



“A NOITE CHEGAVA CEDO EM MANARAIREMA” – O ESPAÇO SEMIURBANO EM *A HORA DOS RUMINANTES*, DA LITERATURA AO CINEMA

“THE NIGHT ARRIVED EARLY AT MANARAIREMA” - THE SEMI-URBAN SPACE IN THE PLAGUE OF THE RUMINANTS, FROM LITERATURE TO CINEMA

Marcelo Cordeiro de Mello*

* marcelocmello@gmail.com

Doutor em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Paris IV, Sorbonne

RESUMO: Este artigo aborda a representação da cidade ficcional Manarairema na obra literária *A hora dos ruminantes* do escritor José J. Veiga, bem como no homônimo projeto cinematográfico não-filmado de 1967, adaptado da obra de Veiga pelo cineasta Luiz Sergio Person e pelo crítico de cinema e roteirista Jean-Claude Bernardet. Apresentamos o problema da representação do espaço semiurbano de Manarairema partindo da noção de “colonialismo interno”, e reconhecendo nela manifestações do fascismo interiorano. Tratamos também da representação do nacional-popular, na passagem da literatura ao cinema, e o problema da “reconhecibilidade” de Manarairema. Em seguida, discutimos a originalidade do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* (1967) dentro do panorama do Cinema Novo, um modelo de cinema de resistência à Ditadura Militar voltado para o público popular interiorano, numa estética próxima do realismo mágico. Por fim, exploramos duas questões dentro do projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*: o problema da linguagem e a escolha da locação de filmagem.

PALAVRAS-CHAVE: *A hora dos ruminantes*; José J. Veiga; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; espaço urbano.

ABSTRACT: This article is about the representation of the fictional city of Manarairema in the literary work *The plague of the ruminants* by writer José J. Veiga, as well as in the unfiled cinematographic project of the same name, adapted from Veiga by filmmaker Luiz Sergio Person and film critic and screenwriter Jean-Claude Bernardet. We discuss the representation of the semiurban space of Manarairema on the basis of the notion of “internal colonialism”, recognizing in it manifestations of smalltown fascism. We also discuss the representation of national-popular, from literature to cinema, and the problem of the “recognizability” of Manarairema. Then, we focus on the originality of the cinematographic project of *The plague of the ruminants* within the panorama of Cinema Novo, a cinema model of resistance to the Military Dictatorship directed to the smalltown popular public, in an aesthetics close to magic realism. In conclusion, we explore two questions within the cinematographic project of *The plague of the ruminants*: the problem of language and the choice of the filming location.

KEYWORDS: *The plague of the ruminants*; José J. Veiga; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; urban space.

Em 1967, o cineasta Luiz Sergio Person e o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet decidem adaptar para o cinema a narrativa *A hora dos ruminantes* do autor goiano José J. Veiga. Embora o filme não tenha sido realizado, este projeto cinematográfico marca um inusitado interesse do chamado “Cinema Novo paulista” por um escritor de Corumbá de Goiás, interior do Centro-Oeste brasileiro. O estilo literário de Veiga foi bastante associado ao realismo mágico latino-americano e *A hora dos ruminantes* foi lido frequentemente como uma representação alegórica da chegada dos militares ao poder com o golpe de 1964.

A hora dos ruminantes apresenta uma cidade imaginária situada no interior do Brasil, a pacata Manaraiema, que recebe a surpreendente visita de homens estranhos, cujas intenções são desconhecidas. Trajando misteriosos uniformes, os homens se instalam na margem oposta do rio que corta a cidade e, com o tempo, se mostram autoritários, exigindo serviços da população.

Embora não tenha propriamente protagonistas, a narrativa se enfoca na opressão sofrida por alguns habitantes: o vendeiro Amâncio, que se sujeita voluntariamente ao poder dos homens; o carroceiro Geminiano e o carpinteiro Florêncio, ambos obrigados a realizar seus serviços, sem conhecer os reais objetivos dos homens

estranhos; o ferreiro Apolinário, que desde o princípio se mostra receoso e desconfiado com os homens; e, por fim, o jovem Pedrinho, que sofre torturas físicas dos homens estranhos, auxiliados por sua própria namorada, Nazaré.

Sucedem-se eventos bizarros, especialmente, duas invasões de animais: primeiro os cães, e depois os bois. Em ambos casos, os animais surgem sem explicação, em enorme número, ocupando todos os espaços públicos da cidade. O efeito fantástico destas aparições instaura no livro uma realidade paralela, uma atmosfera distópica – isto é, uma espécie de utopia reversa, em que a cidade passa a viver sob a opressão dos animais. Após permanecerem por algum tempo, eles desaparecem, sem que fique claro o motivo dessas invasões.

É curioso observar que, ao escrever *A hora dos ruminantes*, Veiga adapta a si próprio, já que a estrutura da novela é retirada de um conto (publicado em seu livro anterior, *Os Cavalinhos de Platiplanto*), intitulado “A usina atrás do morro”. Nele, no entanto, não há invasões de animais. O conto narra a chegada a uma cidade do interior de estranhos mineralogistas para a instalação de uma usina, o que inicialmente desperta a curiosidade dos moradores. Uma vez estabelecida a usina, neste lugar misterioso e fora das fronteiras da cidade, “atrás do morro”, alguns

cidadãos tornam-se seus funcionários e passam a agir de forma opressora com os outros moradores, impondo regras e ameaçando-os.

Em *A hora dos ruminantes*, os mineralogistas de “A usina atrás do morro” são substituídos pelos misteriosos homens estranhos. Nas duas narrativas, aparece um tema recorrente da obra de Veiga: o ambiente interiorano semiurbano – isto é, de baixo grau de urbanização (ainda que diferente do ambiente rural) – vai perdendo seu caráter pacífico diante de uma situação de estranhamento, geralmente vinculada a certa ideia de modernização opressora – que podemos associar à ocupação do Centro-Oeste que Veiga testemunhou na infância (ainda que a interpretação biográfica esteja longe de esgotar a polissemia da obra de Veiga). Não por acaso, nesse tipo de contexto, Veiga frequentemente utiliza a visão infantil: o estranhamento da criança que descobre o mundo se mistura ao espanto do avanço do “progresso” naquele ambiente tradicional. Corumbá fica a pouco mais de cem quilômetros de distância de Brasília e, dada a proximidade, a construção da nova capital impacta a cidade interiorana. O território da nova capital havia sido demarcado no final do século XIX na chamada Missão Cruls, que passou pela região do rio Corumbá. Este episódio histórico remete à chegada dos mineralogistas no conto

“A usina atrás do morro”, e também lembra a trama de *A hora dos ruminantes*, em que a chegada de homens estranhos imbuídos de autoridade e discurso progressista é assim justificada pelo vendeiro Amâncio: “Eles vieram trabalhar, trazer progresso. Se o povo não entende, e fica de pé atrás, a culpa é do atraso, que é grande” (VEIGA, 1966, p. 39). Enquanto isso, há um estranhamento presente na fala do narrador de *A hora dos ruminantes*, que representa bem o tom desconfiado dos moradores em relação ao olhar mensurador dos forasteiros: “gente de fora – meio esquisita em certas coisas, como naquela mania de falar em cochichos entre eles, de parar num lugar e ficar apontando uma coisa e outra, como medindo, avaliando, marcando – com gente de fora não se deve ter muita intimidade” (VEIGA, 1966, p. 81).

