm>.

como peças de museu, sem personalidade própria, sem defeitos ou qualidades, numa visão elitista e pequeno-burguesa que infelizmente é tida como corajosa. “O Tronco” não apela para esse artifício barato. Os personagens não são maniqueístas nem unidimensionais. [...] Talvez a maior qualidade de “O Tronco” seja sua simplicidade. O filme não quer mudar o mundo, apenas contar uma história de forma competente. E consegue.²³⁴ [Grifos e parênteses nossos]
Avaliação: duas estrelas.

Diretor é bem sucedido na adaptação da obra bernardiana.

O Popular

(01/09/1999 – Sem autoria especificada)

A disputa pelo poder no começo do século em Goiás é o tema de “O Tronco” uma adaptação do livro homônimo de Bernardo Élis. No filme, o diretor João Batista de Andrade sai-se bem na façanha de transpor o universo do escritor goiano em seu esmero na descrição dos conflitos sociais de um Goiás arcaico, sem, no entanto, cair na tentação de escravizar-se à narrativa bernardiana. Dosando romance, guerra e até um certo humor, o cineasta de “O Cego que Gritava Luz” realizou um filme que permite leituras diversas, e, principalmente, aberta a diversos tipos de público. O filme se passa às vésperas da década de [19]20, em pleno sertão goiano. Baseada em fatos reais, a história focaliza uma guerra civil entre uma família de coronéis, os Melo, e o governo do Estado. O conflito surge no momento da substituição de uma força por outra: a resistência dos Melo em abdicar de seu poderio feudal e o governo ao impor uma nova ordem. [...] Quando tenta impor o cumprimento da lei, Vicente é obrigado a chamar o juiz da comarca, interpretado por Antônio Fagundes, que carrega na astúcia e na dubiedade ao compor seu personagem. Menos preocupado em fazer justiça que em fazer cumprir as ordens do Estado que representa, cujo domínio é ameaçado pelos Melo, o juiz instala um clima de guerra na Vila do Duro, mas sem jamais arriscar a própria pele. O mesmo não se pode fazer Vicente, ou tampouco os miseráveis moradores da região, tentando escapar dos tiros trocados entre o exército trazido pelo juiz e os jagunços arregimentados pelos Melo. É aí que fica evidente o jogo de cintura do diretor em coordenar as sequências de ação, com centenas de atores e figurantes. A vila cenográfica, construída na Serra dos Pirineus, em Pirenópolis, é transformada numa trincheira. A praça onde antes os moradores dançavam catira vira o acampamento dos soldados, enquanto os casebres de adobe são incendiados pelos jagunços, uma horda que reúne de pistoleiros profissionais a pais de família esfomeados. [...] Sem maniqueísmos, o filme mostra simultaneamente a visão macro das instituições sociais que disputavam o poder e as histórias e os dramas individuais dos seres humanos envolvidos, sejam eles coadjuvantes ou protagonistas. Assim, o espectador pode acompanhar tanto o dilema de consciência de um soldado raso sem direito a opinião – papel vivido pelo talentoso ator goiano Júlio Vann -, como as decepções amorosas de Anastácia, a filha do coronel interpretada pela global Letícia Sabatella.²³⁵ [Grifos nossos]

Buscando um papel na vida.

(Fernando Albagli)

O Popular

(19/09/1999)

Duas ideias correm paralelas no filme “O Tronco”. A primeira, e mais explícita, transita, hoje cada vez mais fortemente, na convicção popular. É a de que os representantes da lei podem ser tão nocivos e perigosos quanto os infratores e os marginais propriamente ditos. Nas cidades, eles podem ser policiais e criminosos. Nos sertões, são soldados e jagunços. A segunda ideia gira em torno da relação de cada personagem com seu papel... No filme? Na vida? Quando se olha com olhos de

²³⁴ BARCINSKI, André. Jornal *O Popular*. Goiânia. Outubro de 1999.

²³⁵ Jornal *O Popular*. Goiânia: 01/09/1999.

ver, com o olhar de fazer pensar, percebe-se que cada um está apenas procurando o seu lugar. Cada um duvida e se interroga sobre o que é certo ou errado, apesar dos conflitos de interesses que João Batista de Andrade transpôs com tanta fidelidade do romance de Bernardo Élis. Segundo o diretor, só Catulino (Chico Diaz) não tem questionamentos quanto ao seu papel, numa guerra que nem é sua, nesta história. Uma história forte e violenta, temperada por um caso de amor maldito. Se para quem não gosta de cinema brasileiro, esta é uma oportunidade de fazer as pazes com ele, para quem gosta “O Tronco” é mesmo imperdível.²³⁶ [Grifos nossos]
Avaliação: três estrelas.

Coronéis Goianos Chegam ao Vídeo
O Popular
(01/11/2000 – Sem autoria especificada)

O conforto de conferir em casa um dos maiores clássicos da literatura goiana, adaptada em filme que mistura ação e política, é um dos maiores trunfos do lançamento em vídeo de “O Tronco”, longa-metragem de João Batista de Andrade já disponível nas locadoras. [...] Adaptação da obra homônima de Bernardo Élis, baseado em fatos reais, o filme retrata um sangrento embate entre as forças oligárquicas em Goiás no começo do século: o conflito entre a família do Coronel Pedro Melo (Rolando Boldrin), praticamente um senhor feudal na região norte do Estado, e as novas e oposicionistas forças políticas do governo, representadas pelo coletor de impostos Vicente e o juiz Carvalho (Ângelo Antônio e Antônio Fagundes). [...] A intrincada e suspeita teia de relações familiares e poder é apenas uma entre as diversas considerações sobre a estrutura social da época, ainda fundamental para entender o jogo político goiano até os dias atuais. “O Tronco”, porém, vai além da aula de história. Ingredientes como ação e romance dão ainda mais dinamismo ao filme, a produção mais sofisticada realizada em Goiás. [...] O elenco tem como destaque as atuações de Antônio Fagundes com seu astuto juiz, e Rolando Boldrin, mais conhecido pela condução de programas de música caipira e sertaneja nos anos de [19]80, o ator rouba a cena na espetacular caracterização do coronel goiano, dando humanidade ao grande vilão da história. Ângelo Antônio, no papel do protagonista, em muitos momentos parece meio perdido, mas ao final acaba retomando o rumo da personagem, um emblema da esquerda brasileira. Os atores goianos também conseguiram se sobressair, apesar de não terem papéis de protagonistas. [...] ²³⁷ [Grifos nossos]

As críticas do filme *O Tronco*, ora transcritas e veiculadas originalmente nos jornais *Folha de São Paulo*, *O Estado de São Paulo* e *O Popular*, com sedes em São Paulo (SP) e Goiânia (GO), revelam várias facetas sobre seus especialistas, cinema, cultura, política, regionalismo e o Brasil do fim dos anos de 1990. Pelo discurso dos críticos cinematográficos destacados, podemos visualizar ou tentar compreender o percurso e a (modesta) repercussão na mídia e no mercado exibidor do filme de J. B. de Andrade. As críticas citadas neste estudo, *in totum*, foram positivas e elogiosas ao filme, mas, sob uma leitura mais detalhada dos referidos textos, podemos tecer algumas considerações a respeito da sua recepção.

As primeiras críticas que apresentamos foram publicadas nos dois principais jornais do país e assinadas por *Inácio Araújo*, *Luiz Zanin Oricchio* e *André Barcinski*; *Fernando*

²³⁶ ALBAGLI, Fernando. Jornal *O Popular*. Goiânia: 19/09/1999.

²³⁷ Jornal *O Popular*. Goiânia: 01/11/2000.

*Albagli*²³⁸, crítico carioca, assinou um dos textos para o jornal *O Popular*, que publicou outros dois, em 01/09/1999 e 01/11/2000, sem assinaturas. O texto crítico de Inácio de Araújo para o filme *O Tronco*, inicia-se com uma comparação um tanto descabida, desse, com os *faroestes* do cinema norte-americano. Por se passar, geograficamente, no Oeste do país (Goiás), a história contida no filme não se encaixa na *mitologia* do gênero cinematográfico *western*; tal comparação estabelecida por Araújo entre o *sertão brasileiro* e o *oeste norte-americano* é tendenciosa e denota uma certa desqualificação de sua parte para a temática regional, que no primeiro parágrafo é evidenciada pela afirmação do mesmo que o filme *passa-se de fato no Oeste (em Goiás)*. Para Araújo, o filme *se propõe basicamente como filme de ação*, o que não é correto, pois, trata-se de uma narrativa fílmica que contém *ação e reflexão*; o pensamento neoliberal e despolitizado, que emergiu em meados da década de 1980, reconfigurou, de maneira conservadora a apreciação crítica (e artística) da mídia para o cinema, TV, música ou literatura.

O texto de Araújo desvela a falta de entendimento para com um cineasta do porte de J. B. de Andrade e uma trajetória de militância política e engajamento artístico. A qualificação de *verborragia rancorosa* para o filme *O Cego que Gritava Luz*, de Andrade, explicita a interpretação superficial que dele efetuou em detrimento de seu intertexto e subjetividade. Araújo também achou o título do filme (*O Tronco*), *nada sugestivo*, comprovando o desconhecimento do romance bernardiano, do qual o roteiro fora adaptado e escrito.

A crítica de Oricchio escrita para o Jornal *O Estado de São Paulo*, é, sem dúvida o mais elaborado dos textos apresentados e provenientes da mídia jornalística, e que demonstra também um conhecimento sofisticado do autor acerca de cinema e do contexto sociopolítico em que foi produzido o filme *O Tronco*. Mesmo assim, incorre em alguns deslizes interpretativos ao qualificar o filme analisado como de *aventuras com pano de fundo político* e ainda duvida do paralelo traçado, de maneira figurada (por J. B. de Andrade), entre a sociedade brasileira da República Velha e da Era FHC. O filme *O Tronco*, caso abordasse, fielmente, apenas um episódio da história goiana, que retrata as lutas dos clãs oligárquicos situados no norte do antigo Estado, pelo poder, tornar-se-ia reducionista. A fusão de

²³⁸ Inácio Araújo é jornalista da *Folha de São Paulo*, publicou os livros sobre cinema, *Hitchcock, o Mestre do Medo e Cinema*, *o Mundo em Movimento*, foi ainda entre 1970/1980 montador, roteirista e assistente de direção; André Barcinski é jornalista, publicou o livro *Maldito: A Vida e o Cinema de J. Mojica Marins o Zé do Caixão*, dirigiu também um documentário sobre o cineasta; Fernando Albagli (1939-2006), crítico, escritor, tradutor e editor da revista *Cinemin*, que circulou no país durante a década de 1980; Luiz Z. Oricchio é crítico de cinema e editor do suplemento *Cultura* do jornal *O Estado de São Paulo*. Graduiu-se em Filosofia e Psicologia pela USP e publicou os seguintes livros sobre cinema: *O Sertão do Imaginário Cinematográfico Brasileiro* e *Cinema de Novo*. In: ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003 e <http://incacio-a.blog.uol.com.br>.

elementos literários, cinematográficos e, sobretudo, históricos (O Brasil da década de 1910, o tempo da escrita do romance e da produção fílmica), contribuíram para possibilidades interpretativas mais sofisticadas; se a personagem literária *Vicente Lemes* era o *alter-ego* do escritor Bernardo Élis, a personagem cinematográfica inclui o *alter-ego* de J. B. de Andrade. O coletor Vicente Lemes, para Oricchio, é um *bobo alegre de boa alma*, devido ao seu idealismo e a importância que dá ante as consequências da tragédia sobrevivida do enfrentamento das facções oligárquicas rivais na Vila do Duro. De *bobo alegre*, a personagem não pode ser qualificada, pois, representa o *desespero* e a *solidão* dos que perseguem determinados ideais, como o de *justiça*, e não alcançam.

O jornalista *André Barcinski* inicia o texto com a mesma incorreção dos críticos anteriores, ao referir-se a *O Tronco* como um *faroeste ambientado em Goiás em 1919*, uma qualificação muito infeliz e empobrecedora, que revela ainda certa aversão que muitos especialistas ainda têm com relação ao cinema nacional. Ao indicar que o filme de J. B. de Andrade é *atípico, porque bem dirigido, bem atuado e bem escrito*, endossa a ideia que formulamos anteriormente.

As críticas de *Albagli* e dos jornalistas goianos conseguiram desenvolver uma observação mais desprovida de pedantismos intelectuais e preconceitos; essas virtudes interpretativas conferiram aos referidos, alegar que o filme *O Tronco*, permite *leituras diversas, e, principalmente, aberta a diversos tipos de público e ainda, vai além da aula de história*, assentindo a compreensão *sobre a estrutura social da época ainda fundamental para entender o jogo político goiano até os dias atuais* (que reflete o jogo político nacional). Nenhuma dessas críticas, relacionadas por derradeiro, referiram-se ao filme *O Tronco* como *faroeste* ou filme de *aventuras* ou *ação*, nem tampouco qualificaram seu personagem central de *herói patético*, ou *bobo alegre*, preferiram entendê-lo como *meio perdido* ou *um emblema da esquerda brasileira*, da qual filiaram-se Bernardo Élis e J. B. de Andrade. Na reflexão de *Alcides F. Ramos* sobre a atividade da crítica cinematográfica e dialogando com Roland Barthes, evoca que:

“[...] se a crítica é apenas uma metalinguagem, isto quer dizer que sua tarefa não é absolutamente descobrir *verdades* mas somente *validades*.” [BARTHES, R.] Diante da distinção estabelecida [...] entre *verdade* e *validade*, como entender o *lugar social* ocupado pela crítica cinematográfica? A existência pura e simples da crítica, o espaço disponível nos jornais, o seu prestígio junto ao público leitor/espectador, a quantidade de livros (escritos por críticos) disponíveis nas livrarias, etc., constituem indicadores importantes de uma realidade: do ponto de vista social, estabeleceu-se uma determinada *divisão do trabalho intelectual*. Essa atividade (crítica de cinema) adquire sua legitimidade a partir do momento em que os espectadores/leitores reconheceram em determinados indivíduos (que, em virtude disso, podem vir até a

profissionalizar-se) uma capacidade específica: *produzir interpretações válidas acerca de um filme*. Como não se trata de um discurso que tenha como base legitimadora uma *verdade científica*, o texto do crítico só se afirma *socialmente* quando, primeiramente, outros indivíduos, também interessados em cinema, dispõem-se a entrar em contato com seu trabalho para, em seguida reconhecer nele a capacidade de provocar um *diálogo inteligente*. A *validade* (por oposição à *verdade*) a que Barthes faz reverência consiste na possibilidade de o leitor reconhecer no crítico um *interlocutor estimulante* (o que, obviamente, não significa concordar com ele!) [...] A partir dessas considerações, pode-se dizer que assistir a um filme é *inventar significados*, não redutíveis às *intenções* do produtor/roteirista/diretor, tampouco à interpretação que o crítico estampou nas páginas do jornal. Apropriar-se do que “bate na tela” é, antes de mais nada, uma produção de *significados*. Mesmo não tendo, socialmente, a *legitimidade e a visibilidade* do crítico, o *espectador* também é um *produtor*.²³⁹[Parênteses nosso]

Pelas explanações dos aspectos estéticos, críticos e históricos advindos do exame de várias fases da produção fílmica, *O Tronco*, podemos perceber que a divulgação e exibição em Goiás foram mais abrangentes que no restante do circuito nacional. A estreia do filme nos últimos meses do ano de 1999 no eixo exibidor Rio-São Paulo, foi restrita a poucas salas pelo fato do grave problema de distribuição dos filmes nacionais, que desde a extinção da Embrafilme, ficaram à mercê das próprias distribuidoras internacionais que dominam o mercado cinematográfico brasileiro, com super-produções que saturam o setor, estrategicamente, nos meses de julho e no final do ano.

A divulgação/exibição do filme em Goiás ocorreu, de forma diferenciada, devido à grande tenacidade da produtora Assunção Hernandez e do próprio diretor J. B. de Andrade, em levar o filme a diversas cidades do interior que contribuem diretamente para agravar sobremaneira os problemas do cinema brasileiro com a ausência ou a destruição das salas exibidoras²⁴⁰.

O filme de J. B. de Andrade, embora tenha feito uma carreira profícua em Goiás e em outras capitais do país, obtendo prêmios em festivais e críticas relativamente positivas da mídia especializada, parece ter ficado *deslocado* do período dos anos de 1990 que, tradicionalmente, ficou conhecido por *retomada* do cinema brasileiro. Em uma larga bibliografia sobre o cinema brasileiro *pós-Collor*, pesquisada para esse estudo, apenas o trabalho de *Lúcia Nagib* traz um enfoque do cineasta J. B. de Andrade, suas produções e os problemas da categoria na época, já os outros autores como *Oricchio* e *Leite*, sequer mencionam os filmes *O Cego que Gritava Luz* (1995) e *O Tronco* (1999) no balanço crítico/histórico da *retomada*.