Já no conto “A usina atrás do morro” ficava evidente o discurso autoritário, tecnicista e cientificista dos forasteiros mineralogistas com seus extravagantes instrumentos de medição. Sua postura remete a outros personagens da literatura universal, como o agrimensor de *O Castelo de Kafka*, também ele encarregado de medir, avaliar e calcular. Podemos lembrar também de um romance como *Riacho Doce*, de José Lins do Rego, publicado em 1939, que narra a chegada de um casal de suecos a Alagoas para explorar petróleo.

Podemos recordar ainda o caso de *Os Sertões*, em que está cristalizado o choque do Brasil profundo com o autoritarismo das instituições. A atitude ambígua de Euclides da Cunha, como parte consciente da institucionalidade, resume o problema do intelectual que descobre com interesse a expressão do povo que, infelizmente, está destinado a ajudar a oprimir. A interpretação de *A hora dos ruminantes* como representação alegórica da ocupação do interior do Brasil, em especial da região Centro-Oeste, pode ser associada ao conceito de “colonialismo interno”, desenvolvido pelo sociólogo Pablo González Casanova (2007), segundo o qual determinados povos ou minorias sofrem um processo de colonização pelo Estado-nação semelhante ao colonialismo e ao neocolonialismo que são praticados em escala internacional. A experiência da modernização – que se impunha em Goiás na construção de cidades e estradas, na ocupação e urbanização de regiões – fazia parte da sensibilidade de José J. Veiga, cuja visão de mundo foi influenciada também pelo confronto com a industrial Londres – onde o escritor morou e trabalhou como jornalista da BBC, entre 1945 e 1950.

O impacto da experiência europeia de Veiga foi determinante em termos culturais, na medida em que o pôs em contato com a cultura de língua inglesa. Como escritor, Veiga está sujeito àquilo que Antonio Candido

chama de “dialética do localismo e do cosmopolitismo” – fenômeno que divide os escritores brasileiros, ora dedicados à “afirmação premeditada e por vezes violenta do nacionalismo literário, com veleidades de criar até uma língua diversa; ora ao declarado conformismo, à imitação consciente dos padrões europeus” (CANDIDO, 2008, p. 117). Veremos como a estética literária de Veiga lida com este problema.

Muitas narrativas de Veiga têm como ponto de partida o elemento fantástico sobrenatural, mas dentro de um contexto que chamaríamos de regionalista com características próprias, com algumas diferenças em relação à tradição do fantástico europeu. Na maioria das vezes, as histórias aliam o pano de fundo realista a certa dose de absurdo, mas o mistério não chega a ser explicado, nem de forma racional nem sobrenatural. Este ar misterioso, é claro, cria uma ambiguidade que levanta dúvidas: afinal, a narrativa está ou não sujeita a uma premissa realista?

Pelo fato de ter sido publicado durante o estabelecimento da Ditadura Militar, *A hora dos ruminantes* foi frequentemente lido como uma representação alegórica da instalação de um aparato repressor: “A noite chegava cedo em Manaraima” (VEIGA, 1966, p. 1). Esta frase, que abre o livro, resume o ambiente da cidade – por um

lado, desprovida daquela vida noturna característica das grandes capitais, e também, por outro lado, mais propensa a ser dominada pela noite sombria do autoritarismo.

Deleuze, em seu “Post-scriptum sobre as sociedades de controle”, partindo de Foucault e Guattari, aponta certa forma de confinamento como característica das sociedades de controle – algo que podemos reconhecer em *A hora dos ruminantes*. A opressão totalitária vai desumanizando os habitantes de Manarairema. A ocupação dos animais impede a circulação dos moradores, privando-os do direito de ir e vir, impondo fronteiras e barreiras num mundo antes livre. As invasões animais, é claro, coincidem com a chegada dos opressores homens estranhos – embora nunca se confirme a relação entre ambos.

A filósofa Hannah Arendt define o totalitarismo não exatamente como um regime político, mas como uma dinâmica de dissolução das estruturas sociais, que se origina de forma difusa (ARENDR, 2012). Também sobre o totalitarismo e o autoritarismo, os pensadores Deleuze e Guattari irão afirmar:

O conceito de Estado totalitário só vale para uma escala macropolítica, para uma segmentaridade dura e para um modo especial de totalização e centralização. Mas o fascismo é

inseparável de focos moleculares, que pululam e saltam de um ponto a outro, em interação, antes de ressoarem todos juntos no Estado nacional-socialista. Fascismo rural e fascismo de cidade ou de bairro [...] [...] se Hitler conquistou o poder mais do que o Estado Maior Alemão, foi porque dispunha em primeiro lugar de microorganizações que lhe davam ‘um meio incomparável, insubstituível, de penetrar em todas as células da sociedade’ (DELEUZE E GUATTARI, 2012, p. 92)

Poderíamos apontar em *A hora dos ruminantes* o nascimento de um microcosmo de fascismo interiorano – algo entre “fascismo rural e fascismo de cidade” de que falam Deleuze e Guattari. Embora a maioria dos moradores de Manarairema apenas ceda à opressão dos homens estranhos, o fato é que alguns outros – como o vendeiro Amâncio – sujeitam-se voluntariamente ao seu jugo, passando a atuar como “focos moleculares”: tentáculos do autoritarismo que permitem aos fascistoides homens estranhos exercer plenamente aquela opressão semelhante à das sociedades totalitárias.

Vemos que *A hora dos ruminantes* se caracteriza por um ambiente fantástico de caráter distópico, situado dentro do microcosmos de uma cidade do interior do Brasil. A respeito deste ambiente fantástico e distópico da literatura de Veiga, é importante observar que sua escrita

ganhou força justamente ao separar-se do regionalismo “puro” (apoiado no viés documental e distante do elemento fantástico), ou seja, quando o autor resolveu abandonar os meros “contos regionais, que não tinham maior conteúdo” (VEIGA apud CAMPEDELLI, 1982, p. 5-6): é nestes termos que o próprio autor se refere às primeiras narrativas que escreveu. Entretanto, mesmo depois de amadurecer sua escrita e encontrar o estilo que o consagraria, Veiga manteve certo pressuposto regionalista, que transparece na vontade de “documentar” a fala e os hábitos interioranos. O “realismo mágico” de Veiga é regido por dois princípios opostos: por um lado, o impulso de documentar a realidade interiorana e, por outro, o ímpeto de transcendê-la, ao acenar com o elemento fantástico – este segundo impulso parece ser dominante, o que mostra que a literatura de Veiga está fora da lógica do regionalismo estrito. Ora, é indiscutível que há em Veiga aspectos quase documentais, que representam sua cidade natal, Corumbá de Goiás – que inegavelmente serviu de matéria-prima para a fictícia Manaraima; porém, tais referências diretas parecem destinadas ao leitor corumbaense, que provavelmente seria o único capaz de identificá-las. Assim sendo, é compreensível que os primeiros críticos da obra de Veiga tenham tido dificuldade para situar a região em que se passam suas obras, já que as referências não são compreensíveis para qualquer leitor.

Além disso, o ambiente goiano era pouco conhecido pela crítica do Sudeste, região onde *A hora dos ruminantes* foi publicado inicialmente.

Não sabemos de onde é o sr. José J. Veiga nem pudemos descobrir qual a paisagem dos seus contos. Será talvez do interior de Minas ou de São Paulo, o que afirmamos por surpreender hábitos, expressões verbais e figuras que dificilmente seriam de regiões mais características como o Norte, o Nordeste, o Sul ou o extremo Oeste. (MIRANDA, 1959, s. p.).

E no entanto, a relação com Corumbá de Goiás é enfatizada pelo próprio autor: tanto em *A hora dos ruminantes*, como em outros momentos de sua obra, a cidade funcionou como uma referência importante, conforme o autor deixa claro neste depoimento concedido a um jornal de sua cidade natal:

O segundo livro, *A hora dos ruminantes*, é todo passado nesta cidade. Os corumbaenses reconhecerão nesse livro: o outro lado do rio, é a chácara que foi do Aurélio Curado; onde os estranhos acampam, é o terreno da chácara do citado cidadão; a ponte; ao final do livro, em frente à igreja, aquele larguinho da parte de baixo, onde fizeram a escada (do Pombal); tudo é cem por cento Corumbá, como podem ver os corumbaenses, pelo menos os da minha geração. (UMA PALAVRA..., 1979, s. p.).

Dentro de *A hora dos ruminantes*, Manarairema tem muitas referências espaciais precisas que remetem a Corumbá de Goiás: “igreja de Santa Bárbara, Brumado, Rua da Palha, Beco do Rosário, Água Limpa, Rua da Pedra, Rua das Roqueiras, Beco da Pedreira Grande, Poço do Gado” (TREVIZAN, 2013, p. 13). É claro que a relação destas referências com Corumbá de Goiás é algo que apenas “podem ver os corumbaenses”, algo que escapa à maioria dos leitores. Além disso, será curioso observar que, a estas referências do “mundo real”, juntam-se inúmeros topônimos ficcionais, fruto da imaginação do autor, a começar pelo próprio nome de Manarairema, e de outras cidades que ficariam situadas na mesma região: Valdijúrnica, Quinta Cruz, Paiol do Meio, Salvosseja, Jasminópolis. A mistura entre o real e o ficcional – ou entre o documental e o fantástico – coloca de forma ambígua em *A hora dos ruminantes* o problema da “reconhecibilidade” (SANTOS, 2007, p. 214): podemos considerar que há diferentes níveis de “reconhecibilidade”.

Veiga já havia intitulado seu livro de estreia a partir de um topônimo imaginário: *Os cavalinhos de Platiplanto*. A maneira como Veiga equilibra os elementos documentais e a invenção de espaços ficcionais pode ser entendido como parte do problema da busca por autenticidade, tão característico do regionalismo. O crítico Roberto

Schwarz fala do “sentimento de cópia e inadequação causado no Brasil pela cultura ocidental”, e vincula este fenômeno à era da cultura de massas, explicando como

brasileiros e latino-americanos fazemos constantemente a experiência do caráter postiço, inautêntico, imitado da vida cultural que levamos. Daí a busca de um fundo nacional genuíno, isto é, não-adulterado: como seria a cultura popular se fosse possível preservá-la do comércio e, sobretudo, da comunicação de massa? (SCHWARZ, 1987, p. 32).

Acostumada à situação opressora de colônia, sob a tradição cultural da metrópole, a América Latina passa rapidamente à era moderna de aculturação: a da americanização pela instalação da cultura de massa. A crítica literária argentina Beatriz Sarlo discute o problema da “modernidade periférica” latino-americana, expressão que reflete uma experiência particular da modernidade: um tipo de relação marcada pela imitação e pela adaptação, limitada pelo atraso, a dependência e a angústia da diferença (SARLO, 1988). A literatura de Veiga também está marcada por essa experiência conflitante da chegada da modernidade e do “progresso”. Manarairema resume as características do espaço semiurbano latino-americano, ainda marcado por relações coloniais (ou de “colonialismo interno”), condenada a submeter-se aos

forasteiros que chegam para “trazer progresso” (VEIGA, 1966, p. 39).

No ensaio “Literatura e Subdesenvolvimento”, publicado pela primeira vez em 1970, o crítico Antonio Candido descreve duas maneiras diferentes de lidar com o problema da posição latino-americana de atraso e dependência econômica e cultural. Historicamente, é claro que esta relação se estabelecia com a Europa, mas principalmente a partir da era da cultura de massas (conforme lembra Schwarz), a relação de submissão passa a se dar em relação aos Estados Unidos. Candido associa a uma “consciência amena do atraso” a ideia de país novo, enquanto, por outro lado, a “consciência catastrófica do atraso” (CANDIDO, 1989, p. 141) é correspondente à noção de país subdesenvolvido. Estes dois tipos de consciência afetariam a produção cultural da América Latina e, em especial, a inserção social dos intelectuais e artistas. É possível reconhecer em Veiga esta consciência catastrófica do atraso.

Esta discussão sobre a ideia de atraso envolvendo a literatura pode ser transposta para o cinema, se nos dispusermos a analisar a forma como o ambiente interiorano brasileiro e latino-americano estava representado no cinema. Ora, é curioso notar que, dentro do panorama cultural dos anos 1960, a literatura interiorana de Veiga

encontrava pouco reflexo no cinema brasileiro. Alguns poucos filmes nacionais representavam o ambiente semiurbano e interiorano, mas quase sempre vistos pela ótica do urbano.