²³⁹ RAMOS, Alcides Freire. Op. Ob.Cit. Pág. 50, 51 e 52.

²⁴⁰ Em 1976 havia 3161 salas de exibição de cinema no Brasil; em 2003 o número caiu para 1700. In: LEITE, Sidney Ferreira. Op. Obr. Cit. Pág. 126.

Tais problemas enfrentados pelo filme *O Tronco* durante seu lançamento seriam uma espécie de exclusão dentro da própria *retomada* do cinema brasileiro em fins do século XX? A temática regionalista e política confluíram para a reduzida abrangência do filme no mercado cinematográfico brasileiro? As críticas dos dois principais jornais do país, implicitamente, não continham certos preconceitos estéticos e políticos?

O que podemos salientar é que o *local* de onde partem as críticas da mídia (nesse caso a jornalística), precisa ser analisado, por trazer no seu interior as ideologias, mesmo aquelas, teoricamente, escritas por colunistas fixos ou colaboradores *independentes*.

Nas críticas esboçadas pelos jornais *Folha* e *O Estado de São Paulo* (matérias assinadas), dois jornais conservadores que, no passado recente do país apoiaram o Golpe Civil Militar de 1964 e o respectivo regime implantado, fica subentendido as antigas posições politicoideológicas desses órgãos nas especificações para o cineasta J. B. de Andrade: *velho militante comunista* (Araújo), *artista escolado em antigas lutas de esquerda* (Oricchio). Mesmo que assinadas, as matérias em questão revelam que a ideologia dominante pode ser introjetada por seus interlocutores, fato patente na análise crítica de um artista engajado e com um passado de lutas na militância de esquerda nos anos de 1960/1970 contra o regime ditatorial brasileiro, isso em um momento em que tais particularidades soavam como eclipsadas para a *nova* sociedade que aflorava no final do século XX.

Jornais como a *Folha*, que depois da redemocratização do país assumiram posturas de *imparcialidade* partidária e ideológica, eventualmente, pelos *ditos* e *não-ditos* demonstram suas verdadeiras posições. O recente caso do editorial da *Folha* (17/02/2009), no qual comentou-se sobre o referendo popular proposto pelo Presidente Hugo Chávez da Venezuela, em prol de sua reeleição, como uma medida *ditatorial* e que o período correlato vivido pelo Brasil entre 1964-1985 foi uma *ditabranda*, reforça nossos pressupostos acerca do conservadorismo politicossocial (voltado à direita) que permeia alguns segmentos da mídia brasileira. A furiosa resposta dada aos críticos do editorial da *Folha*, posteriormente, aumenta ainda mais as evidências sobre o que comentamos.

As representações da sociedade brasileira dos anos de 1990, proporcionadas pela adaptação fílmica do livro de Bernardo Élis, efetuada pelo diretor J. B. de Andrade e da qual já formulamos alguns comentários, é o assunto do item subsequente.

2.2. As representações do Brasil dos anos de 1990 suscitadas pelo filme de J. B. de Andrade, *O Tronco*.

No achamento do chão também foram descobertas as origens do voo.

Manoel de Barros ²⁴¹(1916)

O filme *O Tronco*, uma adaptação do romance homônimo de Bernardo Élis, roteirizado pelo cineasta J. B. de Andrade incorporou na linguagem visual todo arcabouço estético, literário, cinematográfico e histórico que destrinchamos a partir da análise do escritor/livro e da transposição fílmica para o desenvolvimento desse estudo.

No *achamento do chão*, procuramos compreender a constituição e as singularidades da obra bernardiana entrecruzando com a do cineasta, leitor e homem J. B. de Andrade; nas *origens do voo*, deparamo-nos com a obra fílmica, repleta de interpretações plurais para a sociedade brasileira do final do milênio.

O filme de J. B. de Andrade, em 1999, apresentou aos espectadores a dramática histórica do coletor estadual Vicente Lemes, lutando contra as forças oligárquicas do governo de Goiás e os Melo, antigos correligionários transformados em desafetos políticos. Depois de realizar leituras e interpretações diversas do texto bernardiano, em temporalidades históricas diferenciadas, o cineasta articulou o roteiro para o filme, no qual reconta sua trama com inserções representativas e alegóricas sobre sua jornada pessoal e do Brasil da última década do século XX. O afluxo entre Literatura e Cinema, como setores especiais de representação da sociedade, não são estáticos, nem imutáveis, originam: “Significações plurais e móveis, construídas na negociação entre proposição e uma recepção, no encontro entre as formas e os motivos que lhes dão sua estrutura e as competências ou expectativas dos públicos que delas se apropriam.” ²⁴²

A proposição de *Chartier* é viabilizada para explicar que a obra literária (e seu autor) não são apenas resultantes de um processo de criação artística. O romance de Élis ao abordar um embate entre grupos rivais da oligarquia goiana na década de 1910, porém, escrito em 1956, cria uma nova dimensão para o ocorrido, expondo para o leitor, algo completamente inédito e que pode ser percebido de maneira múltipla. O mesmo ocorrera com o filme *O Tronco*, pois o cineasta ao adaptar o romance para a linguagem imagética, gestou uma nova

²⁴¹ AVELLAR, José Carlos. Op. Obr. Cit. Pág. 56.

²⁴² CHARTIER, Roger. *À Beira da Falésia: A História entre Incertezas e Inquietudes*. Porto Alegre: UFRGS, 2002. Pág. 93.

obra artística que carrega nas sutilezas as particularidades culturais, sociais ou ideológicas próprias, bem como do país naquele momento histórico.

A estreia do filme de J. B. de Andrade em 1999 culminou com o fim de uma década em que a política neoliberal reinou absoluta e os mecanismos do crescente processo de Globalização moldaram os vários segmentos da sociedade brasileira. O fim da década de 1990 trouxe no seu cômputo o enfraquecimento das lutas sociopolíticas que anteriormente grassava nos meios sindicais, estudantis, artísticos, intelectuais ou de organizações em luta pelos direitos de minorias étnicas ou sexuais.

O fim do ciclo autoritário brasileiro em 1985 desnudou o caos em que se encontrava o país em todos os aspectos da vida diária; a trágica transição do período ditatorial para a democracia culminou com a morte do último presidente eleito pelo famigerado processo do *Colégio Eleitoral* (artimanha jurídica criada pelos idealizadores do Golpe de 1964 para simular uma eleição *indireta*, todavia *constitucional*, por um Parlamento figurativo), *Tancredo Neves* (1910-1985), o que permitiu ao vice-presidente *José Sarney*, um *ex-aliado* do regime militar, assumir o cargo e o governo do país, iniciando assim uma fase da nossa História conhecida por *Nova República*:

O governo do presidente José Sarney, até hoje lembrado como um dos grandes desastres nacionais, como a copa de 1950 e a plástica facial da Cantora Rosana (outro ícone inesquecível daqueles tempos) havia lançado as bases do veneno político que se prolonga até hoje, na parte visível, nos maus modos do Congresso Nacional e na arrogância do poder econômico. Com Sarney, estabeleceu-se o domínio da mediocridade na atividade política baseada, em sua essência, no controle da mídia por grupos reacionários e conservadores, graças à farra de concessões de canais de TV e rádio. Os agraciados pagaram a fatura com um mandato de cinco anos para Sarney e uma condenação, ainda em vigor, de despolitização contínua da sociedade brasileira. Das entranhas daquele descalabro, vale lembrar, nasceu a candidatura de Fernando Collor de Mello, o caçador de marajás.²⁴³

O fim do calamitoso governo Sarney em 1990, finalmente respaldado por uma nova Constituição, restituiu as eleições diretas para a Presidência da República depois de 39 anos de abstinência impetrada pela Ditadura Militar, o que não impediu o país a incorrer em outro drama, desta vez, anunciando:

Com o desabastecimento de produtos, provocado pela política de congelamento de preços, o Plano Cruzado logo iria fazer água. Sarney voltava a ser Sarney e o Brasil jogava outra vez o futuro no lixo. A composição final do drama político brasileiro, até aqui, também contou com a ajuda do processo que cassou Fernando Collor, em

²⁴³ FORTES, Leandro. *Política Interna*. In: PINSKY, Jaime. (Org.) *O Brasil no Contexto 1987-2007*. São Paulo: Editora Contexto, 2007. Pág. 63 e 64.

1992, sob a acusação de chefiar uma quadrilha de malfeitores estacionada nos cargos da República. Collor e sua trupe alagoana estavam nos planos da turma do Centrão [Deputados e Senadores conservadores e de direita que dominou a elaboração da Constituição de 1988], a mesma que o financiou e elegeu, para permanecer intocada. Defenestrar o presidente era levar uma virgem ao altar para acalmar os deuses da opinião pública. O que não poderia morrer era a política de conchavos paroquiais e a distribuição de cargos para aliados, razão de toda a bandalha. O lema franciscano do “é dando que se recebe” sobreviveu a Collor, como uma praga de carrapatos lançados sobre Brasília. Hoje, sabe-se porquê. Então, a cada escândalo subsequente, clamava-se, ontem, como hoje, por renovação.²⁴⁴[Parêntese nosso]

Após o *impeachment* de Fernando Collor em 1992, outro vice, *Itamar Franco* assume o governo da nação; desse governo, vai sobressair a figura do então parlamentar *Fernando Henrique Cardoso*, que:

[...] havia tentado levar o PSDB para dentro do governo Collor, do qual pretendia participar como chanceler. Foi impedido pelo deputado Mário Covas, um dos fundadores do partido [...]. Virou chanceler no governo Itamar Franco, mas foi como Ministro da Fazenda, alçado à estatura de idealizador do Plano Real, que FHC cimentou seu caminho para o Palácio do Planalto. Nos oito anos em que lá esteve, os brasileiros acostumaram-se com termos “globalização” e “pensamento único”. Era o reflexo da moda, neoliberal dos anos de 1990, baseada no consenso de Washington, a crença formulada pelos Estados Unidos de que as virtudes das leis de mercado iriam trazer a felicidade soterrada pelo sonho socialista sob os escombros do Muro de Berlim. Do ponto de vista da evolução política brasileira, os anos de Fernando Henrique serviram para desmoralizar, em grande escala, a atividade parlamentar no Brasil. Um dos primeiros atos do presidente, em janeiro de 1995, foi o de não vetar uma excreção legal bolada nos porões do Congresso Nacional. Cassado pelo TSE por uso irregular da Gráfica do Senado, o senador paraibano Humberto Lucena mobilizou os colegas para criar uma lei cujo objetivo era anistiá-lo. O projeto foi aprovado em plenário, mas temia-se que o presidente recém-empossado o vetasse. FHC preferiu não intervir nos assuntos do Parlamento. Lavou as mãos, como Pilatos, porque tinha outros planos para o Congresso. Humberto Lucena morreu em 1996, anistiado, mas com a pecha de ter servido de inspiração para o humorista Chico Anísio criar o personagem Justo Veríssimo – caricatura grotesca, mas atualíssima, do político brasileiro conservador, elitista e fisiológico. Os dois mandatos de Fernando Henrique Cardoso consolidaram a predominância do Poder Executivo sobre o Legislativo, em todos os níveis da federação. Essa nova cultura relegou a figura do parlamentar a uma situação cosmética, supérflua, para não dizer inútil, diante da vontade do Presidente da República, dos governadores e dos prefeitos. Com a ampla maioria obtida ao se aliar aos grupos conservadores e filosóficos do Congresso, FHC passou a decidir os rumos do Legislativo a partir do gabinete presidencial. [...] Não teve adversários capazes de barrar a política de privatizações de empresas públicas. Impôs, quando quis, sua agenda política ao parlamento. E o parlamento eclipsou-se.²⁴⁵

O projeto de adaptar o romance de Bernardo Élis para o cinema, concretizado em 1999, decolou, efetivamente após o *exílio voluntário* de J. B. de Andrade no sudoeste goiano, provocado por intensa crise pessoal decorrida pelo cancelamento da produção fílmica sobre a

²⁴⁴ Ibidem. Pág. 65.

²⁴⁵ Ibidem. Pág. 66 e 67.

vida de Vladimir Herzog e a dissolução da Embrafilme pelo governo Collor. O *exílio goiano* fez com que o cineasta reavaliasse seu trajeto de vida e da carreira artística, sempre alternados com a militância política, em um tempo de arrefecimento dos mesmos.

O processo gradual de arrefecimento dos movimentos e aspectos sociopolíticos na vida brasileira, iniciou-se, justamente, no período de redemocratização, final do malogrado governo Sarney e do desmantelamento da ex-URSS e do Leste Europeu. O breve governo Collor (1990-1992), que instituiu um tempestuoso plano de erradicação da inflação, desembocou no fiasco do impedimento do presidente, acusado de corrupção. Os acontecimentos relatados interferiram (in)diretamente na vida e no processo criativo de J. B. de Andrade e o resultado pode ser conferido no primeiro filme produzido depois do *exílio goiano*, *O Cego que Gritava Luz* (1995), obra que propiciou-lhe, pela primeira vez, falar de suas mazelas pessoais e do Brasil dos anos de 1990, de forma metafórica.

O enredo do romance *O Tronco*, nesse contexto histórico, assegurou a J. B. de Andrade promover uma competente conexão entre os descaminhos da idealista personagem, *Vicente Lemes*, no ermo sertão de Goiás do início do século XX e a luta contra os poderosos locais, com suas próprias angústias e no Brasil de FHC. A conexão reportada, resultou no roteiro de *O Tronco*, que revitalizou temas como o autoritarismo, o engajamento político, o local em tempo do global ou o pragmatismo, aspectos tão presentes no cotidiano brasileiro em 1999.

A personagem cinematográfica, *Vicente Lemes*, carrega no seu interior os dilemas políticos e artísticos de seu criador primeiro, Bernardo Élis, reapropriado por J. B. de Andrade na mesma proporção. A impotência da personagem no enfrentamento aos poderosos e suas instituições refletem a paralisia do cineasta e da própria esquerda brasileira depois de 1989, com a derrocada do comunismo. Seria o comunismo soviético o modelo concreto de aplicabilidade da teoria marxista? Por que ruiu? Eis alguns dos dilemas compartilhados por expressiva parcela de militantes ou ex-militantes, no mundo todo, desde então.

O autoritarismo da *República dos Coronéis* apresentado de forma sucinta pelo filme de J. B. de Andrade abre espaço para uma relativização com a ascensão do conservadorismo político e social verificado no Brasil nas duas últimas décadas do século XX e a personagem do *Juiz Carvalho* é um símbolo máximo do pragmatismo em voga; o caviloso *Tenente Catulino*, uma personagem que possui certas semelhanças com *Antônio das Mortes*²⁴⁶, é

²⁴⁶ Personagem do filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964 – Dir. Glauber Rocha), vivido pelo ator Maurício do Vale, um assassino profissional a mando dos coronéis nordestinos para matar cangaceiros, fanáticos

aquele que faz cumprir as leis dos poderosos e ao mesmo tempo extrapola a sua alçada ao cometer diversos crimes, demonstrando total falta de apego à ética ou à moral, aliás, algo comum na vida e na política brasileiras do fim do século XX.

As lutas exacerbadas entre as oligarquias goianas pelo controle do *poder* estatal, abordadas no filme *O Tronco*, remete-nos aos ensejos políticos do momento de produção do filme, em que as pelejas ideológicas e partidárias deram lugar à busca pelo controle da burocracia estatal através dos diversos cargos disponíveis e localizados em *escalões* (primeiro, segundo... etc.) e que se tornou a meta de qualquer partido político, da situação ou oposição. A fidelidade partidária e ideológica caiu em desuso, substituída pela promiscuidade de interesses dos diversos grupos sociais agremiados nas siglas que compõem as cadeiras do Congresso Nacional, caucadas, ainda, no mais puro fisiologismo. Discorrendo a respeito dos anos de 1990, *Castoriadis* afirma:

[...] Estamos vivendo uma fase de decomposição. Numa crise há elementos opostos que se combatem – ao passo que o que justamente caracteriza a sociedade contemporânea é o desaparecimento do conflito social e político. As pessoas estão descobrindo agora o que escrevíamos há trinta ou quarenta anos em S. ou B, ou seja, que a oposição direita-esquerda já não tem sentido: os partidos políticos oficiais dizem a mesma coisa, Baladur [Eduard, Primeiro-Ministro Francês no período 1993-1995] faz hoje o que Bérégovoy [Pierre, Primeiro-Ministro Francês entre 1992-1993] fazia ontem. Não há, na verdade, nem programas opostos, nem participação das pessoas em conflitos ou lutas políticas, ou simplesmente numa atividade política. No plano social, não se dá apenas a burocratização dos sindicatos e sua redução a um estado esquelético, mas o quase desaparecimento das lutas sociais. [...] [Parênteses nossos]²⁴⁷

Mesmo que abordando o contexto sociopolítico francês dos anos de 1990, o filósofo Castoriadis exhibe uma argumentação que escapa da espacialidade geográfica de onde emitiu suas ideias; suas observações direcionadas para os setores políticos, culturais e sociais franceses encontram sincronia com a realidade brasileira da mesma época – traço marcante oriundo da nova sociedade globalizada que se firmava.

O pessimismo de Castoriadis com relação aos rumos da ordem social dos anos de 1990, encontrou respaldo na reavaliação fílmica que J. B. de Andrade efetuou tendo como base o romance de Bernardo Élis. O filme *O Tronco* não se enquadra no panfletarismo político ou numa avaliação rancorosa de um intelectual e artista formado nas lutas engajadas

religiosos ou sertanejos desgarrados, porém não se alinhava política ou ideologicamente com suas vítimas ou os oligarcas.

²⁴⁷ CASTORIADIS, Cornelius. *A Ascensão da Insignificância*. In: *As Encruzilhadas do Labirinto*. São Paulo: Paz e Terra, 2002. Pág. 104 e 105

dos anos de 1960 e 1970; a reinterpretação da sociedade brasileira, possibilitada pela transposição fílmica do livro *O Tronco*, fulcrou-se em um enfoque realista, contudo, inspirado pelo *humanismo* que é caro tanto a Bernardo Élis quanto a J. B. de Andrade. O cineasta, no entanto, ao fim do filme, impregnou-o com as alegorias do *jabuti*, o sustentáculo do universo e da *imensidão da paisagem do horizonte*, que simulam a infinitude das possibilidades futuras, apesar das agruras do presente, para arquitetar uma sociedade melhor.

O filme de J. B. de Andrade não é claustrofóbico, no sentido de encerrar uma visão pouco aprazível e hermética da sociedade brasileira dos anos de 1990; a cena final com um grande plano geral, primeiro focando o coletor *Vicente Lemes* montado a cavalo e guiando sua família que o segue dentro do carro-de-bois e, depois, vislumbrando o panorama extenso do relevo disforme do Planalto Central coberto pelo cerrado, insinua que nem tudo está perdido e que as lutas e o engajamento enfraqueceram ou fracassaram, *a priori*, mas não sucumbiram. Para *Russell Jacoby*, inferindo a respeito do marasmo político e do fim das utopias nas sociedades dos anos de 1990:

[...] numa era de resignação e cansaço políticos, o espírito utópico continua sendo mais necessário do que nunca. Não evoca prisões nem programas, mas a ideia de solidariedade e felicidades humanas. “Alguma coisa está faltando”. Ernest Bloch citava esta frase de *Mahagonny*, de Bertolt Brecht, como uma chave do impulso utopista. E alguma coisa *está* realmente faltando. Uma luz se apagou. Privado de expectativas, o mundo torna-se frio e cinzento. O que se pode fazer? A pergunta, periodicamente feita a todos os críticos, insiste num pragmatismo que é inimigo do utopismo. Não há nada a fazer. O que não quer dizer que nada será pensado, imaginado ou sonhado. Pelo contrário. O empenho em vislumbrar outras possibilidades de vida e sociedade continua sendo urgente, e constitui a condição essencial para fazer alguma coisa. Precisamos, segundo T. W. Adorno, “contemplar todas as coisas da forma como se apresentam do ponto de vista da redenção”. Isto significa encarar o mundo “tal como ele se manifestará um dia à luz messiânica”. Este dia está mais distante do que nunca. Ou Será que não? A história costuma surpreender até seus estudiosos mais diligentes. Ninguém foi capaz de prever a rápida derrocada do sistema soviético em 1989; especialistas cautelosos acreditavam que seu império mortífero ainda duraria mais cinquenta anos. A década de 1960 explodiu praticamente sem aviso prévio; os observadores, em sua maioria, haviam classificado os anos 50 como uma era de conformismo e apatia, e esperavam outros tanto. Quem poderá garantir que o futuro não nos reserva surpresas semelhantes?²⁴⁸

Em uma cena crucial do filme *O Tronco*, a personagem do *Juiz Carvalho* (Antônio Fagundes), de dentro da tenda armada no centro da Vila do Duro tem um diálogo áspero com *Vicente Lemes* (Ângelo Antônio), que se encontra revoltado com as atitudes dúbias e antiéticas do magistrado no cumprimento da lei e da manutenção da ordem local. No auge da discussão, o magistrado ordena ao Tenente Catulino para que contenha o coletor irado, e diz:

²⁴⁸ JACOBY, Russell. *O Fim da Utopia – Política e Cultura na Era da Apatia*. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001. Pág. 235 e 236.

- *Você é um idealista!*

A frase do *Juiz Carvalho* é sintomática de que o *idealismo* naquele instante de enfrentamento entre forças oligárquicas rivais não tinha razão de ser, o que importava era cumprir a missão ordenada pela facção que detinha o poder estadual. *Idealismo* e *utopias* (políticas e sociais), estiveram quase sempre presentes na formação dos intelectuais brasileiros da primeira metade do século XX, principalmente àqueles filiados à esquerda. A partir dos anos de 1980, os idealismos e as utopias políticas adentraram num processo crescente de descrédito nos círculos intelectuais e artísticos do país. No filme *O Tronco*, a personagem *Vicente Lemes* representa o idealismo político e a crença na magnitude das instituições como o Estado ou a Justiça. O infortúnio da personagem, gerado no intuito de implementar a ordem e a paridade de direitos em sua comunidade e que termina de maneira trágica, resume os descaminhos de boa parte da esquerda brasileira, onde militaram Bernardo Élis e J. B. de Andrade.

O enfrentamento entre os *coronéis do governo* e os *coronéis dissidentes* no Estado de Goiás da República Velha, sob as lentes do cineasta J. B. de Andrade, instiga-nos a perceber (e tentar compreender) os mecanismos para *obter e permanecer no poder*²⁴⁹, em um período da vida política brasileira em que as lutas partidárias e ideológicas estavam em franco declínio. O político desse momento buscava um partido que lhe oferecesse privilégios e, sobretudo, cargos de influência; em nome dos conchavos políticos, as questões ideológicas naufragaram-se e alianças partidárias antes inimagináveis tornaram-se visíveis como a esquematizada pelo PFL (provindo do PDS, ex-ARENA e que sustentou politicamente a Ditadura Militar) e o PSDB (que agregava esquerdistas e ex-exilados do regime militar) para conquistar a Presidência da República nas eleições de 1994.

O escritor Bernardo Élis, ao longo de sua carreira, abordou, de forma literária, as questões que cercavam o poder, principalmente no romance *O Tronco*, temática esta tão bem reaproveitada na adaptação cinematográfica conduzida por J. B. de Andrade em 1999.

²⁴⁹ O conceito de *poder* é amplo e pode ser entendido sob vários aspectos: históricos, filosóficos ou sociológicos. O *poder* é um tema abordado em obras clássicas de autores como Aristóteles, Thomas Hobbes, Kant, Hegel, Marx ou Foucault; seguindo uma interpretação foucaultiana para o conceito, Lebrun alega que “o poder é instaurador de *normas*, mais que de *leis*.” [...] O poder não é *um ser*, “alguma coisa que se adquire, se toma ou se divide, algo que deixa escapar”. É o nome atribuído a um conjunto de relações que formigam por toda a parte na espessura do corpo social (poder pedagógico, pátrio poder, poder do policial, [...], etc. [...]) E a necessidade do poder impõe-se quando, nas “sociedades ampliadas e requintadas”, as regras de justiça já não têm força suficiente em si próprias para que os homens as respeitem se não houver coerção – e quando existem grupos sociais com forte interesse em que a justiça seja ministrada de *maneira segura*. In: LEBRUN, Gérard. *O que é Poder*. São Paulo: Brasiliense, 2009. Pág. 20, 22 e 24.

Bernardo Élis vivenciou a era dos oligarcas e das ditaduras, *observou* o poder e também, por algumas vezes, participou *dele*. Quanto ao poder, disse o escritor:

Nunca quis exercitar o poder. Entretanto, vivi intensamente o que seja o exercício do poder, quando recriei tipos que lutavam pelo poder ou que exerciam o poder, com as consequências boas ou más dele decorrentes. Entendo que numa sociedade pobre como a brasileira e a goiana, o poder é o sumo bem, mas é também a grande fonte de desonestidade, da corrupção e do crime, condições que geram nos donos do poder um indizível soberba. O poder é firmado menos pelas determinações do poderoso do que pela necessidade que tem a maioria de se submeter a algum tipo de poder. Como quase tudo na vida, o poder cresce à razão inversa do crescimento do não-poderoso: de tal forma, o poderoso se compromete com outras pessoas e vai abdicando de sua própria liberdade, de seu próprio poder de auto-determinação.²⁵⁰

Em meio às representações das diversas *formas* de exercício do poder que o filme *O Tronco* sugestiona ou demonstra (patriarcado, oligarquias, o Estado), a personagem *Vicente Lemes* torna-se a insígnia do brasileiro, ou do homem na sua totalidade, erigido no campo da militância intelectual, política e social, que se vê diante da perplexidade procedente da inviabilidade prática das ideias e o abortamento das ações. *Vicente Lemes* é a personagem que encarna o homem da era do *fim das utopias*²⁵¹, aquele que acreditou no Comunismo e que, em tese, foi sepultado pelo fim da ex-URSS e seus *satélites* europeus e asiáticos. O desalento da personagem *Vicente Lemes* é o desalento de J. B. de Andrade com relação aos fatos ocorridos no Brasil e no mundo depois de 1989:

A esse sentimento de extrema opressão, se juntava um outro, tão sofrido quanto o primeiro: sentimento de perda de sentido, o tempo de ver desmoronarem todos os sonhos e todas as certezas, o fim do socialismo. O tombo, mais do que simbolizado pela derrubada do muro de Berlim e das imponentes estátuas de Stálin e Lênin, foi imensamente maior do que o que desejavam as críticas de meu grupo “light” do partido. Nós fazíamos críticas ao socialismo “real”, ou seja, o existente, mas nunca negamos o conteúdo revolucionário de origem desse socialismo. E jamais passaria pela nossa cabeça uma crítica de consequências tão avassaladoras. Nós queríamos “consertar” o socialismo e a História simplesmente acabou com ele [...].²⁵²

²⁵⁰ ÉLIS, Bernardo. *A Vida São as Sobras*. Op. Obr. Cit. Pág. 175 e 176.

²⁵¹ A origem do termo é grega. A palavra é formada por um prefixo (*u*) e um substantivo (*topos*). O prefixo significa “sem” e o substantivo “lugar”. O que isso quer dizer? Utopia é uma expressão cunhada para designar uma concepção, uma representação de um lugar, de uma situação, de uma realidade que hoje – aqui e agora – não existe. Muitas vezes a concepção de uma situação futura apresenta características a tal ponto contrastantes com a realidade vivida pelas pessoas, que o termo utopia passa a ser visto como sinônimo de irrealizável, de ilusório [...]. MARTINS, Estevão de Rezende. História sem Fim. In: *Revista Leituras da História – Especial – Utopias*. Ano 1 nº 4. São Paulo: Editora Escala, 2008. Pág. 74.

²⁵² CAETANO, Maria do Rosário. Op. Obr. Cit. Pág. 368.

Segundo alguns estudiosos, a década de 1990 foi caracterizada pela *distopia* do ideário e das ações contrárias ou alternativas às sociedades capitalistas, pois o homem havia chegado a patamares, das mesmas, não mais passíveis de mudanças. Mas, *Martins*, instrui-nos que:

O debate contemporâneo sobre a utopia se caracteriza por uma crítica generalizada do pensamento utópico, decorrente da transformação radical na política internacional a partir da queda do muro de Berlim em 1989. Esta mudança chegou a ser descrita como o fim definitivo do pensamento utópico, ao menos da maneira como este havia influenciado a história ocidental desde o texto inicial de Thomas Morus [1478-1535]. Desta forma, estaria a utopia morta e a história ainda viva? De jeito algum. O pensamento utópico continua existindo, e reveste-se de novas formas que interagem com a história dos homens e com o modo com o qual os homens lidam com ela.²⁵³[Parêntese nosso]

O filme de J. B. de Andrade, *O Tronco*, além de incursionarmos a aspectos pouco abordados da História do Brasil durante a Primeira República, oferece-nos, ainda, a possibilidade de dialogarmos com a História dos anos de 1990, da qual o cineasta faz parte. Esse diálogo intenso, entre *presente* e *passado* foi viabilizado pela urdidura do roteiro adaptado do romance de Bernardo Élis, que já trazia no seu texto/intertexto críticas e representações da sociedade brasileira da primeira metade do século XX, e que J. B. de Andrade soube amalgamar com aquele tempo presente, expondo *fraturas*, desapontamentos, relativizações e incertezas. O bom filme de inspiração política é aquele que carrega nas indagações e nos finais em aberto, como em *O Tronco*, que reluz as cores *ocres* e *pardacentas* de sua fotografia, delatando solidão e desespero, ao mesmo tempo em que aponta para os grandes espaços a serem percorridos, obviamente sinuosos.

Mesmo que empregando uma resignificação mais otimista para o romance bernardiano, J. B. de Andrade, notoriamente conferiu à cena final de *O Tronco*, um grande plano final em *plongée* após a partida da família Lemes e ao findar a imagem, a tela enegrece e é impresso um fragmento do texto original:

Passaram as semanas, os meses, anos se passaram, com a jagunçada na sebaça, saqueando, matando, violentando. A miséria caiu sobre a região, onde só podia viver quem possuísse seu bando armado [...]. Surgiram homens terríveis, como Abad, Piauí, João Rocha, Aldo Borges que fugiu da carreira de Uberaba, e muitos outros. Debalde a polícia de Goiás, Bahia, Maranhão e Piauí escuraçava, matava e perseguia sem tréguas os bandidos que desapareciam aqui para surgir ali, com apoio de chefes políticos e coronéis locais. Eis a sebaça!²⁵⁴

²⁵³ MARTINS, Estevão de Rezende. *História sem Fim*. Op. Rev. Cit. Pág. 78.

²⁵⁴ ÉLIS, Bernardo. *O Tronco*. Op. Obr. Cit. Pág. 269.

Após essa inserção, entram os últimos créditos do filme. O trecho do livro, utilizado na epígrafe final corrobora para a ambiguidade que, propositalmente, o filme simula no encerramento das imagens. A partida da família Lemes indica que os caminhos existem e que podem ser trilhados, as utopias e as lutas engajadas estagnaram-se, mas podem (e devem) ser reelaboradas de maneira surpreendente, como arrola *Russell Jacoby* no final de seu livro *O Fim das Utopias*, ao mesmo tempo que novos embates e obstáculos surgirão.

3. Aspectos do cinema brasileiro na década de 1990 – da crise à *retomada*.

O cinema é para a arte o que a imprensa é para o livro.

Vladimir Maiakóvski²⁵⁵ (1893-1930)

Portanto, dobra sobre dobra, o cinema brasileiro – que está em constante processo de fazer-se, impor-se e afirmar-se como forma de expressão necessária, tendo o Brasil como tema e justificativa – é questionado, num ciclo infindável de começos e recomeços, de ciclos de produção que são também diferentes ciclos de identidade: identidade do próprio cinema e identidade nacional.

Scheila Schvarzman²⁵⁶

A estreia do filme *O Tronco*, ocorrida no segundo semestre de 1999, juntamente com a produção anterior, *O Cego...* (1995), demarcaram a *retomada* da carreira cinematográfica de J. B. de Andrade dentro do cinema brasileiro, em uma fase que ficou cognominada, também, de *retomada*. Após uma ausência de quatro anos do meio cinematográfico, J. B. de Andrade retomou as atividades como cineasta em 1995, pouco tempo depois da diluição da percuciente crise enfrentada pelo setor, em decorrência da dissolução do órgão de fomento ao cinema brasileiro (Embrafilme) e o *rebaixamento* do Ministério da Cultura a *secretaria*, pelo governo Collor, assim que tomou posse em 1990.

As crises pelas quais o cineasta passou ao longo da década de 1990, refletiram na sua produção fílmica atinente ao período²⁵⁷, com o lançamento de apenas um documentário de curta-metragem e dois longas completados, ao contrário da década anterior na qual dirigiu cinco filmes (4 longas e 1 média metragem), à exceção de alguns documentários produzidos para a TV.