Embora no plano temático os filmes estivessem ainda distantes do Brasil interiorano, o fato é que, nas cidades do interior, cada vez mais salas de cinema eram inauguradas, o que indicava a instalação da modernidade, dentro de um fenômeno que Adorno descreveu, noutro contexto: o da chegada da cultura de massas às cidades do interior: “Aliás, os distritos agrícolas hoje são usinas de semicultura” (ADORNO apud DUARTE, 2007, p. 95). Embora no Brasil dos anos 1960 as salas de cinema – representantes da era da cultura de massas, ou da “semicultura”, para retomar a expressão utilizada por Adorno – estivessem se tornando cada vez mais numerosas nas cidades do interior, o fato é que ainda não havia cineastas particularmente interessados naquele público.

Na altura em que Person e Bernardet decidem adaptar *A hora dos ruminantes* para o cinema, há um crescente interesse pelas adaptações de obras literárias, que se consolida com o Cinema Novo: *Vidas Secas*, de Nelson Pereira dos Santos, e *O padre e a moça*, de Joaquim Pedro de Andrade (ambos de 1963) ou *A hora e a vez de Augusto*

Matraga, de Roberto Santos, *Grande Sertão*, de Geraldo Santos Pereira e Renato Santos Pereira, e *Menino de engenho*, de Walter Lima Jr. (todos de 1965), além de *Viagem aos seios de Duília* (1964) e *O menino e o vento* (1967), ambos de Carlos Hugo Christensen, mostram a preferência por autores já consagrados, sendo rara a escolha por autores estreantes. Algumas dessas adaptações literárias tiveram um bom faturamento de bilheteria. Podemos recordar também as adaptações de autores *best-sellers* como Jorge Amado: *Seara Vermelha* (1963) de Alberto D’Aversa, além da telenovela *Gabriela, Cravo e Canela*, de 1960, dirigida por Maurício Sherman. É dentro deste contexto que deve ser considerado o interesse de Bernardet e Person pela obra de José J. Veiga.

A partir do golpe militar de 1964, as adaptações literárias se tornam cada vez mais frequentes. Por um lado, isto se deve ao surgimento de leis de incentivo econômico a produções inspiradas em autores nacionais. Por outro lado, a censura tornava mais difícil a criação de roteiros originais. Assim, as adaptações literárias passam a funcionar como “escudo” contra a censura, que via nos roteiros originais alvos mais fáceis – conforme reforça Inimá Simões ao longo da obra *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. Dentro desta lógica, quanto mais canônicos a obra e o autor, melhor. Mas antes da

publicação do Ato Institucional número 5, como não havia censura prévia, o fenômeno das adaptações também era um indício da legítima identificação dos cineastas com a literatura brasileira – em especial com o regionalismo.

Dentro do movimento de renovação e politização das artes que ocorre antes e depois do golpe militar de 1964, os artistas e intelectuais brasileiros de esquerda discutem formas de se aproximar do povo com o objetivo de transformar a sociedade. O movimento de aproximação do povo ocorre de forma ampla em todas as artes. Até mesmo nas artes visuais é possível observar o interesse dos artistas pelas “manifestações populares (Escolas de Samba, Ranchos, Frevos, Festas de toda ordem. Futebol, Feiras)” (OITICICA, 1967, s. p.), conforme sublinha o manifesto da *Nova Objetividade* de Hélio Oiticica, por exemplo.

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

AUTRAN, 2008, p. 84-90). É possível reconhecer um ímpeto documental também em filmes de ficção como *Barravento*, de Glauber Rocha, e *Porto das caixas*, de Paulo Cesar Saraceni (ambos de 1962), que retratam a vida dos pescadores, ou *Vidas Secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, e *Os Fuzis* (1964), de Ruy Guerra, que registram aspectos da vida dos vaqueiros. Estes são filmes onde vem à tona uma das inspirações do movimento: o romance regionalista e neorrealista. Vinculando-se a essa recente tradição, o Cinema Novo vai dar à sua visão do Brasil uma estética acentuadamente neorrealista, como ocorre nos curtas *Arraial do Cabo* (1959) de Saraceni e *Aruanda* (1960) de Linduarte Noronha. Nestes filmes, a denúncia da miséria não era apenas um tema, mas se entranhava no próprio fazer estético, no qual se identifica certa ideia (inspirada do Neorrealismo italiano) de pobreza e economia estética, o que funcionaria como uma metáfora do subdesenvolvimento: para retomar as palavras de Nelson Pereira, “o conteúdo teria primazia sobre a técnica em termos de relevância junto ao público” (SANTOS apud AUTRAN, 2008, p. 84-90). Filmes como *Barravento* e *Porto das Caixas* dão continuidade a essa estética, acentuando seu sentido de luta política e dando origem àquilo que Glauber Rocha vai chamar de “projeto político de uma cultura audiovisual crítica e conscientizadora” (ROCHA, 2004, p. 27).

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

Entretanto, aqueles diretores – quase todos homens brancos oriundos das classes média e alta –, ao debruçarem-se sobre a cultura popular, carregavam boa dose de paternalismo, idealização e má consciência. Ao procurarem se aproximar do povo, os filmes cinemanovistas erravam tanto ao adotar uma linguagem excessivamente didática quanto excessivamente confusa para se dirigir ao público.

Àquela altura, a reflexão dos cinemanovistas sobre o público e a circulação dos filmes parte de premissas

equivocadas, cuja consequência é um modelo pouco efetivo de aproximação do público popular. Ainda que no teatro e na música popular os artistas engajados atentos à questão do “nacional-popular” conseguissem resultados interessantes na interação com o público, o fato é que no cinema os jovens cinemanovistas ainda pretendiam, por meio de seus filmes, tornar as classes trabalhadoras conscientes de sua exploração pelas elites, no que não obtinham êxito. Certamente por conhecerem mal o funcionamento dos circuitos de distribuição e exibição da época, os cinemanovistas acreditavam estar realizando filmes dirigidos às classes trabalhadoras. Mas, na verdade – como eles próprios acabariam percebendo mais tarde – seu público era composto por jovens brancos universitários de classe média, e não por operários de fábrica ou trabalhadores rurais. E ainda que fossem exibidos para esse público, muitos dos filmes do Cinema Novo tinham características formais que dificultariam sua comunicação com esse tipo de espectador. Os cinemanovistas “pregavam para convertidos”, na medida em que o público atingido já era partidário das mesmas ideias dos realizadores.

Naquele contexto, entre os artistas que acreditavam na eficácia da arte como ferramenta de transformação social, havia, de um lado, os que limitavam sua importância a seus reflexos sociais e, do outro, aqueles que

tomavam a arte como uma instituição autônoma. Neste contexto, a aproximação da cultura popular poderia estar motivada por um autêntico interesse por seu universo ou, simplesmente, pelo objetivo de transformação social, seja pela via pacífica ou pela revolução armada. O fato é que muitos artistas (entre eles, também os cineastas) estão marcados pela “crítica à cultura popular como fator de ‘alienação’” (RAMOS, 1987, p. 329), para utilizar as palavras do historiador do cinema brasileiro Fernão Ramos.

Um manifesto de 1963 do Centro Popular de Cultura (vinculado à UNE, União Nacional dos Estudantes) resume seu projeto de “arte popular revolucionária”. Escrito por um de seus membros-fundadores, Carlos Estevam Martins, o texto procurava traduzir o pensamento dos intelectuais, artistas e estudantes participantes do CPC. O manifesto reduzia a expressão artística popular à “ingênua consciência”, cuja única função é “satisfazer necessidades lúdicas e de ornamento”. Se o objetivo do CPC era adaptar-se à “sintaxe das massas”, esta vontade era orientada apenas pelo pretensioso objetivo de “tirá-las da alienação e da submissão”: “nossa arte só irá onde o povo consiga acompanhá-la, entendê-la e servir-se dela”. Segundo o manifesto, a arte popular é “tão desprovida de qualidade artística e de pretensões culturais que nunca vai além de uma tentativa tosca e desajeitada de

exprimir fatos triviais dados à sensibilidade mais embotada” (MARTINS apud HOLLANDA, 1992, p. 121-144). Longe de ser unanimidade dentro do próprio CPC, o pensamento expresso por Martins no manifesto desagradou a muitos de seus membros.

O filósofo Sérgio Paulo Rouanet explica como naquele contexto o povo era, por um lado, idealizado, e ao mesmo tempo, rebaixado como uma massa alienada:

O povo, nos anos 60, era visto seja como uma massa inerte, inculta, despolitizada [...], cuja consciência política precisava ser despertada por sua vanguarda, estudantes e intelectuais urbanos; seja como um povo já de posse de si mesmo, portador de uma sabedoria espontânea, sujeito a fundamento da ação política. (ROUANET, 1988, p. 3).

Dentro deste panorama, o cineasta Luiz Sergio Person e o seu colaborador, o roteirista Jean-Claude Bernardet, surgem como vozes originais. O primeiro filme de Person é estritamente urbano: *São Paulo Sociedade Anônima* é uma crítica à sociedade que gera indivíduos egoístas e inescrupulosos. Pelo evidente enfoque na classe média da metrópole, o filme contrasta com a produção do Cinema Novo. Um crítico vai observar que o povo está ausente de *São Paulo Sociedade Anônima*:

é de salientar a ausência do ‘popular’ no horizonte do filme. O profundo enfado do personagem central com os valores que o cercam não aponta em nenhum momento em direção à utopia, ou ao universo ingênuo e espontâneo do popular, como perspectiva para o resgate de suas angústias. A forma narrativa aproxima-se do questionamento da linguagem clássica realizada pelo Cinema Novo. (RAMOS, 1987, p. 362).

Como vemos no trecho acima, o crítico Fernão Ramos enxerga afinidades entre Person e os diretores do Cinema Novo no plano formal, no “questionamento da linguagem clássica” do cinema. Ao mesmo tempo, em comparação com o Cinema Novo, o crítico aponta “a ausência do ‘popular’ no horizonte do filme”. Outro crítico importante, Alex Viany, vai enxergar em *São Paulo Sociedade Anônima* um panorama da luta de classes:

A miséria na cidade, mesmo que seja um *décor*, é muito mais difícil de explicar do que a miséria do Nordeste. O Nordeste é uma região depauperada; São Paulo é uma região rica e, no entanto, nos letreiros de *São Paulo S. A.* há uma favela. Como, então explicar essa favela numa região rica? Há toda uma problemática, que é a problemática do neo-capitalismo. (VIANY, 1999, p. 121).

O povo emerge bruscamente em momentos pontuais do filme, como nas cenas de rua, filmadas em estilo

semidocumental, em que os rostos de transeuntes anônimos vêm compor a paisagem humana que serve de pano de fundo ao filme – sem, no entanto, funcionar “como perspectiva para o resgate de suas angústias” (RAMOS, 1987, p. 362).

O segundo filme de Person será sua primeira parceria com Bernardet: *O caso dos irmãos Naves* é um filme semiurbano, realizado numa cidade de interior, Araguari (Minas Gerais). Person vai escolher como produtor uma figura importante do cinema brasileiro: o italiano Mario Civelli – o primeiro documentarista a filmar as regiões de mata dos estados de Goiás, Mato Grosso, Alagoas e Bahia. Na Amazônia, Civelli realizou os documentários *O Grande Desconhecido* (1956) e *Rastros da Selva* (1958). Seu trabalho chamou a atenção do Marechal Rondon, que cedeu a ele as imagens feitas por ele próprio em suas expedições. Na década de sessenta, Civelli já era um produtor especializado em filmar em regiões remotas: em 1965, ele produz *O Diabo de Vila Velha*, filmado numa parte do Parque Estadual de Vila Velha, no Paraná.

Do encontro entre Person, Bernardet e Civelli vai nascer a ideia de *A hora dos ruminantes*, um modelo de cinema de baixo orçamento e politicamente engajado, representando o ambiente semiurbano. Conforme relata Bernardet:

Quando os *Naves* ficaram prontos, houve uma reação bastante tépida em São Paulo e no Rio. Alguns artigos bastante desagradáveis, inclusive. Porém o filme teve sucesso no interior do estado de São Paulo, no Paraná, no Mato Grosso, em Minas, nos interiores ele teve sucesso. E o Civelli, produtor, recebeu na época telegramas de exibidores que diziam: “Olha, esse é o cinema de que nós precisamos. Isso reflete realmente a nossa vida” (BERNARDET; PERSON, 2004, p. 14).

Porém, alegando problemas de saúde, Civelli irá desistir de produzir *A hora dos ruminantes*, o que causará o adiamento e, por fim, o cancelamento do projeto cinematográfico. Hoje é possível reconstituir algumas características deste modelo estético – concebido por Person e Bernardet (em parceria com Civelli) – a partir do roteiro cinematográfico de 1967, pertencente ao acervo da Cinemateca Brasileira, em São Paulo – documento inédito que nossa pesquisa estudou cuidadosamente.

O modelo bem-sucedido de *O caso dos irmãos Naves* havia representado o ambiente interiorano, e o filme obteve sucesso justamente junto ao público interiorano. A aproximação do público, como vimos, era um problema para muitos diretores cinema novistas, ainda perdidos numa ideia de cinema autoral com pretensões políticas de “conscientização” do público. Os filmes do Cinema Novo

que representavam o Brasil interiorano eram assistidos por um público essencialmente urbano. Já em *A hora dos ruminantes*, o público interiorano seria atraído pelo seu caráter espetacular, mas também pela representação de seu próprio ambiente. A decisão de Person, Bernardet e Civelli era profundamente inovadora: realizar no interior do Brasil filmes voltados ao público interiorano, num momento em que “5% da superfície do território brasileiro (São Paulo, Guanabara e RJ) contava 55% do parque cinematográfico nacional” (SANTOS PEREIRA, 1973, p. 408).