Os dois filmes de ficção, dirigidos por J. B. de Andrade nos anos de 1990 foram representativos da vivência particular do diretor e histórica do país no referido decênio, no entanto:

[...] vinha na contramão dos projetos estéticos nascentes entre os jovens cineastas da *retomada* [...] A verdade é que na minha retomada, eu estava, de novo, na contramão buscando reencontrar o meu caminho perdido com o cancelamento sobre o Vlado

²⁵⁵ AVELLAR, José Carlos. Op. Cit. Pág. 14.

²⁵⁶ SCHVARZMAN, Scheila. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. In: Revista *ArtCultura*. Uberlândia: Edufu, 2001. Vol. 3, nº 3. Pág. 91

²⁵⁷ Durante os anos de 1990, J. B. de Andrade dirigiu apenas três filmes, sendo dois, longas de ficção: 1991 – *Independência* (curta-metragem); 1995 – *O Cego...* (longa-metragem de ficção) e 1999 – *O Tronco* (longa-metragem de ficção).

[projeto cancelado com o fim da Embrafilme]. Mas tanto quanto *O Cego...* [1995] o filme [*O Tronco* – 1999] faz parte desse esforço de recomeçar do cinema brasileiro. E nesse esforço tudo se encaixa, tudo é importante, cada filme tem sua mensagem e seu lugar e merece análise própria, como um tijolo no precário muro que ajudamos todos a construir. Os dois filmes circularam por vários países, junto com os outros poucos filmes dessa fase, anunciando que o cinema brasileiro voltava a existir.²⁵⁸ [Parênteses nossos]

As dificuldades encontradas pelo cineasta J. B. de Andrade para a realização de seus filmes nos anos de 1990 não foram solitárias, mesmo que com contornos adversos, pois a maioria dos diretores (veteranos ou novatos) enfrentou sérios entraves para angariarem recursos financeiros e distribuição dos seus filmes no mercado brasileiro e internacional.

Para entendermos a crise, por qual o cinema brasileiro imergiu no início da década de 1990, é preciso que retornemos ao contexto e à criação dos dois órgãos de incentivo à produção cinematográfica no Brasil, o INC (Instituto Nacional de Cinema) e a Embrafilme, ambos constituídos, respectivamente em 1966 e 1969, em plena Ditadura Militar. As diretrizes básicas do INC eram:

[...] promover e estimular o desenvolvimento do cinema no país, e formular e executar a política governamental relativa ao processo de produção, importação, distribuição e exibição de filmes no Brasil e no exterior; apesar de subordinado ao Ministério da Educação e Cultura, o INC contava com autonomia técnica, administrativa e financeira. Suas principais fontes de receita eram as dotações orçamentárias, as taxas sobre a exibição de filmes no circuito comercial e o resultado da bilheteria. Em 1969, tais recursos foram transferidos para a recém-criada Embrafilme, que, com o tempo, assumiu as atividades do INC, definitivamente extinto em 1975. Não obstante sua curta existência, o instituto teve um importante significado, pois, na prática, o órgão representou a passagem para as mãos do poder Executivo da tarefa de organizar e gerenciar as atividades cinematográficas no país.²⁵⁹

Com relação à Embrafilme:

Desde sua criação até sua extinção no início dos anos 1990 [...] se tornou a principal referência da produção cinematográfica do país. A empresa foi idealizada pelo poderoso ministro do regime militar Roberto Campos. Sua trajetória pode ser dividida em três fases. A primeira inicia-se com sua criação e termina por volta de 1974, quando suas atividades foram ampliadas. Essa etapa pode ser caracterizada, em linhas gerais, pela tentativa de definir o papel que a empresa deveria desempenhar para desenvolver o cinema nacional. [...] Em 1970, a Embrafilme passou a exercer a função de financiamento de filmes, até então uma atribuição exclusiva do INC [...] Em 1973 obteve autorização para atuar na distribuição de filmes comerciais em território brasileiro. Assim, ficaram sob seu controle tanto a produção como a comercialização de filmes. O primeiro filme produzido pela

²⁵⁸ CAETANO, Maria do Rosário. Op. Obr. Cit. Pág. 389 e 390.

²⁵⁹ LEITE, Sidney Ferreira. *Cinema Brasileiro – Das Origens à Retomada*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005. Pág. 111.

empresa, foi São Bernardo [1971], de Leon Herszman, que obteve bom desempenho comercial. A segunda fase pode ser delimitada entre 1974 e 1985, e representou um importante momento da transição. A partir de 1974 o cinema brasileiro ganhou novo impulso e os espectadores voltaram às salas de exibição. Com o apoio do Estado, por meio da Embrafilme, as películas nacionais obtiveram grandes êxitos de bilheteria²⁶⁰ e uma continuidade de produção que, apesar de alguns pequenos tropeços e crises circunstanciais, só se rompeu no final dos anos 1980, momento em que a ideia de fim de mais um ciclo positivo emergiu com toda intensidade, notadamente durante o primeiro período do governo Fernando Collor de Mello, em 1990. Essa fase positiva coincidiu com o trabalho do cineasta Roberto Farias à frente da Embrafilme. [...] Entretanto, os problemas da Embrafilme não ficaram restritos às esferas econômica e financeira. O lançamento do polêmico filme Pra Frente, Brasil, em 1982, dirigido pelo ex-diretor geral da estatal, o cineasta Roberto Farias, provocou a antipatia generalizada do governo militar. Embora moribundo, o governo ainda controlava a distribuição das verbas orçamentárias para o setor. [...] O processo de esvaziamento da Embrafilme teve continuidade com a Nova República. O ministro da Cultura, Celso Furtado, justificou em diversas ocasiões o abandono do órgão argumentando que a empresa fora um legado do regime militar e que, portanto, era estranha aos novos tempos, que se caracterizavam pelo esforço em eliminar os “entulhos do autoritarismo”. [...] O governo Collor deu o tiro de misericórdia. Porém não criou mecanismos que ocupassem seu papel e atuassem no sentido de viabilizar a produção de filmes brasileiros. O discurso oficial apontava para a necessidade de o cinema nacional se inserir na lógica do mercado, como pregavam as políticas neoliberais então na ordem do dia. Nesse contexto, pode-se afirmar que a última fase da Embrafilme, que correspondeu ao período de 1986 a 1991, implicou o seu esvaziamento, tanto no plano político como no financeiro. Tal declínio contribuiu decisivamente para um novo e doloroso capítulo da história do cinema nacional que perdurou até metade dos anos 1990.²⁶¹[Parênteses e grifos nossos]

O fim do governo Collor em 1992, possibilitou ao seu sucessor, Itamar Franco, demitir o controverso cineasta *Ipojuca Pontes*, da Secretaria da Cultura, que conduziu o processo de extinção da Embrafilme, substituindo-o pelo intelectual e diplomata, *Sérgio Paulo Rouanet*. Sua gestão foi marcada pela recuperação do *status* de *Ministério* para a área da cultura no país; nos governos FHC que se seguiram, tais leis foram aprimoradas, mas, alguns problemas sérios como a distribuição e cota para filmes brasileiros no mercado, ainda continuam pendentes.

Após a redução drástica da produção cinematográfica verificada com o término da Embrafilme, a partir de 1995 o setor reaqueceu-se com o lançamento de vários filmes de

²⁶⁰ Maiores bilheterias da Embrafilme (1974-1985):

Filme	Bilheteria (expectadores)	Ano
• <i>Dona Flor e Seus Dois Maridos</i>	10.800.000	1976
• <i>A Dama do Lotação</i>	6.500.000	1978
• <i>Lúcio Flávio, O Passageiro da Agonia</i>	5.400.000	1977
• <i>Xica da Silva</i>	3.200.000	1976
• <i>O Trapalhão nas Minas do Rei Salomão</i>	5.800.000	1977
• <i>Os Saltimbancos Trapalhães</i>	5.200.000	1981
• <i>Os Trapalhães e o Mágico de Oroz</i>	2.457.000	1984

In: Ibidem. Pág. 113 e 114.

²⁶¹ Ibidem. Pág. 111, 112, 117 e 118.

cineastas consagrados e de estreantes, conseguindo uma maior visibilidade interna e internacional, com indicações para prêmios importantes como o *Oscar* e a participação e premiação em festivais do porte de *Berlim*, *Veneza* e *Cannes*²⁶². Entretanto, esse retorno das atividades cinematográficas no Brasil, depois de 1992, despontou no *entreatos* do auge das práticas sociopolíticas neoliberais e globalizadas procedentes da década anterior, em que os governos de *Ronald Reagan* (EUA-1981/1989) e da Primeira-Ministra *Margaret Thatcher* (Inglaterra-1979/1990) ditaram as *regras* para o soerguimento do exaltado *Estado Mínimo*, fundamentados no conservadorismo da extrema-direita das referidas nações, então fortalecidas, ideologicamente, pela *queda* do comunismo na Europa Oriental em 1989 e os governos subsequentes de FHC. As políticas econômicas neoliberais, foram introduzidas no Brasil com maior ênfase durante o governo Collor, no auge da difusão dos dogmas ditados pelo *Consenso de Washington*²⁶³ (1989). Liderado pelo economista inglês *John Williamson* (ex-funcionário do FMI e do Banco Mundial), o consenso de Washington postulava *normas* para serem empregadas pelos governos dos países em desenvolvimento, visando o crescimento macroeconômico. Esse *receituário* econômico e neoliberal encontrou seguidores em diversos governos conservadores da América Latina, como o Chile de Pinochet, Argentina e Brasil; os resultados dessas políticas foram um considerável decréscimo das taxas inflacionárias nos países exemplificados e a intensificação das disparidades sociais, evidenciadas pelo processo de integração (ou globalização).

O processo de *integração* das sociedades, acentuado a partir dos anos de 1980, iniciou-se, acanhadamente, há muitos séculos e para o historiador *Stuart Hall*, trata-se de:

[...] um complexo de processos de forças e mudanças, que, por conveniência, pode ser sintetizado sob o termo de “globalização”. Como argumentou Anthony McGrew (1992), a “globalização se refere aqueles processos, atuantes numa escala global, que atravessam fronteiras nacionais, integrando e conectando comunidades e

²⁶² Filmes nacionais nominados ao prêmio da Academia de Hollywood como melhor produção estrangeira: *O Quatrilho* (1996 – Dir. Fábio Barreto), *O Que é Isso Companheiro* (1998 – Dir. Bruno Barreto) e *Central do Brasil* (1999 – Dir. Walter Sales); este último ganhou o *Urso de Ouro* de melhor filme e melhor atriz para Fernanda Montenegro no Festival de Berlim.

²⁶³ Conjunto de trabalhos e resultado de reuniões de economistas do FMI, do BIRD e do Tesouro dos EUA realizadas em Washington D.C. no início dos anos 90. Dessas reuniões surgiram recomendações dos países desenvolvidos para que os demais, especialmente aqueles em desenvolvimento, adotassem políticas de abertura de seus mercados e o “Estado Mínimo”, isto é, um Estado com mínimo de atribuições (privatizando as atividades produtivas) e, portanto, com um mínimo de despesas como forma de solucionar os problemas relacionados com a crise fiscal [...]. O resultado mais importante dessas políticas (pelo menos nos países em que, durante os anos 80 e mesmo no início dos anos 90, ela atingia níveis intoleráveis. [...]) Embora os países que seguiram tal *receituário* tenham sido bem-sucedidos no combate à inflação, no plano social as consequências foram desalentadoras: um misto de desemprego, recessão e baixos salários, conjugado com um crescimento econômico insuficiente, revela outra face dessa moeda. In: SANDRONI, Paulo. Dicionário de Economia do Século XXI. São Paulo: Record, 2007. Pág. 179.

organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado. A globalização da “sociedade” como um sistema bem delimitado e sua substituição por uma perspectiva que se concentra na forma como a vida social está ordenada ao longo do tempo e do espaço”. Essas novas características temporais e espaciais, que resultam na compreensão de distâncias e de escalas temporais, estão entre os aspectos mais importantes da globalização a ter efeito sobre as identidades culturais.²⁶⁴

A sociedade brasileira dos anos de 1990, surgida após a redemocratização do país e do malogro dos dois primeiros governos da Nova República, redimensionou, artística e ideologicamente vários segmentos das artes no Brasil como o *cinema*. Os novos cineastas, que iniciaram as carreiras nessa época de crise do cinema brasileiro e de apatia política, concorreram para o esboço de facetas diferenciadas para películas, bem como das temáticas e estilos desenvolvidos. Em relação aos cineastas dos anos de 1990, *Ismail Xavier* diz:

Cotejando os percursos, percebe-se uma notável diferença nos estilos de formação dos cineastas e nas formas de recrutamento próprias de cada região. E há também a diferença entre o que aconteceu com os mais velhos lá atrás, quando começaram, e o que se passa com os mais jovens hoje, quando é menos frequente um passado de militância política e é outro o leque de motivos que fazem emergir um cineasta. Traço comum, ontem e hoje: a cinefilia. Mais do que esquemas de viabilização profissional ou ilusões de estabilidade e realização pessoal a baixo preço, é essa quase religião do cinema que define a escolha, faz superar os entraves, alimenta a insensatez biográfica que torna possível o cinema brasileiro mudar de tom; está mais profissional, tem lastros oficiais, maior retaguarda de formação, tecnologias mais acessíveis e de maior agilidade, mas não descartou de vez os estratégias que marcam o uso da imaginação heterodoxa para viabilizar um filme.²⁶⁵

A produção cinematográfica nacional iniciada ao fim do Governo Collor desenvolveu características diversas, as quais *Xavier* apresenta alguns comentários elegendo os cineastas em atividade na época. O cinema brasileiro, como um todo, depois de 1993, seguiu o percurso da *diversidade*:

[...] não apenas tomada como fato, mas também como valor. E o dado curioso desse “Viva a diferença” é que ele não se associou à batalha por um cinema de autor contra padronizações do mercado, embora em termos práticos, o autor tenha prevalecido. Mais aberto a parcerias e talvez menos soberbo na postura, ele ou ela continuaram com força maior na constituição de um pólo de qualidade na produção. O clima cultural, porém, não realçou questões de princípio como pólos de debate, seja a questão nacional, a oposição entre vanguarda e mercado, a disparidade de orçamentos e estilos. A tônica, desde 1993, tem sido o pragmatismo. [...] O cinema da década exibiu sua diferença, mas não esteve preocupado em proclamar rupturas. Privilegiou alguns dados de continuidade, como, por exemplo, na série de filmes que focalizaram os temas da migração, do cangaço e da vida na favela, num retorno a

²⁶⁴ HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP8A Editora, 2006. Pág. 67 e 68.

²⁶⁵ XAVIER, Ismail. (Prefácio). In: NAGIB, Lúcia. Op. Obr. Cit. Pág. 11.

espaços emblemáticos do Cinema Novo. Certos núcleos temáticos se recompuseram, como a questão da identidade nacional, e permaneceu o recurso a esquemas alegóricos na representação do poder.²⁶⁶ [Grifos nossos]

Não obstante, naquele momento de *retomada* do cinema brasileiro, cineastas veteranos do porte de Nelson Pereira dos Santos, Walter Lima Jr., Carlos Reichenbach, Domingos de Oliveira ou o próprio J. B. de Andrade estavam na ativa, revitalizando o fértil elo entre o *passado* e o *presente* dessa arte no país. É bom destacarmos que a *retomada* (*renascimento*) do cinema brasileiro, depois de 1992, não se caracterizou como um movimento cinematográfico como foi o do *Cinema Novo*; o cineasta *Walter Salles* alega que, “Acho a palavra ‘renascimento’, referindo ao cinema brasileiro, inflacionada. Só há verdadeiro renascimento com uma produção constante e qualitativamente consequente, e isso não tivemos ainda...”²⁶⁷. A afirmação de Salles foi endossada por quase todos os cineastas (90) que a pesquisadora *Lúcia Nagib* entrevistou para seu trabalho e que nos serve de bibliografia básica.

O trabalho de Nagib tornou-se, então, crucial para que possamos empreender um entendimento do cinema brasileiro na última década do século XX, dos cineastas das novas gerações, veteranos, produtores de documentários e de filmes de ficção, em depoimentos elencaram vários problemas do setor, bem como suas influências cinematográficas e estéticas particulares. Das entrevistas realizadas por Nagib, podemos tecer alguns comentários sobre os cineastas da citada década, abrangendo vários campos da atividade cinematográfica. Para os cineastas entrevistados (inclusive J. B. de Andrade), há um consenso que a *Lei Rouanet* precisa ser reestruturada e aprofundada, no sentido de atender às reivindicações da classe; as leis de incentivo fiscal, destinadas às artes, são sedutoras para o empresariado, mas não são capazes de impulsionar o setor. O depoimento do cineasta *Cacá Diegues*, contido no livro, é taxativo e coaduna com o de seus pares:

A Lei do Audiovisual foi muito boa, porque proporcionou a retomada da produção do cinema no Brasil. Mas é insuficiente, porque contempla apenas a produção. Precisamos de leis que resolvam de uma vez por todas a relação do cinema brasileiro com a televisão, a distribuição, a exibição, o *homevídeo*, algum mecanismo precisa ser criado. O Estado não deve ser um produtor de cinema, não deve interferir diretamente na produção, mas não pode deixar de ser mediador das relações econômicas do cinema e deve intervir para regular as relações de distribuição de filmes brasileiros. Não passa filme brasileiro na televisão, quando passa é comprado sempre a preço vil. [...] Se ficarmos só na Lei do Audiovisual, que só se ocupa da produção de filmes, estamos correndo o risco de nos tornarmos a maior indústria de

²⁶⁶ XAVIER, Ismail. *Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2006. Pág. 41 e 42.

²⁶⁷ LEITE, Sidney Ferreira. Op. Obr. Cit. Pág. 119.

filmes inéditos do mundo, e não é isso que queremos. Queremos que os filmes sejam feitos, mas também vistos. Se esse problema não for resolvido, esta retomada será apenas mais um dos ciclos do cinema brasileiro, e não aquele sonho de uma atividade permanente.²⁶⁸ [Grifos nossos]

Outra questão primordial levantada pelos cineastas entrevistados é a *censura* que o *empresário* (in)diretamente impõe ao filme que emprega seus recursos financeiros. A quase totalidade do empresariado brasileiro não entende de cinema, portanto, não quer ver o nome de sua empresa associada a temas controversos, políticos ou a estéticas vanguardistas abordadas nos filmes por eles produzidos.

Os cineastas brasileiros que iniciaram as carreiras na época da *retomada*, em sua maioria, possuem formação acadêmica em cinema ou em áreas das Ciências Humanas e de maneira surpreendente, vários deles disseram ter sido influenciados ou gostam das *Chanchadas da Atlântida*, de *Grande Otelo*, *Oscarito*, *Wilson Grey*, etc.; algo inimaginável ou indizível até algumas décadas pregressas. Outra feição da geração de cineastas principiantes da década estudada é a cinefilia, fator compartilhado com os veteranos, tópico já destacado por *Ismail Xavier*.

O cineasta *Nelson Pereira dos Santos* e sua obra, segundo a maioria dos entrevistados por Nagib, são a influência mais perene entre os mesmos. A geração de cineastas do Cinema Novo, tinha como referência o *neorealismo italiano* e a *nouvelle vague* francesa, além do cinema americano dos anos de 1930/1940; o reduzido engajamento político entre os cineastas das novas gerações e o distanciamento dos temas ligados a ele em seus filmes, são outras marcas evidentes da cinematografia dos anos de 1990. O cineasta paraibano *Paulo Caldas*, que conjuntamente com *Lírio Ferreira*, dirigiu um dos mais cultuados filmes da *retomada*, *Baile Perfumado* (1997), revelou-nos que havia, naquele período:

[...] uma tendência em se negar a existência da política no cinema, e isso é gravíssimo. No meu ponto de vista, quem trabalha com comunicação tem um compromisso com o que faz. O que informamos não é brincadeira, pois manipula a opinião das pessoas. É preciso ter critérios.²⁶⁹

A disparidade de estilos também marcou os filmes pós-Embrafilme e Nagib destaca dois deles que foram representativos desse período:

Alma Corsária [1994 – Dir. Carlos Reichenbach] e talvez o mais emblemático balanço pessoal, feito através de um personagem do qual se narram, em tom de

²⁶⁸ NAGIB, Lúcia. Op. Obr. Cit. Pág. 183.

²⁶⁹ Ibidem. Pág. 140.

romance de formação, a adolescência, a militância política, a paixão e a morte. O pano de fundo é um Brasil pintado com cores oníricas. O Brasil de *Carlota Joaquina* [1995 – Dir. Carla Camurati], primeiro grande sucesso da retomada, é também uma miragem de um escocês pela qual se realiza uma interpretação inteiramente livre de um episódio histórico brasileiro.²⁷⁰[Parênteses nossos]

O filme de *Carla Camurati* (1960), *Carlota Joaquina*, transformou-se no símbolo da *retomada* do cinema brasileiro pós-crise deflagrada no governo Collor devido a alguns fatores importantes: produzido com um orçamento baixíssimo, majoritariamente captado em setores da iniciativa privada, o filme alcançou um considerável sucesso de bilheteria e ainda despertou um acalorado debate entre críticos, historiadores e estudiosos em cinema, devido a *particular e livre* interpretação da cineasta sobre a consorte espanhola de D. João VI e do próprio período Joanino no Brasil.

Com poucos recursos financeiros, Camurati fez um filme criativo no que se refere à direção de arte, figurinos, fotografia e as interpretações primorosas de Marco Nanini (D. João VI) e Marieta Severo (Carlota Joaquina); quanto ao roteiro, procurou escapar ao máximo do didatismo histórico que quase sempre acompanha os filmes oriundos ou adaptados de fatos ou personagens da História Oficial. Centrando-se na polêmica figura da rainha portuguesa, originária da poderosa casa real espanhola dos Bourbons (descendentes de Luiz XIV) e da transferência/estadia da Corte Lusitana para o Brasil (1808-1820), Camurati exagerou na sua leitura crítica e simplista da História.

Grande parcela dos cineastas são artistas que detém estilo próprio, autoral e seus filmes apresentam uma estética e narrativa que tornam-se marca registrada da criatividade, que dispensa amarras; sabemos que o trabalho de um cineasta/roteirista, ao verter um romance ou acontecimentos históricos para a linguagem cinematográfica, redonda em outra visão e obra artística concebidas a partir da literatura ou pesquisas biográficas/acadêmicas. Mas o cineasta/roteirista deve saber dosar a liberdade que tem para interpretar um texto literário ou a História, para não cair na tentação de apenas reproduzir o original ou incidir em desconstruções esdrúxulas e vulgares de episódios e personalidades históricas.

Defendendo a visão *caricata e estereotipada* sobre a presença da Família Real Portuguesa no Brasil do início do século XIX, que o filme *Carlota Joaquina* apresenta ao espectador, Camurati justifica:

Carlota Joaquina não é um filme em cima do muro, é um filme que toma um partido, que tem uma visão sobre o contexto ali apresentado. Acredito que isso

²⁷⁰ Ibidem. Pág. 15.

aconteça em tudo o que fazemos, o que é muito natural. As ideias passam pelo diretor, que é um filtro dessas ideias já por si tendenciosas. A pessoa já tende para aquilo que acredita ser bom, é a sua maneira de ver o mundo.²⁷¹

Alguns críticos como *Guido Bilharinho* e *Oricchio*, em seus livros analíticos sobre o cinema brasileiro dos anos de 1990 e especificamente ao filme *Carlota Joaquina*, assim, pela ordem, entenderam-no:

[...] *Carlota Joaquina* é bom filme? Sob os aspectos ventilados, o desassombro e a liberdade intelectual de sua concepção e feitura, evidentemente, o é. Mas sob o ponto de vista estritamente artístico é cinematográfica, não. Nada há, nele, de criativo e de elaboração da linguagem cinematográfica. Nesse sentido, é linear, limitando-se a narrar e a contar uma história. A influência da linguagem norte-americana de cinema é nítida. Por isso até, o filme é bem recebido e faz sucesso, já que o espectador brasileiro é moldado, desde tenra idade, pelo cinema norte-americano e suas fórmulas e receituário para agrado e divertimento do público. O filme de Carla Camurati só diverge (e escapa) da armadilha do insosso, inodoro e insignificante filme histórico hollywoodiano por sua irreverência e coragem de encarar e ressuscitar os fatos e as personagens.²⁷²

De alguma forma, e apesar de todas as suas imperfeições, *Carlota Joaquina* tocou em uma corda íntima do público brasileiro. Quem vai ao cinema hoje em dia? Classe média para cima. Para explicar esse sucesso, deve-se admitir que, para essa amostragem da população brasileira, era interessante ver personagens de sua história retratados de maneira farsesca. [...] *Carlota* aparece não propriamente como desmistificação de um episódio histórico que teria sido contado de maneira edulcorada nos livros escolares, mas como base satírica para explicar um país que não deu certo. [...] Em *Carlota*, personagens chapados, sem nuances nem contradições à vista e, acima de tudo, uma leitura da História que privilegia o anedótico sobre o analítico, prepararam terreno para a boa aceitação do público. Respeite-se aí o talento cômico da diretora e sua habilidade em, apesar da precariedade de meios, encontrar a linguagem mais adequada para traduzir seu recado em termos audiovisuais.²⁷³

Como podemos verificar, através dos fragmentos textuais acima transcritos, o filme *Carlota Joaquina* gerou e gera críticas heterogêneas tanto na esfera cinematográfica quanto na histórica, aglutinando considerações coincidentes das partes analíticas apenas no que se concerne aos *excessos* e a *criatividade* que Camurati direcionou ao mesmo. Muitos historiadores analisaram *Carlota Joaquina*, desde a inserção no mercado audiovisual em meados dos anos de 1990 e um deles, *Ronaldo Vainfas*, decorrido o clamor das primeiras críticas e estudos, apresentou-nos seu entendimento do filme no artigo *Carlota: Caricatura da História*:

²⁷¹ NAGIB, Lúcia. Op. Obr. Cit. Pág. 146.

²⁷² BILLARINHO, Guido. *O Cinema Brasileiro nos Anos 90*. Uberaba. Instituto Triangulino de Cultura, 2000. Pág. 78.

²⁷³ ORICCHIO, Luiz Zanin. Op. Obr. Cit. Pág. 39 e 41.

Um filme histórico, um romance, uma vez que não são trabalhos de historiador, não estão obrigados, por dever do ofício, a ter cuidados na exposição dos fatos e na interpretação deles. O historiador, por sua vez, não sendo cineasta nem crítico da “sétima arte” nem crítico literário, deve ter a cautela na avaliação de filmes ou livros que tratem de história. A história não é, na verdade, monopólio dos historiadores profissionais, e há mesmo os que conseguem – romancistas, cineastas ou dramaturgos – divulgar muito bem a história, inclusive interpretá-la com sensibilidade, não sendo historiadores de profissão. [...] E com isso chegamos ao que talvez seja realmente importante comentar sobre o filme, ou seja, sua obsessão em divulgar estereótipos sobre a história do Brasil e sobre o Brasil. História que, no filme tem por narrador um escocês, artifício a meu ver indispensável, que passa a ideia de que a narrativa de nossa história é coisa exótica a ser contada para entreter indóceis e amáveis meninas à beira mar do norte. [...] O filme de Carla Camurati é incansável em divulgar estereótipos, chegando ao absurdo de, pela boca do narrador *escotish*, dizer que, ao se interessar por D. Carneiro Leão, negro no filme, provavelmente branco na história, D. Carlota começava a se interessar pelas vantagens da mistura racial. Nem Gilberto Freyre, injustamente acusado de propagar as excelências da democracia racial brasileira pela via da sexualidade, ousaria dizer tamanho exagero. Carlota, a luxúria, D. João, a gula – pecados capitais e mortais. O regente, depois rei de Portugal, aparece em 90% das cenas comendo coxas de galinha ou de frango, glutão, decadente, patético. Regente que “obra” (defeca) à vista da filha, D. Maria Tereza, e depois pede almoço, num clima “rabelaisiano” totalmente despropositado. Não é o que de melhor se pode ensinar a crianças em idade escolar. D. João, caricato no filme, foi na história do Brasil o mentor da Independência que manteve o território unido o território da América Portuguesa, quase um milagre, através da corte que se estabeleceu no Rio [...] Volto a dizer, como de início: a história não é monopólio dos historiadores. Tanto é que o falecido historiador francês Georges Duby, um dos maiores medievalistas, disse, em entrevista, que *O Nome da Rosa* de Umberto Eco, era um dos melhores livros da história medieval que havia lido. E olhem que o mosteiro de Umberto Eco sequer existiu! [...] A Carlota desse filme quase nada guarda do personagem histórico, da rainha próxima dos setores tradicionais da nobreza portuguesa, da princesa bourbônica cogitada para assumir o trono da região platina insurgente. A Carlota Joaquina, bem como a própria história do Brasil retratada no filme, não passa de caricatura, a meu ver, de mau gosto.²⁷⁴

A apreciação crítica de *Vainfas* para *Carlota Joaquina*, em planos gerais é correta, porém, muito restrita à interpretação descompromissada da cineasta *Carla Camurati* para determinada época da História do Brasil.

Pactuando com algumas observações de *Oricchio*²⁷⁵, entendemos que os excessos da releitura histórica que Camurati empreendeu para seu filme, em parte, extrapolam à *simples* e *debochada* percepção ante a estadia, aqui na *terra brasiliis*, dos Bragança Bourbon, empurrados para os trópicos em consequência das invasões napoleônicas na Península Ibérica. Entremeando o discurso cinematográfico de Camurati, há subjetividades interpretativas que a própria releitura histórica utilizada no filme sugere a observadores mais atentos. Podemos postular que o *deboche* ou o *escracho* interpretativo da cineasta para com a História nacional, além de ser uma visão muito particular, tratar-se-ia de alegorias culturais e sociopolíticas do

²⁷⁴ VAINFAS, Ronaldo. Carlota: Caricatura da História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (org.). *A História Vai ao Cinema*. Rio de Janeiro: Record, 2001. Pág. 229, 233, 234 e 235.

²⁷⁵ ORICCHIO, Luiz Zanin. Op. Cit. Pág. 40.

Brasil nos primeiros cinco anos da década de 1990. Uma época de desapontamentos e de falta de perspectivas para a reconstrução do país que sobreviveu aos longos anos de ditadura militar e dos descabimentos da Nova República.

A *carnevalização* da História brasileira, vista pelo filme de Camurati, remete-nos a rever as críticas mais ortodoxas dirigidas à obra da cineasta pelos historiadores e críticos; o sucesso de público que *Carlota Joaquina* alcançou desde a estreia em 1995 já é um fator que requer averiguações por parte dos estudiosos, uma vez que filmes com temática histórica, principalmente nacionais, pouco interesse despertava e as evidências indicam que os espectadores, decepcionados com um Brasil que não dava certo, divertiram-se com uma versão hilária, grotesca e descabida de um episódio decisivo para a formação do Estado-Nação.

A década de 1990, no âmbito cinematográfico brasileiro, ficou marcada pela crise do setor e de sua superação. Podemos ainda ressaltar a variedade de gêneros e interpretações da realidade do país, o que denota uma peculiaridade do homem da época do *fim das utopias* e do *pragmatismo*; entre 1995 e 2001 foram produzidos 167 filmes²⁷⁶ (longas de ficção e