O ambiente representado em *A hora dos ruminantes* não é exatamente rural, e sim semiurbano: Manarairema não é um povoado agrário, e sim um município de pequeno porte, com um nível de urbanização considerável. Como sabemos, no contexto dos anos sessenta, grande parte dos intelectuais e artistas de esquerda e de oposição ao regime se voltam para o Brasil rural e interiorano numa busca por um povo intocado e autêntico – num movimento semelhante àquele descrito por Schwarz, de busca de um “fundo nacional genuíno” (SCHWARZ, 1987, p. 32). É representativo que isto ocorra precisamente no momento em que, demograficamente, o país está se tornando majoritariamente urbano. Na contramão dos cinemanovistas, *A hora dos ruminantes* romperia com a idealização do interior ao inserir o elemento mágico na representação

cinematográfica do povo, o que relativizava a importância de qualquer caráter estritamente documental. Sendo dois intelectuais urbanos, Person e Bernardet reconheciam sua distância em relação ao povo interiorano: com *A hora dos ruminantes*, eles não procuravam reproduzir fielmente o ambiente popular, mas apenas (numa espécie de homenagem) utilizar o ambiente popular interiorano como ponto de partida para a estética espetacular e engajada que estavam elaborando.

Recordemos aqui, de passagem, um curioso exemplo que deixa evidente a distância entre o meio intelectual de esquerda e o meio semiurbano interiorano, ocorrido no período da Ditadura Militar:

O congresso clandestino da UNE, em Ibiúna, perto de São Paulo, por exemplo, foi baseado num desses esquemas absolutamente furados e portanto fadados ao fracasso. Ele foi detectado não por um agente infiltrado, um araponga de óculos escuros e rádio transmissor. Quem entregou foi um matuto, assustado de ver tanta gente diferente e estranha caminhando pelas suas bandas. (SIMÕES, 1999, p. 113).

É interessante observar que as prisões arbitrárias e violentas daqueles estudantes foram resultado não da perícia dos serviços de inteligência, mas do simples

estranhamento causado no interiorano “matuto” diante daquela juventude que sonhava com uma revolução rural de tipo foquista, inspirada no preceito maoísta de que “o campo cerca a cidade” (XIAOBO, 2011, p. 59).

Em reação à suposta chegada da subversão aos pequenos municípios (dentro do preceito foquista), as cidades interioranas do Brasil, aparelhadas pela Ditadura, vão se tornando “microorganizações” – para retomar a expressão usada por Deleuze e Guattari – que dão apoio ao Estado totalitário fascistoide. Um dos principais instrumentos de ação de repressão da Ditadura no interior eram os inquéritos policiais militares (IPMs) – espécie de “focos moleculares” da Ditadura fascistoide que permitiam a perseguição e a repressão dos opositores, além de instaurar um clima de paranoia coletiva e uma proliferação de delações; especialmente no interior do Brasil, os dedos-duros foram um braço importante da Ditadura:

Nos municípios longínquos instalavam-se os temíveis IPMs, motivados por “vendetas” locais, para condenar sumariamente professores, funcionários públicos, comerciantes, líderes sindicais, qualquer pessoa enfim vista com suspeição pelo poder local. Por conta desse clima, mostras de cinema, festivais de música ou peças de teatro eram suspensos sob acusação de imorais ou subversivos. (SIMÕES, 1999, p. 84).

O que dizer então do Brasil semiurbano representado na visão mágica de Veiga? E que sentido adquire a obra do goiano Veiga quando adaptado pelo paulistano Person e pelo europeu Bernardet, dupla que não poderia ser mais urbana?

Dentro da procura por uma expressão estética que permitisse uma comunicação mais efetiva com um público interiorano e popular, chama especialmente a atenção a preocupação de Person e Bernardet com o problema da linguagem. No contexto do Brasil dos anos sessenta, a linguagem coloquial se coloca para a esquerda como um problema a ser superado na tentativa de aproximação do público e de representação da cultura popular (herdeira em grande parte da tradição literária modernista). No cinema, os documentários sonoros da caravana de Thomaz Farkas tinham uma preocupação especial com a linguagem: “Era fantástico ouvir os trabalhadores de todos os cantos do país, cada um com seu jeito de falar” (FARKAS apud MOURA, sem data, s. p.). O Cinema Novo, por sua vez, havia se preocupado em representar tanto a língua das favelas quanto a fala sertaneja. A preocupação dos cinema novistas com a língua pode ser reconhecida neste discurso de Nelson Pereira dos Santos:

Existe no nosso país uma diferença muito nítida entre a língua falada e a língua escrita, isto é, entre a língua portuguesa que se utiliza somente para escrever e a língua do povo. Quando se retrata personagens populares, às vezes se coloca na sua boca uma língua que nunca falaram antes (SANTOS apud MARCORELLES; ROUZET-ALBAGLI, 1970, p. 229).

Do ponto de vista estritamente linguístico, àquela altura havia poucos estudos conhecidos e abrangentes sobre as variantes linguísticas do interior do Brasil. Dentro da tradição iniciada com *O dialeto caipira* (1920), de Amadeu Amaral, e *A língua do Nordeste* (1934), de Mario Marroquim, haviam surgido mais recentemente estudos como *O linguajar carioca* (1953), de Antenor Nascentes, e o *Atlas prévio dos falares baianos* (1963), sob a coordenação de Nelson Rossi. Porém, nenhum destes estudos se dedicava à região de Veiga, o interior de Goiás. Vale lembrar, ainda, que os anos sessenta são a época em que aparecem alguns dos primeiros estudos de Sociolinguística: em 1966, William Labov publica *The Social Stratification of English in New York City*.

No roteiro de *A hora dos ruminantes*, os adaptadores partem da autenticidade da fala dos personagens de Veiga, que procurou reproduzir o mais fielmente possível aquela linguagem regional. Mas é curioso notar que

os adaptadores procuraram enfatizar ainda mais os aspectos ligados à oralidade. É o que indica um revelador anexo do roteiro, que reproduzimos a seguir: um documento inédito encontrado em nossa pesquisa na pasta de *A hora dos ruminantes* (parte do acervo da Cinemateca Brasileira). Nesta lista manuscrita, os adaptadores deixam claro o procedimento que seguiram para tornar os diálogos de *A hora dos ruminantes* ainda mais coloquiais, fazendo um desvio ainda maior em relação à gramática normativa:

S do plural → *suprimidos* (salvo *Padre Prudente*)

Estar → *'tar* (todos)

Você → *ocê* (todos)

AR da 1ª conjugação → *á* (c/ exceção de personagens)

Não antes de verbo → *Num*

Para → *pra* (todos)

Para o → *Prô, prôs, Pros*

Homem, homens → *hóme*

Vamos → *Vamo*

com → *cum*

É curioso observar que os adaptadores descreveram aqui fenômenos fonéticos representativos das diferenças entre a língua escrita e a língua falada interiorana, como a tendência a pronunciar o prefixo “não” como “num”

em posição pré-verbal (átona). Esta lista comparativa – espécie de guia que permitiu deixar mais coloquiais os diálogos – não chega a se referir especificamente a um registro linguístico regional do Centro-Oeste ou de outra região, ilustrando simplesmente a língua falada longe das capitais do Brasil, de forma genérica. Se comparamos o livro e o roteiro, podemos confirmar que todos os diálogos foram transformados segundo a tabela que acabamos de reproduzir. Esta transformação está ligada à mudança de meio de expressão formal que ocorre na adaptação da literatura ao cinema, isto é, na passagem da linguagem escrita à falada. A única exceção está no personagem de Padre Prudente – provavelmente os adaptadores supunham que um clérigo católico culto não adotaria aquele linguajar.

Porém, até mesmo personagens supostamente ligados ao mundo letrado, como o juiz, o delegado e o prefeito, também se exprimem na mesma língua coloquial, em desacordo com a gramática tradicional. O melhor exemplo disto está na cena da sala do conselho, em que se reúnem o prefeito, o juiz, o delegado e o padre para discutir o problema dos homens estranhos – empurrando um para o outro a responsabilidade de resolver a questão. Nesta cena – que começa na sequência 85 do roteiro – podemos notar os traços coloquiais na linguagem de todos os

personagens. É interessante observar que esta passagem não está presente na narrativa de Veiga, e foi inteiramente elaborada pelos adaptadores Person e Bernardet. A cena do conselho em *A hora dos ruminantes* seria o principal momento cômico do filme, servindo como contraponto à sua atmosfera distópica e macabra. A sátira dos poderosos aparece dentro de um elemento humorístico escrachado tipicamente brasileiro, inspirado tanto na chanchada quanto nos filmes de Amácio Mazzaropi. A escolha de uma inspiração mazzaropiana para *A hora dos ruminantes* era bastante inusitada para um filme que nascia num contexto próximo ao Cinema Novo – que rejeitava este tipo de cinema popular, especialmente a chanchada (MELLO, 2021).

Sabemos que os cinemanovistas tinham problemas na comunicação com o público e na representação do Brasil popular, notadamente do contexto agrário ou semiurbano. A representação do Brasil semiurbano em *A hora dos ruminantes* destoa bastante daquela desenvolvida pelo Cinema Novo, na medida em que não está subordinada a uma representação de tipo documental, e acena com a estética do realismo mágico, adotando toques de humor inspirados na chanchada e em Mazzaropi. O ambiente semiurbano de *A hora dos ruminantes* contrasta com a representação da zona rural em filmes como *Vidas Secas* e *Os fuzis*, que

tratam da miséria rural e de questões fundiárias. A visão pessimista de um povo oprimido e miserável deixava pouco espaço para a exaltação de um povo vivo e alegre, ele próprio criador dentro da rica tradição da arte e da cultura popular. Uma visão demasiado otimista do povo teria sido vista como alienada pelos cinemanovistas. Outro ponto curioso do roteiro, criado por Person e Bernardet ao longo do processo de adaptação de *A hora dos ruminantes*, é a inserção de uma cena de dança folclórica, provavelmente uma congada, que partiria da cultura popular para desenvolver um espetáculo cinematográfico, cheio de música e cores, e que funcionaria como a exaltação de um povo coeso, vigoroso e inventivo. No roteiro (na sequência 27) está indicada a inclusão da “parte guerreira de uma congada ou outra dança folclórica”. O deslumbramento mágico no espectador causado pela sequência de dança romperia com a ideia de subordinação a qualquer preceito realista de tipo documental. Ainda que *A hora dos ruminantes* tivesse elementos de tipo documental (próximos da estética do regionalismo literário), em momento algum eles se sobrepõem à importância do elemento espetacular fantástico – identificado com o realismo mágico.

O filme *A hora dos ruminantes* inovaria radicalmente ao apresentar uma estética de tipo nacional-popular que romperia com a seriedade do filme dramático, ao mesmo

tempo em que abandonaria a primazia documental ao assumir uma representação alegórica e não-realista – ou, em todo caso, não completamente realista – contrastando com boa parte dos filmes cinemanovistas àquela altura, essencialmente realistas.

Um dos problemas mais importantes de *A hora dos ruminantes* seria definir a locação da filmagem. O lugar escolhido deveria, é claro, apresentar os aspectos visuais que o filme buscava. Porém, mais do que isso, era preciso que a cidade se encaixasse no modelo de produção de Person e Bernardet com Civelli de filmes interioranos efetivamente realizados no interior, recusando a utilização de estúdios ou de recriações cenográficas. A produção de *O caso dos irmãos Naves* havia se estendido durante meses a fio, engajando diretamente a população local de Araguari, e envolvendo atores amadores (numa tentativa de reforçar a fidedignidade dos personagens, especialmente de sua linguagem). O filme se passava em Araguari e foi filmado em Araguari. Ora, é possível supor que, em *A hora dos ruminantes*, reapareceria algumas das características de produção de *O caso dos irmãos Naves*. Mas será que Person e Bernardet pretendiam filmar *A hora dos ruminantes* em Corumbá de Goiás – a cidade que havia servido de inspiração para Manarairema?

Como sabemos, *A hora dos ruminantes* seria um filme diferente no contexto do Cinema Novo, porque a ideia do nacional-popular que apresentava não era de tipo documental. Ainda assim, os realizadores tinham preocupação com a ideia de autenticidade – só não conferiam a ela primazia, como faziam muitos dos cinema novistas. O projeto anterior da dupla Person e Bernardet, *O caso dos irmãos Naves*, havia conseguido sucesso junto a um público oriundo justamente do ambiente interiorano que o filme representava, o que indica que a população local se reconhecia no filme. Mas será que aconteceria o mesmo com *A hora dos ruminantes*, filme que apenas acenaria com a ideia do nacional-popular para alçá-lo ao nível do fantástico e do realismo mágico?