²⁷⁶ Na vasta produção cinematográfica verificada de 1990 a 1999 no país, destacamos os filmes: *Ação Entre Amigos* (1998 – Dir. Beto Brant); *Alma Corsária* (1993 – Dir. Carlos Reichenbach); *Amores* (1997 – Dir. domingos de Oliveira); *Até Que a Vida nos Separe* (1999 – Dir. João Zaragosa); *Baile Perfumado* (1997 – Dir. Lírío Ferreira e Paulo Caldas); *Barrela: Escola de Crimes* (1990 – Dir. Marco A. Cury); *Beijo 2348/72* (1990 – Dir. Walter Rogério); *Boleiros: Era Uma Vez o Futebol* (1998 – Dir. Ugo Glogertti); *O Cangaceiro* (1997 – Dir. Aníbal M. Neto); *Capitalismo Selvagem* (1993 – Dir. André Klostel); *Carlota Joaquina* (1995 – Dir. Carla Camurati); *Carmen Miranda: Banana is My Business* (1995 – Dir. Helena Solberg); *A Causa Secreta* (1995 – Dir. Sérgio Bianchi); *Central do Brasil* (1998 – Dir. Walter Salles); *Césio 137, O Pesadelo de Goiânia* (1990 – Dir. Roberto Pires); *Como Nascer os Anjos* (1996 – Dir. Murilo Salles); *Conterrâneos Velhos de Guerra* (1990/92 – Dir. Wladimir Carvalho); *Coração Iluminado* (1998 – Dir. Hector Babenco); *Corisco e Dadá* (1996 – Dir. Rosemberg Cariry); *O Corpo* (1991 – Dir. José Antônio Garcia); *Crede-mi* (1997 – Dir. Bia Lessa e Danny Roland); *Dezesseis Zero Sessenta* (1996 – Dir. Vinícius Mainardi); *Doces Poderes* (1996 – Dir. Lúcia Murat); *Dois Córregos* (1999 – Dir. Carlos Reichenbach); *Erotique* (1994 – Dir. Eduardo Coutinho); *For All: O Trampolim da Vitória* (1997 – Dir. Luiz C. Lacerda e B. Ferraz); *A Grande Arte* (1991 – Dir. Walter Salles); *Guerra de Canudos* (1998 – Dir. Sérgio Rezende); *Hans Staden* (1999 – Dir. Luis A. Pereira); *A Hora Mágica* (1998 – Dir. Guilherme A. Prado); *Lamarca* (1994 – Dir. Sérgio Rezende); *Latitude Zero* (1999 – Dir. Luiz Fernando Carvalho); *Louco Por Cinema* (1995 – Dir. André Luiz de Oliveira); *A Maldição de Sampaku* (1992 – Dir. José Joffily); *Os Matadores* (1997 – Dir. Beto Brant); *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1991 – Dir. Neville de Almeida); *Mauá: O Imperador e o Rei* (1991 – Dir. Sérgio Rezende); *Mil e Uma* (1996 – Dir. Suzana de Moraes); *O Que é Isso Companheiro?* (1997 – Dir. Bruno Barreto); *Orfeu* (1999 – Dir. Cacá Diegues); *A Ostra e o Vento* (1997 – Dir. Walter L. Jr.); *Oswaldianas* (1992 – Vários diretores); *Pequeno Dicionário Amoroso* (1996 – Sandra Werneck); *Perfume de Gardênia* (1995 – Dir. Guilherme A. Prado); *Policarpo Quaresma* (1998 – Dir. Paulo Thiago); *Primeiro Dia* (1999 – Dir. Walter Salles e Daniela Thomas); *Quem Matou Pixote?* (1996 – Dir. José Joffily); *Rádio Auriverde* (1991 – Dir. Sylvio Back); *Sábado* (1994 – Dir. Ugo Giorgetti); *A Saga do Guerreiro Alumioso* (1993 – Dir. Rosemberg Cariry); *Santo Forte* (1999 – Dir. Eduardo Coutinho); *Senta a Pua!* (1999 – Dir. Erik Castro); *O Sertão das Memórias* (1996 – Dir. José Araújo); *Stelinha* (1991 – Dir. Miguel F. Júnior); *Sua Excelência o Candidato* (1991 – Dir. Ricardo Pinto e Silva); *A Terceira Margem do Rio* (1994 – Dir. Nelson Pereira dos Santos); *A Terceira Morte de Joaquim Bolivar* (1999 – Dir. Flávio Cândido); *Terra Estrangeira* (1995 – Dir. Walter Salles e Daniela Thomas); *Tiradentes* (1998 – Dir. Osvaldo Caldeira); *Um Céu de Estrelas* (1996 – Dir. Tata Amaral); *Um Copo de Cólera* (1999 – Aluísio Abranches); *Vagas Para Moças de Fino Trato* (1992 – Dir. Paulo Thiago); *Vai Trabalhar Vagabundo 2: A Volta* (1991 – Dir. Hugo Carvana); *Veja Esta Canção* (1994 – Dir. Cacá Diegues); *O Viajante* (1999 – Dir. Paulo

documentários) contra apenas 30 do início dos anos de 1980, cabal demonstração de recuperação do setor, apesar de todos os problemas já comentados e desencadeados pela nefasta política cultural do governo Collor.

Historicamente analisados, os filmes da *retomada* representam as minúcias da sociedade brasileira no seu amplo espaço geográfico e humano e o constante enfrentamento das mudanças impostas pelo processo de globalização *versus* o local, que teoricamente nivela os indicativos socioeconômicos e culturais das nações periféricas e emergentes com o dos países ricos, mas na realidade, expõe de maneira perversa, a extrema desigualdade interna. Tais filmes abordaram as cidades e favelas dos grandes centros urbanos, o *sertão* (ou o interior do país), incursionaram pela *Literatura* e a *História*, além de promoverem interpretações diversas daquele momento da vida brasileira. Contudo, as interpretações da sociedade brasileira dos anos de 1990, oriundas das produções fílmicas, centraram-se muito mais em dramas pessoais do que coletivos, uma *marca* da era do indivíduo e da sociedade *high-tech*.

Uma visão do cotidiano urbano do país dominou a temática dos filmes dessa fase, o *sertão* ou o interior das outras regiões foram parcamente explorados, à exceção de algumas incursões pela espacialidade nordestina (*Baile Perfumado*, *Corisco e Dadá*, *Sertão da Memória* ou *Guerra de Canudos*); pesquisando esses aspectos que envolvem o *rural* e o *urbano* no cinema brasileiro de 1950 a 1968, Ramos esclarece que tais escolhas não são aleatórias, o que nos permite fazer um paralelo com o cinema da *retomada*:

Num contexto de país capitalista periférico, a questão do rural e do urbano reveste-se de contornos ideológicos importantes. Isto pode ser dito já que o ato de pensar a respeito destes temas remete para a construção de projetos de nacionalidade, soberania, independência, etc., o que repercute sobre as análises da inserção brasileira no contexto capitalista mencionado, tenham consciência disso ou não tanto os cineastas, quanto os comentaristas. Assim, ao retratar o rural e o urbano, o cinema brasileiro procurou interferir nas lutas politicoideológicas das quais das quais estava participando. A imprensa escrita, da mesma forma, refletiu acerca deste processo.²⁷⁷

O filme de J. B. de Andrade, *O Tronco*, inscreve-se numa observação interiorana diferenciada do país, ao abordar o *sertão* (ou o rural) e a História de uma região pouco vislumbrada pela cinematografia brasileira: o Centro Oeste (Goiás). Afora essa peculiaridade, o filme de J. B. de Andrade tem fortes conotações políticas explicitadas ou alegorizadas na

César Saraceni); *O Vigilante* (1992 – Dir. Ozualdo Candeias). In: ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003. Pág. 27, 235 a 245.

²⁷⁷ RAMOS, Alcides Freire. Apontamentos em Torno das Representações do Rural e do Urbano no Cinema Brasileiro (1950-1968). In: Revista *ArtCultura*: Uberlândia, 2000. Dezembro, nº II, vol. I. Pág. 27.

reconstituição do romance de Bernardo Élis; *Oricchio*, ao comentar sobre as adaptações fílmicas da História e de obras literárias feitas pelos cineastas/roteiristas, certifica que “A mais literal apenas conta uma história. A mais livre toma um tema e o desenvolve de forma política.”²⁷⁸

Na citação extraída do livro de *Caetano* e utilizada no início deste capítulo, J. B. de Andrade afirmou que as produções por ele dirigidas nos anos de 1990, encontraram-se na *contramão* da *retomada*. Na contramão, por serem obras elaboradas por um artista que sempre primou pelo engajamento e a crítica sociais, substanciadas pela revitalização da visão histórica extra-oficial do país, isso numa ocasião em que as abordagens *locais* (regionais) e *políticas* conduzidas pelo cinema estavam em refluxo. Alternando seu pensamento com a obra de Renato Ortiz, Mirian de Souza Rossini constatou que:

[...] nestes novos tempos e longe tornou-se perto, e o perto virou um solene desconhecido, pois o público mundializado é organizado conforme seus gostos e poder aquisitivo e não mais conforme o seu pertencimento a um determinado local, ou a uma dada cultura. No entanto, será que as coisas se processam realmente assim? Será que aqueles que lidam com cinema, e com a cultura em geral, sentem-se totalmente satisfeitos produzidos estes novos gêneros, de consumo? Não há mais espaço para velhas identidades locais? Ou seja, não há resistência ao processo de mundialização cultural? Creio que aqui cabe resgatar o desabafo do diretor Sérgio Rezende. Parecia-lhe terrível demais desistir de filmes brasileiros, falados em português (língua desconhecida perto do inglês ou do espanhol, línguas mundializadas por excelência). *Sua forma de protesto, de ir contra a maré foi justamente resgatar o que há de mais local num país: sua história.* [...] Afinal, é isso mesmo que o cineasta quer: provocar uma discussão do presente a partir de um fato do passado, fazer com que o agora se olhe através daquilo que já foi. Se nos [19]70 a busca foi por fatos que exprimissem o desejo de liberdade, nos [19]90 a tônica foi a identidade. As lentes das câmeras voltaram-se para os pequenos acontecimentos rotineiros escondidos nos grandes fatos históricos. Fizeram como os historiadores, fizeram como a maioria das pessoas, tentando resgatar o fio de suas idiossincrasias em meio a uma onda ao mesmo tempo massificante e fragmentadora.²⁷⁹

A obra de *Oricchio*, *Cinema de Novo*, que trás um estudo esmerado do cinema brasileiro da década de 1990, de maneira inexplicável e surpreendente, *não contém* uma abordagem crítica dos filmes de J. B. de Andrade, *O Cego...* e *O Tronco*, produzidos em 1995 e 1999. O mais estranho ainda é que o autor divide seu livro em alguns tópicos temáticos (*A Representação da História, o Sertão e a Favela*) em que os filmes aludidos encaixam-se perfeitamente. Outras bibliografias a respeito, ora consultadas para esse trabalho, do mesmo modo não apresentaram apreciações críticas (e sequer mencionaram) os filmes de J. B. de Andrade do período da *retomada*. O único trabalho crítico e específico acerca do cinema

²⁷⁸ ORICCHIO, Luiz Zanin. Op. Obr. Cit. Pág. 48.

²⁷⁹ ROSSINI, Mirian de Souza. Os Filmes de Reconstituição Histórica nos Anos 90 e a Memória Nacional. In: Revista *ArtCultura*: Uberlândia, Edufu. 2001. Vol. 3, nº 3. Dezembro. Pág. 84 e 86.

brasileiro de 1990 a 1999, que elencou o cineasta e seus filmes do período, foi o de *Lúcia Nagib*.

Por que o *esquecimento* do filme *O Tronco* durante seu lançamento nos anos de 1990 e no balanço crítico da *retomada*? Algumas respostas emergiram nos capítulos anteriores, como o lançamento restrito do filme no circuito comercial em fins do segundo semestre de 1999, época das grandes estreias hollywoodianas; uma temática *regional e histórica*, com fortes matizes políticos; um diretor *formado* nos engajados anos de 1960/1970 e militante de esquerda. E o esquecimento na reavaliação crítica *pós-retomada*, para o filme *O Tronco*? Seria tal fato gerado pela irrisória exibição do filme, fora do circuito goiano e a ínfima repercussão na mídia impressa nacional?

No caso específico do livro de *Oricchio* (2003), a inexistência de abordagens dos filmes de J. B. de Andrade, principalmente *O Tronco*, é uma situação deveras estranha, pois uma das melhores críticas recebidas por esse filme foi escrita para o jornal *O Estado de São Paulo*, pelo próprio autor em 1999. O que podemos resgatar e visualizar dessa temporalidade histórica, a década de 1990, é a dubiedade do pensamento e das atitudes humanas na era do esfacelamento das lutas de esquerda e a preponderância do conservadorismo nos segmentos diversos da sociedade *mundializada*, em que o *indivíduo* postou-se à frente dos holofotes.

4. Considerações Finais

A análise estética e histórica do filme *O Tronco*, desenvolvida para esse trabalho, permitiu-nos embrenhar nos pormenores de uma produção cinematográfica, que vai da urdidura do roteiro às salas de exibição e a repercussão na mídia; as particularidades estéticas e sociopolíticas do cineasta J. B. de Andrade também forneceram dados de suma importância para que uma compreensão mais abrangente do homem e artista fosse aclarada perante a ótica do historiador e sua metodologia avaliativa e investigadora.

Para que tal trabalho evoluísse de maneira satisfatória e consistente, uma incursão ao romance homônimo de Bernardo Élis fez-se necessária, equilibrando a apreciação literária e histórica do referido texto e seu autor; texto que serviu de base para a escrita do roteiro pelo cineasta e filmado em 1999.

A incursão analítica às obras fílmica e literária de J. B. de Andrade e Bernardo Élis, revelou-nos um universo artístico e histórico que não se esgota aqui, muito pelo contrário, o filme e o livro *O Tronco*, individualmente ou co-relacionados, renderiam numerosos trabalhos de cunho estético, literário, histórico, sociológico ou filosófico. O vislumbamento das duas obras artísticas, concebido pelo prisma investigativo da linguagem, estética e História, trouxe à baila aspectos importantes do *labor artístico* e da vida brasileira, da *República Velha* a *Era FHC*; um dado ainda mais importante, emergido então, é a *História regional de Goiás*, um segmento riquíssimo e peculiar que de maneira alguma encontra-se desvinculado da História do país como um todo, o que didaticamente ou por preconceito é conhecida por *História Oficial*.

E entre a República Velha e a Era FHC surgiram Bernardo Élis e J. B. de Andrade, homens e artistas de diferentes gerações que não relacionaram-se, efetivamente, todavia, diante dos estudos efetuados sobre suas obras artísticas, várias equivalências despontaram. Ambos artistas são oriundos de regiões do Brasil central, Élis do centro-sul goiano e J. B. de Andrade, do Triângulo Mineiro, localidade limítrofe ao Estado de Goiás e que até o início do século XIX pertenceu à *Capitania de Goyaz*. A formação humana e política do Triângulo Mineiro deveu-se, em grande parte, à decadência da produção aurífera no *Leste das Minas* e pela descoberta do ouro nas Capitanias de Goyaz e Mato Grosso (séc. XVIII), o que transformou a região triangulina (alcançada posteriormente de *Sertão da Farinha Podre*), em um entroncamento viário para as regiões mineradoras apontadas e ao apresamento, por parte de expedições particulares e da Coroa Portuguesa do gentio local, os Caiapós.

O escritor goiano (1915) e o cineasta mineiro (1939) nasceram e foram criados em duas regiões do Brasil central onde as estruturas familiares e sociais eram fortemente moldadas pelo *patriarcado* e os *clãs parentais*. No campo político, o conservadorismo e o domínio das oligarquias fizeram-se presentes nas duas localidades por longo tempo; por isso, esses dois aspectos, o geográfico e o sociopolítico, *a priori*, exerceram notáveis influências na edificação da verve artística e política de Élis e João Batista de Andrade.

O gosto e o pendor pela literatura aproximam Élis e João Batista, cujos roteiros e textos literários foram delineados com fortes cores realçadas pela formação *humanística*, o que direcionou, cada um a seu tempo, a urdirem obras artísticas autorais, carregadas de significações políticas e sociais, enquadrando-se no que é comumente entendido como *obra engajada*. E tal engajamento, artístico e político, provém das origens dos referidos artistas e do posterior alinhamento político ideológico à *esquerda* e da filiação e militância no *PCB*.

Bernardo Élis nasceu durante a República Velha e da infância à juventude passadas entre *Corumbá*(GO), *Cidade de Goiás*(GO) e *Goiânia*(GO), conviveu no seio de uma sociedade que transitava do arcaísmo para a *modernidade*. Vivenciou as lutas clônicas e coronelistas disputadas entre os grupos oligárquicos pelo controle do governo de Goiás nas décadas iniciais do século XX; vivenciou ainda a ascensão de *Pedro Ludovico*, após a vitória da *Revolução de 1930*, ao comando central do Estado sob as benesses do getulismo e das propostas de erradicação do atraso das regiões centrais do Brasil. Em *tempos democráticos* e da construção da nova capital federal em Goiás, escreveu o antológico romance *O Tronco*.

Élis participou da burocracia estatal goiana no governo intervencionista de Ludovico ao mesmo tempo que combatia e repudiava a ditadura do Estado Novo. Nos anos de 1960, após o golpe civil-militar de 1964, o autor goiano e sua obra foram perseguidos por causa da militância política de esquerda. Nesse contexto histórico do Brasil, Élis já era um autor premiado e reconhecido pela crítica, enquanto João Batista iniciava sua vida acadêmica na USP(SP) e paralelamente exercia atividades ligadas a *literatura*, *cinema* e *política*, que consistia da participação em cineclubes, movimento estudantil, filiação ao PCB e oposição ao regime militar. Com a edição do A.I. nº 5 em 1968 e o fechamento total do Estado autoritário, João Batista desiste de vez do curso que fazia na universidade, motivado pelas perseguições do governo à classe estudantil de esquerda e pelo interesse pessoal e crescente na direção cinematográfica.

No ano emblemático de 1968, indiretamente, as trajetórias de Élis e João Batista se cruzam, quando este lê o romance *O Tronco* pela primeira vez; esse ato de leitura foi o primeiro passo para que, mais de trinta anos depois o texto bernardiano fosse traduzido e

recriado para a linguagem cinematográfica. E nesse interlúdio, entre a ditadura militar, a redemocratização do país e os governos de FHC, as vidas e obras desses dois artistas distanciaram-se e aproximaram-se; com aguçados olhares e avaliações críticas acerca da sociedade brasileira de suas gerações, Élis escreveu contos e romances e João Batista dirigiu filmes documentários e de ficção que traziam no seu bojo denúncias e críticas ao sistema vigente.

O escritor Bernardo Élis e o cineasta J. B. de Andrade acreditaram que o *comunismo* era a alternativa mais eficiente para corrigir e nivelar as profundas diferenças sociais, econômicas e culturais que afligiam o Brasil há séculos; um país formado com base no escravismo, latifúndio, analfabetismo e o elitismo, além da hegemonia política das oligarquias das regiões Sudeste e Sul. Perseguindo o ideal revolucionário de mudanças para o país, esses artistas dedicaram-se à militância partidária nos quadros do PCB, ora atuando na formalidade ou na clandestinidade, momentos em que as atuações intelectuais e artísticas dos mesmos foram de grande valia. A revelação dos crimes cometidos por Stálin em 1953, iniciou um lento processo de ruptura, majoritariamente entre os intelectuais militantes dos PCs de diversos países (inclusive o Brasil), com o Comitê Central Soviético. A invasão da Hungria em 1956 e da antiga Tchecoslováquia em 1968 contribuíram para piorar a fidelidade dos militantes ao comunismo irradiado por Moscou, solapado de vez em 1989, com a Queda do Muro de Berlim.

Diante dessa conjuntura política internacional, o PCB, gradativamente esfacelar-se-ia e vários membros como Élis e João Batista abandonaram a militância partidária, contudo, sem abolir o engajamento nas causas sociais e artísticas, nem tampouco ao comunismo engendrado por Karl Marx.

Bernardo Élis e J. B. de Andrade, por meio de suas obras e da militância politicossocial e ideológica nas fileiras do PCB, vislumbraram, cada qual em sua época e espaço, um *Estado-Nação* que, teoricamente, revelou-se com o advento da Proclamação da República em 1889, um regime democrático capaz de reparar o considerável fosso existente entre as classes sociais do país. Na prática, o regime republicano no Brasil, desde a implantação, demonstrou ser tão excludente ou até mais elitista do que a velha e aristocrática Monarquia. A fundação do PC no Brasil dos anos de 1920, objetivava reparar os equívocos da República Oligárquica e irradiar o comunismo soviético (fundado após a vitoriosa *Revolução de outubro de 1917*, que arruinou de vez com a Rússia czarista e semi-feudal dos Romanov) pela via revolucionária, mas sabemos que no neófito regime representativo fundado aqui, o modelo político e de fazer política gravitava em torno de duas figuras públicas, símbolos

daquela época: o senador gaúcho *Pinheiro Machado* (1852-1915) e o intelectual e jurista *Rui Barbosa* (1849-1923).

Rui Barbosa era um intelectual e modelo de político:

[...] liberal, bacharel formado segundo os moldes da tradição imperial e que se destacava por ser dono de uma cultura vista como excepcional embora, justamente por isso, mal adaptado ao país. [...] Mas, sem dúvida, Rui foi e continua sendo uma das mais sólidas representações da República, povoando a memória nacional tanto com suas vitórias como com suas derrotas. Suas circunstâncias eram o fim da Primeira Guerra Mundial e da Revolução Russa como fato conhecido e consumado. Ninguém, nessa época, que dispusesse de alguma informação, duvidava que o mundo havia mudado radicalmente e que nunca mais seria o mesmo. As crenças políticas estavam abaladas, os nacionalismos na ordem do dia, e as demandas pela extensão de direitos políticos e sociais cresciam, como as greves e outras agitações urbanas anunciavam mesmo no Brasil. Os tempos eram de crise, e palavras como *decadência* e *atraso* passavam a circular no vocabulário político internacional de forma intensa. Em momentos como esse, uma imperiosa necessidade de reorganização de ideias se impõe, seja para compreender melhor o que aconteceu, seja para se poder planejar o futuro, que se anuncia perceptível e inevitavelmente como “novo”. Tempos de crise são, assim, tempos de modernização nos quadros mentais e nos projetos políticos.²⁸⁰

Quanto a Pinheiro Machado, seu perfil político esboçava:

[...] em primeiro plano, os signos do compromisso com o “caudilhismo”. Ele é o gaúcho da fronteira, grande em tamanho físico e político, sempre ladeado de parlamentares de diferentes estados e ambições. Era o homem que “fazia presidentes”, sendo conhecido por suas incríveis habilidades de articulador. [...] Mas Pinheiro Machado era também o homem que sabia corrigir a vocação caudilhesca pela “defesa da ordem social”. [...] Ele era “o ponto de ligação entre a anarquia natural da gente brava [...] e a autoridade necessária [...] a impedir a dispersão [...] Nada de teórico, nada de abstrato em sua intuição de dominador.”²⁸¹

No entanto, a jovem República brasileira do início do século XX, opostamente já nomeada de *República Velha* devido a seus vícios e *desmandos*, comportava tanto o que simbolizava Rui Barbosa como Pinheiro Machado:

[...] Rui Barbosa também tinha uma outra face, procurando corrigir os “excessos de sua alma de romântico europeu”, pela adequação de seu liberalismo às “necessidades do americanismo brasileiro”. Nenhuma das duas personalidades, afinal, conforma-se ao meio em que vivia, embora por motivos distintos. Ambos assinalavam tendências características e contrapostas do Brasil, e, ao mesmo tempo, “procuravam fundir esses extremos [...] Pinheiro, domando a força do caudilho sempre renascente; Rui Barbosa, contendo o espírito de autoridade; Pinheiro contendo a anarquia. “Vindos de direções inversas, encontravam-se os dois, razão pela qual foram endeusados e fulminados pela opinião pública. [...] O drama da República, conforme Alceu Amoroso Lima quer demonstrar, e numerosos outros

²⁸⁰ GOMES, Angela de Castro. Op. Obr. Cit. Pág. 491.

²⁸¹ Ibidem. Pág. 495.

pensadores seus contemporâneos e sucessores endossarão, era o de estar caracterizada por uma tensão, ao mesmo tempo constitutiva da política nacional e desintegradora de suas possibilidades de desenvolvimento nos marcos da modernidade ocidental. Ou seja, ela se situa na fronteira entre o *público* e o *privado*, sendo essa sua principal marca e também seu dilema, pois, [...] o Brasil não era Rui ou Pinheiro; era Rui e Pinheiro.²⁸²

Bernardo Élis, durante toda a longa carreira literária, buscou o reconhecimento para sua obra, abominando a qualificação de *regionalista* para a mesma; para o escritor, o termo *regionalismo* era reducionista, uma pecha. Reconhecido pela crítica e por seus pares, Bernardo Élis, tornou-se em 1975, um *imortal* ao ser eleito para a ABL, não obstante, o autor de um dos mais pungentes romances da Literatura Brasileira ainda continua sendo um *ilustre desconhecido*, algo que é lamentável. As razões para o referido esquecimento são várias e que foram despontando-se no desenrolar dessa pesquisa: primeiro os fatores históricos, já amplamente debatido sobre a exclusão cultural e sociopolítica do Brasil central com relação às regiões litorâneas e aos centros de poder alocados no Sudeste durante os primeiros cinquenta anos do século XX; segundo, as questões estéticas e temáticas que envolvem o regionalismo literário e que (in)diretamente segregou a obra bernardiana ao seu Estado natal, Goiás; terceiro e último, pelo caráter pessoal, tímido e descrente, às vezes, de seu próprio talento, o que na velhice o conduziu a sentimentos rancorosos perante a falta do reconhecimento mais amplo de sua carreira e obra, tanto pelos especialistas como pelo público, dentro e fora de Goiás. Dentre as atitudes de Élis que validam essas observações últimas sobre o escritor em seus momentos finais, acometido por grave enfermidade – um câncer -, e que denota seus sentimentos ambíguos, foi a *venda* do próprio arquivo à Universidade de Campinas (SP) – UNICAMP²⁸³, pouco tempo antes de sua morte ocorrida em 1997. A guarda de seu precioso arquivo poderia ter ficado a cargo da UFG ou da PUC, sediadas em Goiânia-GO, no entanto, contraditoriamente, fora para o Estado de São Paulo, talvez em busca do tão acalentado reconhecimento acadêmico e crítico que as regiões culturais preponderantes do Sudeste, muitas vezes, obstaram, ao escritor que decantou seu

²⁸² Ibidem. Pág. 496.

²⁸³ Em entrevista concedida ao jornal *O Popular*, cinco meses antes do seu falecimento ocorrido em 30/11/1997, Bernardo Élis comentou assim sobre a venda do seu acervo pessoal à UNICAMP (Campinas-SP): [...] Só quem estava lucrando com meu acervo eram as baratas e os ratos. Só eles. Estavam comendo tudo. Eu tinha um certo orgulho, afinal era parte da minha vida. Aquele arquivo é uma parte da minha pessoa. São mais de mil trabalhos reunidos, referências feitas a mim, ao Estado. Eu acho que lá está mais cuidado. Eles estão catalogando, restaurando e divulgando. Eu ainda não entreguei tudo. Mas pretendo entregar logo. Eu gosto muito dos goianos. Eu devo muita coisa ao povo goiano. Se eu fiz alguma coisa foi com a maior alegria em benefício do povo. [Grifos nossos]. In: Entrevista concedida a CAMARGO, Ecilene. Bernardo Élis – Entre Ressentimentos e Planos. *Jornal O Popular*. Goiânia: 08/06/1997. Pág. 10.

Estado, sua gente, sua fala, a natureza e as mazelas de seu tempo em contos, crônicas, poesias e romances inigualáveis.

A literatura regionalista na qual a obra bernardiana foi inserida devido a características temáticas, estéticas e de linguagem, alcançou o ápice avaliativo e a execração perante o crivo acadêmico e crítico durante grande parte do século XX. No século XXI, o que ficou *entendido* como *regionalismo literário* já não possui as mesmas conotações do século anterior, mas as polêmicas em torno dessa especificação, apesar de enfraquecidas, ainda despertam intensos debates e colocações interessantes que indicam ser:

O defeito que muitas vezes a crítica aponta no escritor regionalista, do pitoresco, da cor local, do descritivismo, foi a seu tempo uma dura conquista. Da mesma forma, na pintura, só depois de pintar com perfeição a figura, o pintor pode aludir a ela por traços, cores e luzes; só depois de escrever como quem pinta uma paisagem, o escritor pode indicá-la pela alusão, conseguida seja por imagens, seja pela sonoridade e ritmo, seja pelo modo de ser e de falar das personagens. Em qualquer dos casos, o grande escritor regionalista é aquele que sabe nomear; que sabe o nome exato das árvores, flores, pássaros, rios e montanhas. Mas a região descrita ou aludida não é apenas um lugar fisicamente localizável no mapa do país. O mundo narrado não se localiza necessariamente em uma determinada região geograficamente reconhecível, supondo muito mais um compromisso entre referência geográfica e geografia ficcional. [...] Desse modo, as “peculiaridades regionais” alcançam uma existência que as transcende. Assim, espaço fechado no mundo, ao mesmo tempo objetivos e subjetivos, não necessitam perder sua amplitude simbólica. A função da crítica diante de obras que se enquadram da tendência regionalista é, por isso, indagar da função que a regionalidade exerce nelas; e perguntar como a arte da palavra faz com que, através de um material que parece confirmá-las ao beco a que se referem, algumas alcançam a dimensão mais geral da beleza e, com ela, a possibilidade de falar a leitores de outros becos, de espaço e tempo, permanecendo, enquanto outras (mesmo muitas que se querem imediatamente cosmopolitas, urbanas e modernas) se perdem para uma história permanente de leitura.²⁸⁴

De maneira correlata à carreira de Élis, o cineasta J. B. de Andrade, a partir do final dos anos de 1970, obtém vasto reconhecimento crítico e público para seus filmes; as produções desse período, dirigidas pelo cineasta, *Doramundo* e *O Homem que Virou Suco*, foram premiados nos festivais de Gramado (Brasil) e Moscou (ex-URSS), alçando-o ao patamar dos melhores nomes do cinema brasileiro.

No hiato que perfaz os anos de 1980/1990, J. B. de Andrade, interagindo-se com o contexto histórico e econômico por qual passava o Brasil e o mundo, elaborou obras fílmicas *autorais* e de teor crítico e analítico sobre o *passado* e o *presente* do país; os filmes do cineasta eram, e ainda o são, políticos e modelados sob a tradição da arte engajada.

²⁸⁴ LEITE, Ligia C. Moraes. *Teses Sobre a Literatura Regionalista*. Op. Obr. Cit. Pág. 5.

O engajamento artístico e político de J. B. de Andrade, depois da ascensão do neoliberalismo e do fim do comunismo dirigido pela ex-URSS, aos poucos foi relegando seus filmes e sua visão particularizada da sociedade brasileira ao espaço diminuto destinado ao denominado *cinema de arte* ou de *filmes engajados*. Algumas críticas aos filmes de J. B. de Andrade, veiculadas pela imprensa e focadas nesse trabalho, apontam para a falta de entendimento dos articulistas em face à trajetória artística e política do cineasta, gestada nos debates políticos e nas lutas pela democracia. No crepúsculo do século passado e no alvorecer do XXI, a apatia e o pragmatismo preponderantes remodelaram o pensamento e as ideias em torno dos mais variados setores da sociedade e da cultura. Mudanças são sempre necessárias e bem vindas, contudo, a retomada do pensamento conservador, delineado então, ainda é motivo para preocupação.

Ao ler o romance *O Tronco* em 1968, J. B. de Andrade, impressionado com a atualidade e riqueza do texto bernardiano, tratou de assegurar com o autor, a compra dos direitos autorais para futura *adaptação* ao cinema. Mas por que esse fato levou tantos anos para realizar-se? Na nossa compreensão existem uma série de fatores que atravessaram os caminhos entre a leitura primeira de *O Tronco* e a filmagem em Pirenópolis (GO); cineasta jovem e em início de carreira, um projeto fílmico das proporções que o romance de Élis exigiria, não condizia com a pequena experiência cinematográfica de J. B. de Andrade e os altos custos da produção. Outro entrave, era adaptar o texto do escritor, que na época do A.I. nº 5, as obras foram classificadas como *deletérias* e *subversivas* pelos órgãos culturais e de segurança do governo ditatorial.

Em 1999, finalmente, os anseios em ver concretizado a transposição fílmica do romance *O Tronco* se realizam. A saga da personagem *Vicente Lemes*, um coletor da pequena Vila do Duro, localizada ao extremo norte do antigo Estado de Goiás, no final dos anos de 1910 e sua luta contra os desmandos dos próprios parentes (mandatários locais) e dos coronéis do governo, finalmente adquiriu forma e imagens proporcionadas pela linguagem e estética cinematográficas. A personagem literária, *alter-ego* de Bernardo Élis, que tanta empatia provocou no cineasta desde o primeiro contato com o livro, ao transformar-se em *personagem cinematográfica*, comportou o *alter-ego* de J. B. de Andrade e alegoricamente, embarcaram na sensível incursão pela História do Brasil no século XX, que passa pelo Estado de Goiás e às conexões artísticas, políticas e pessoais do escritor e do cineasta.

O filme *O Tronco* teve grande repercussão no Estado de Goiás, por meio da exibição no circuito comercial alternativo (projeto encabeçado pela produtora Assunção Hernandes) e da acolhida crítica positiva na imprensa estadual; no circuito nacional o filme fez carreira

oposta, com poucas exhibições no eixo Rio-São Paulo e no restante do país. Detentor de vários prêmios nos festivais nacionais, o filme de J. B. de Andrade recebeu críticas favoráveis da imprensa de grande circulação nacional (Jornais Folha de São Paulo e o Estado de São Paulo), porém foram poucas; lançado nas redes de cinema (que em sua maioria localizam-se nos *shopping center* e estão de alguma forma atrelados às produtoras/distribuidoras norte-americanas) no final do ano de 1999, coincidiu com as estreias das produções hollywoodianas do segundo semestre, de olho nas indicações para o prêmio máximo da Academia.

Esse dado, aliado ao crônico problema da distribuição dos filmes nacionais no grande circuito exibidor do país, fez com que, na nossa observação, o melhor filme dirigido por J. B. de Andrade saísse de cartaz de forma inaceitável, migrando, para a exibição em espaços e salas exibidoras aleatórias que não comportam público mais abrangente. A transposição fílmica de um clássico da *literatura regionalista* brasileira do século XX, que fala de *coronelismo*, *História de Goiás* e de alegorias políticas e sociais do país que transitavam entre o passado e o presente da produção/estreia do filme, corroboraram para o que o próprio J. B. de Andrade se situasse, dentro do cinema da *retomada* na posição de *infrator*, ou seja, na *contramão* estética, temática e ideológica despontada depois de 1995.

O cinema brasileiro da *retomada*, como já foi esclarecido anteriormente, não foi um movimento cinematográfico e por isso não gerou particularidades temáticas ou narrativas; o cinema da *retomada*, redundou na diversidade técnica, artística e no pragmatismo. Absorveu a linguagem da publicidade e da TV, esta, de maneira exagerada, resultando em filmes com feição de telenovela e mesmo diante de abordagens sociais e políticas, buscou o *espetáculo* como via de acesso ao mercado internacional no momento em que a *globalização* impunha-se, da tecnologia, passando pela cultura e economia dos países.

Diante da argumentação apresentada, emergida de nossa pesquisa bibliográfica e de arquivos específicos, certificamos que o *O Tronco* ficou deslocado, nos pontos enunciados, das demais obras cinematográficas dos anos de 1990, pois tratou do *local*, do *rural* e da sociedade interiorana do Brasil central, inspirado no *clássico* e pouco apreciado romance *regionalista* de Bernardo Élis, numa ocasião em que o foco analítico inclinava-se para observações macroscópicas.

E das relações entre *Cinema*, *Literatura* e *História*, viabilizadas pelo estudo do romance e filme *O Tronco*, chegamos às considerações aqui formuladas e apresentadas, que *não são finitas*. E subjazendo a essas considerações, buscamos empreender um entendimento sobre o lugar destinado ao cinema e a literatura com inclinações regionais no debate estético e cultural da atualidade.

Das últimas décadas do século XXI, as abordagens artísticas catalisadas pela literatura e o cinema brasileiros, perseguiram temáticas e estéticas mais cosmopolitas, delegando às leituras regionais ou locais uma posição secundária no universo cultural; o refluxo do regionalismo, tanto pelo viés literário como pelo cinematográfico, não indica, necessariamente, o ocaso dessa fértil visão do *ethos* humano nos recantos do país em confluência com o meio natural e sociopolítico.

Os preconceitos de parcela da crítica especializada, acadêmica e de setores culturais direcionados a obras artísticas com tendência ou linguagem enquadradas como regionalistas, demandam uma investigação que extrapola as questões meramente estéticas ou temáticas contidas na apreciação dos profissionais e intelectuais concernentes; as ideologias (ou a falta delas) e o momento histórico são outros fatores que influem para o delineamento do *cânon* ou a depreciação e o ostracismo de obras artísticas e seus autores.

Perante as leituras que efetuamos a respeito e da argumentação de estudiosos em Literatura, Cinema e outras áreas afins, direcionamos nossa compreensão do assunto estudado ao raciocínio que *Russell Jacoby* apresentou para as questões do *fim das utopias* e da *apatia política* na era da *globalização*. Para *Jacoby*, o *fim* anunciado do engajamento político e do ideário progressista, verificados no espaço mundial pós-1989, não podem ser encarados como algo definitivo e estanque; podemos enxergar esses tempos como *transitórios* e que a “História nos reserva muitas surpresas²⁸⁵”, não no sentido do retorno daquilo que se foi (pois sabemos que a História não se repete), mas na hibridação de elementos da *tradição* e do *engajamento* fundidos às novas estéticas, linguagens, mídias e tecnologias vigentes.

Das relações que vislumbramos entre *Clio* e *Calíope* para a realização dessa pesquisa, possibilitadas e emergidas ante a análise do filme de *J. B. de Andrade* e do romance de *Bernardo Élis*, intitulado *O Tronco*, várias questões, indagações e respostas tornaram-se acessíveis e compreendidas a partir da urdidura dos mesmos, relacionadas com o microcosmo *autor-obra* e o consequente alargamento do campo interpretativo do historiador, que endossa o pensamento do crítico espanhol *José Bergamin* (1895-1983) ao relativizar sobre o *universal*, o *local* e o *individual*: “El pátio de mi casa es particular; cuando lueve se moja como los demás”²⁸⁶.

²⁸⁵ Vide citação do autor, pág. 159.

²⁸⁶ BERGAMIN, José. In: COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de. *Enciclopédia Brasileira de Literatura*. Vol. II. São Paulo: Global Editora, 2001. Pág. 1353.

5. Bibliografia Básica.

5.1. História e Historiografia.

AQUINO, Reginaldo Lima de; FERNANDES, Clever Luiz. **A UDN e o PSD Goianos – Ensaio de História e Política (1945-1966)**. Goiânia: Kelps, 2005.

BIANCA, Mirian. **Família e Poder em Goiás**. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

BLOCH, Marc. **Apologia da História**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

CAMPOS, F. Itami. **Coronelismo em Goiás**. Goiânia: UFG Editora, 1987.

CERTEAU, Michel de. **A Escrita da História**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

CHARTIER, Roger. **À Beira da Falésia – A História Entre Práticas e Representações**. Porto Alegre: Edit. UFRGS, 2002.

DAVI, Tânia Nunes. **Subterrâneos do Autoritarismo em Memórias do Cárcere de Graciliano Ramos e Nelson Pereira dos Santos**. Uberlândia: Edufu, 2007.

FERRO, Marc. **Cinema e História**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

FORTES, Leandro. Política Interna. In: PINSKY, Jaime. (Org.). **O Brasil no Contexto 1987-2007**. São Paulo: Editora Contexto, 2007.

GAY, Peter. **Freud para Historiadores**. São Paulo: Paz e Terra, 1989.

GOMES, Angêla de Castro. A Política Brasileira em Busca da Modernidade: Na Fronteira entre o Público e o Privado. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4. Contrastes da Vida Contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

GOMIDE, Cristina Helou. **História da Transferência da Capital de Goiás para Goiânia**. Goiânia: Editora Alternativa, 2003.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. Rio de Janeiro: DPA Editora, 2006.

JANOTTI, Maria de Lourdes Monarco. **O Coronelismo: Uma Política de Compromissos**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

KONDER, Leandro. História dos Intelectuais nos Anos 50. In: FREITAS, Marcos Cézar de. (Org.) **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007.

MACHADO, Ubiratan. **Pequeno Guia Histórico das Livrarias Brasileiras**. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.

MARTINS, Estevão de Rezende. História sem Fim. In: **Revista Leituras da História – Especial – Utopias**. Ano 1 nº 4. São Paulo: Editora Escala, 2008.

MELO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A. **Capitalismo Tardio e Sociabilidade Moderna**. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). História da Vida Privada no Brasil. Vol. 4. Contrastes da Vida Contemporânea. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

PAES, Maria Helena Simões. **A Década de 60 – Rebeldia, Contestação e Repressão Política**. São Paulo. Editora Ática, 1993.

PATRIOTA, Rosangela. **Vianinha – Um Dramaturgo no Coração de Seu Tempo**. São Paulo: Hucitec, 1999.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. **De Razões e Sentimentos: O Quatrilho na Tela**. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge (org.). A História Vai ao Cinema – Vinte Filmes Brasileiros Comentados por Historiadores. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2005.

_____. História e Literatura. Uma Velha-Nova História. In: COSTA, Cléria Botelho; MACHADO, Maria Clara Tomaz. **História e Literatura: Identidades e Fronteiras**. Uberlândia: Edufu, 2006.

RAMOS, Alcides Freire. O Cinema de João Batista de Andrade e a Resistência à Ditadura Militar Brasileira (1964-1985). In: **PERSEU. História, Memória e Política**. Revista do Centro Sérgio Buarque de Holanda da Fundação Perseu Abramo. Nº 1, Ano 1, Dez. 2007.

RAMOS, Alcides Freire. **Canibalismo dos Fracos – Cinema e História do Brasil**. Bauru: Edusc, 2002.

_____. Apontamentos em Torno das Representações do Rural e do Urbano no Cinema Brasileiro (1950-1968). In: Revista **ArtCultura**: Uberlândia: Edufu, 2001. Dezembro, nº II, vol. I.

RIDENTI, Marcelo. Cultura e Política: Os Anos 1960-1970 e Sua Herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de Almeida Neves (org.). **O Brasil Republicano**. Livro 4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

ROCHA, Hélio. **Os Inquilinos da Casa Verde – Governos de Goiás de Pedro Ludovico a Maguito Vilela**. Goiânia: Cast, 1998.

ROSSINI, Mirian de Souza. Os Filmes de Reconstituição Histórica nos Anos 90 e a Memória Nacional. In: Revista **ArtCultura**: Uberlândia, Edufu. 2001. Vol. 3, nº 3.

RÜSEN, Jörn. **Razão Histórica**. Brasília: Edit. UNB, 2001.

SADER, Emir. **A Vingança da História**. São Paulo: Boitempo, 2003.

SCHVARZMAN, Scheila. Humberto Mauro e as Imagens do Brasil. In: Revista **ArtCultura**. Uberlândia: Edufu, 2001. Vol. 3, nº 3.

TELES, José Mendonça. **A Vida de Pedro Ludovico: Fundação de Goiânia**. Goiânia: Kelps, 2004.

TENDLER, Sílvio. In: FERREIRA, Jorge; SOARES, Mariza de Carvalho (org.). **A História Vai ao Cinema**. São Paulo: Record, 2001.

TÉTART, Philippe. **Pequena História dos Historiadores**. Bauru: Edusc, 2000.

VAINFAS, Ronaldo. Carlota: Caricatura da História. In: SOARES, Mariza de Carvalho; FERREIRA, Jorge. (org.). **A História Vai ao Cinema**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

VELLOSO, Mônica Pimenta. A Dupla Face de Jano: Romantismo e Populismo. In: GOMES, Ângela de Castro. (Org.) **O Brasil de JK**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2002.

VIANNA, F. J. Oliveira. **Populações Meridionais do Brasil (História – Organização, Psicologia)**. I vol. São Paulo: Edit. Garnier, 1918.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia Moderna**. São Paulo: Cosac Nayf, 2002.

WIRTH, John. Minas e a Nação: Um Estudo de Poder e Dependência Regional 1889/1937. In: FUSTO, Boris (org.). **História da Civilização Brasileira**. T-III. Vol. I. Rio de Janeiro: B. Brasil. 1997.

5.2. Literatura, Historiografia e Teoria Literárias.

BARBOSA, Francisco de Assis. In: ÉLIS, Bernardo. **O Tronco**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.

BERNARDES, Carmo. **Relembrações**. Goiânia: UFG, 1986.

BLOOM, Harold. **O Cânone Ocidental**. Rio de Janeiro: Edit. Objetiva. 1995.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

CALVINO, Italo. **Por que Ler os Clássicos**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CÂNDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade – Estudos de Teoria e História Literária**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1976.

_____. A Personagem do Romance. In: CÂNDIDO, Antônio. (org.) **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ÉLIS, Bernardo. **Caminhos dos Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

_____. **Goiás em Sol Maior**. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 4. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

_____. **Apenas Um Violão**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

_____. **A Vida São as Sobras**. Goiânia: Kelps, 2000.

ÉLIS, Bernardo. **Primeira Chuva**. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

_____. **O Tronco**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 2003.

_____. **Discursos**. In: Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 5. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1987.

_____. **Tristão de Athayde e o Regionalismo**. In: Lucro ou Logro (Estudos Literários). Obra Reunida de Bernardo Élis – Coleção Alma de Goiás. Vol. 4. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1987.

FREDERICO, Enid Yatsuda. In: ÉLIS, Bernardo. **A Vida São as Sobras**. Goiânia: Kelps, 2000 (Prefácio).

GONÇALVES, Aguinaldo José. In: ÉLIS, Bernardo. **Veranico de Janeiro**. Goiânia: ICBC, 2006. (Posfácio).

ISER, Wolfgang. A Interação do Texto Com o Leitor. In: JAUSS, Hans-Robert (org.). **A Literatura e o Leitor** – Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

JAUSS, Hans-Robert. O Prazer Estético e as Experiências da Poiesis, Aisthesis e Katharsis. In: JAUSS, Hans-Robert (org.). **A Literatura e o Leitor** – Textos de Estética da Recepção. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LAJOLO, Marisa. Regionalismo e História da Literatura: Quem é o Vilão da História? In: FREITAS, Marcos Cezar de (org.). **Historiografia Brasileira em Perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2007.

LEITE, Lígia C. Moraes. **Regionalismo e Modernismo**. São Paulo: Ática, 1978.

_____. **Teses Sobre a Literatura Regionalista**. Disponível em http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua. Acessado em 25/01/2010.

NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira. Da Carta de Pero Vaz de Caminha à Contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2007.

OLIVAL, Moema de Castro e Silva. In ÉLIS, Bernardo. **Caminho dos Gerais**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981. (Prefácio).

_____. **O Espaço da Crítica – Panorama Atual**. Goiânia: Edit. UFG, 1998.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas Literaturas**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura**. São Paulo: Cultrix, 1982.

TELES, Gilberto Mendonça. **O Conto Brasileiro em Goiás**. Goiânia: Depto. Est. de Cultura, 1969.

WILLER, Cláudio. In: ROSA, J. Guimarães. **Sagarana**. São Paulo: Círculo do Livro, 1984. (Posfácio).

5.3. Literatura e Cinema.

AVELLAR, José Carlos. **O Chão da Palavra: Cinema e Literatura no Brasil**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JOHNSON, Randal. **Literatura e Cinema: do Modernismo ao Cinema Novo**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1992.

STAM, Robert. **A Literatura Através do Cinema – Realismo, Magia e a Arte da Adaptação**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

5.4. Cinema.

AUMONT, Jacques. **A Estética do Filme**. Campinas: Editora Papirus, 2005.

BERNARDET, Jean-Claude. **O Que é Cinema**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **Brasil em Tempo de Cinema**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

CAETANO, Maria do Rosário. **Alguma Solidão e Muitas Histórias (A Trajetória de um Cineasta Brasileiro) – João Batista de Andrade**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2004.

CANNITO, Wilson. **Diretores Brasileiros. João Batista de Andrade – O Cinema e a Construção de Contra-Histórias**. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro – Das Origens à Retomada**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2005.

LINS, Consuelo. **O Documentário de Eduardo Coutinho – Televisão, Cinema e Vídeo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MARTINO, Guilherme de. **Trilhas Sonoras: de Nosferatu a O Senhor dos Anéis – 80 Anos de Música no Cinema**. Londrina: Eduel, 2008.

NAGIB, Lúcia. **O Cinema da Retomada – Depoimento de 90 Cineastas dos Anos 90**. São Paulo: Editora 34, 2002.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo – Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2003.

RAMOS, Fernão; MIRANDA, Luiz Felipe (Org.). **Enciclopédia do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

SALEM, Helena. **Nelson Pereira dos Santos: O Sonho Possível do Cinema Nacional**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio Sobre a Análise Fílmica**. Campinas: Papirus Editora, 2005.

WOLLEN, Peter. Cinema e Política. In: XAVIER, Ismail (org.). **O Cinema no Século**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996.

XAVIER, Ismail. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **Sertão Mar**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

5.5. Ciências Humanas.

ALMEIDA, Cristiane Roque de. **História e Sociedade em Bernardo Élis: Uma Abordagem Sociológica de O Tronco**. Goiânia: UFG (Dissertação de mestrado em C. Sociais), 2003.

CASTORIADIS, Cornelius. **A Ascensão da Insignificância. In: As Encruzilhadas do Labirinto**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

GRAMSCI, Antônio. **Os Intelectuais e a Formação da Cultura**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1979.

JACOBY, Russell. **O Fim da Utopia – Política e Cultura na Era da Apatia**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2001.

LEBRUN, Gérard. **O que é Poder**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

VENTURA, Zuenir. **1968. O Ano Que Não Terminou**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

5.6. Dicionários e Enciclopédias.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982.

COUTINHO, Afrânio; SOUZA, J. Galante de (org.). **Enciclopédia Brasileira de Literatura**. Vol. II. São Paulo: Global Editora, 2001.

HOUAISS, Antônio. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Instituto A. Houaiss, 2001.

JÚNIOR, Lisita. **Dicionário Enciclopédico de Goiás**. Goiânia: UCG, 1984.

TIBÓN, Gutierre. **Dicionário Etimológico Comparado de Nombres Próprios de Persona**. México: Fondo del Cultura Economica, 1996.

5.6. Fontes de jornais, revistas, periódicos e sites da Internet.

Jornal Folha de São Paulo (SP).

Jornal O Estado de São Paulo (SP).

Jornal O Popular (Goiânia-GO).

Jornal Opção (Goiânia-GO – www.jornalopcao.com.br).

Revista de Ciências Sociais: Rio de Janeiro.

Revista de Cinema. São Paulo: Editora 71.

Revista de Literatura: São Paulo: Escala Educacional.

Revista Planeta.

www.uol.com.br/joaobatistadeandrade/otronco.tm.

www.interletras.com.br.

<http://joaobatistadeandrade.blogspot.com>.

www.poeiraecantos.blogspot.com.

5.7. Filmes analisados.

A Próxima Vítima. Dir. J. B. de Andrade, 1983.

Céu Aberto. Dir. J. B. de Andrade, 1985.

O Cego que Gritava Luz. Dir. J. B. de Andrade, 1996.

O Tronco. Dir. J. B. de Andrade, 1999.

Vlado – 30 Anos Depois. Dir. J. B. de Andrade, 2005.