Numa entrevista, Jean-Claude Bernardet afirmou que as locações de filmagem de *A hora dos ruminantes* chegaram a ser escolhidas (LABAKI, 1995). Ainda que Corumbá de Goiás não fosse a locação utilizada para o filme, não deixa de ser original o interesse de Person e Bernardet por um autor goiano, numa época em que o Cinema Novo estava inteiramente dedicado ao Sudeste e ao Nordeste. Sabemos que Person e Bernardet eram enquadrados pelos cinema novistas e pela crítica no grupo dos “cineastas paulistas” (ou do “Cinema Novo paulista”) – por isso, o interesse pelo interior em *O caso dos irmãos Naves* não

foi bem compreendido pelos seus contemporâneos do Cinema Novo carioca, que rechaçaram o filme, com “[a]lguns artigos bastante desagradáveis, inclusive”, conforme lembra Bernardet (BERNARDET; PERSON, 2004, p. 14). Em todo caso, fica evidente o quanto a visão mágica do Brasil interiorano em *A hora dos ruminantes* seria original dentro do panorama do cinema brasileiro da época.

Mas afinal, quais locações foram cogitadas ou escolhidas para *A hora dos ruminantes*? Sabemos por uma notícia da época no jornal *Última Hora* (de 23 de agosto de 1967) que Person visitou o Vale da Ribeira, região entre São Paulo e Paraná, na busca por locações. Há entre os anexos do roteiro doados por Bernardet à Cinemateca Brasileira uma folhinha manuscrita, em que se podem identificar duas caligrafias – uma parece ser do próprio Bernardet, e a outra, do escritor João Silvério Trevisan:

J-C

De Trevisan, p/ Person

Cidadezinha

Taboão da Serra

Itapecerica

Paranapiacaba

Com rios e tudo

O Sto Milagroso foi feito numas delas.

É curioso notar que, aparentemente, Person seguiu a recomendação de Trevisan, já que não apenas visitou Taboão da Serra como decidiu se mudar para lá naquela época, passando a viver num sítio com a família até o fim da vida.

Um detalhe interessante da nota de Trevisan é que ela enfatiza a existência de um rio, provavelmente sabendo que era o que Person e Bernardet procuravam: o roteiro cinematográfico cita o rio, usando-o como ponto de referência em diversas sequências, especialmente a inicial, que mostra a chegada dos homens estranhos. Também no livro, o rio era uma referência importante: é na margem oposta que os homens estranhos montam seu acampamento. Não surpreende que a referência para a criação de Manaraima tenha sido Corumbá de Goiás, cidade cujas características topográficas são determinadas pelo rio Corumbá, que corta o vale sobre o qual a cidade está disposta.

Os municípios de Taboão da Serra e Itapeçerica, bem como o distrito de Paranapiacaba, pertencente ao município de Santo André, estão todos localizados no estado de São Paulo. O “dialeto caipira” falado na região tem certa semelhança com o falado em Goiás, o que poderia ser importante, numa produção cinematográfica em que

possivelmente seriam recrutados extras entre a população local, como havia ocorrido em *O caso dos irmãos Naves* – lembremos aqui o quanto os adaptadores enfatizaram a importância da linguagem interiorana em *A hora dos ruminantes*.

À guisa de conclusão da reflexão deste nosso artigo, cabe retomar algumas ideias aqui apresentadas. Como vimos, a narrativa de José J. Veiga pode ser lida como uma alegoria da chegada do “progresso” ao interior da região Centro-Oeste, dentro de um processo que pode ser entendido como de “colonização interna”, retomando o termo usado pelo sociólogo Pablo González Casanova. Dada sua condição periférica, a América Latina foi o cenário perfeito para o surgimento dos “microorganizações” totalitárias, ou ainda, para uma espécie de “fascismo interiorano”, meio-termo entre o “Fascismo rural e fascismo de cidade” – para retomar o pensamento de Deleuze e Guattari (2012, p. 92). É importante salientar que o forte caráter alegórico de *A hora dos ruminantes* – tanto da obra literária quanto de seu projeto de adaptação cinematográfica – é bastante próximo da estética (tipicamente latino-americana) do realismo mágico, que foi frequentemente lida como uma representação das ditaduras que dominaram o subcontinente a partir dos anos 1960. Ao acenar com uma linguagem alegórica, o filme

A hora dos ruminantes se destacaria dentro do panorama da geração do Cinema Novo, na medida que recusaria o tema da denúncia social, em que o interior do Brasil é representado como uma região socialmente segregada. Um curioso indicativo disto é o fato de que a única cena do filme que denunciaria claramente a estratificação social de Manarairema seria uma cena cômica, que adotaria um tom “lúdico-carnavalesco” que destoa completamente do tom “sério-dramático” de boa parte da produção do Cinema Novo – para utilizar os termos propostos pelo teórico Ismail Xavier (1993, p. 227). Neste sentido, Person e Bernardet não se recusam a representar a segregação social do interior do Brasil: apenas adotam diante dela um outro tom, diferente daquele adotado por boa parte dos cinemanovistas. Portanto, ainda que fosse, inegavelmente, um filme político – na medida em que representava alegoricamente a resistência à Ditadura Militar –, o fato é que *A hora dos ruminantes* não seria propriamente um filme social – pelo menos não da mesma forma que boa parte da produção “sério-dramática” do Cinema Novo, empenhada em denunciar a segregação social.

Em vez de apresentar o povo massacrado pela miséria e pela violência do Estado, ou fiar-se a um propósito documental de exaltação do povo, o filme de *A hora dos ruminantes* apresentaria o Brasil interiorano dominado por

acontecimentos estranhos, que interrompem a calma, e convertem Manarairema num ambiente distópico. A palavra distopia vem do grego “dis” (mau) e “topos” (lugar, região). Porém, de início, Manarairema não é um “mau lugar”; são os acontecimentos estranhos que acabam com a calma que lhe era particular.

Naquele momento dos anos 1960, os jovens artistas e intelectuais de esquerda pretendiam se aproximar do Brasil interiorano dentro da perspectiva revolucionária do foquismo – de forma um tanto desajeitada, como deixa evidente um episódio caricatural como o do encontro da UNE em Ibiúna. No plano artístico, os cinemanovistas tinham dificuldade de se aproximar deste Brasil interiorano, tanto no plano da representação quanto no da comunicação com o público dos cinemas das cidades do interior. O filme *A hora dos ruminantes* apostaria numa comunicação direta com o público interiorano a partir de uma representação fidedigna do seu ambiente – ainda que esta representação não estivesse estritamente subordinada ao aspecto documental, na medida em que acenava com o elemento mágico. *A hora dos ruminantes* constituiria uma tentativa muito mais ousada de aproximação do público popular interiorano, e a efetividade dessa estratégia inovadora tinha chance de ser muito maior, e de conseguir comunicar a um público mais

amplo e de forma mais eficaz a mensagem de resistência à Ditadura Militar. Mesmo não tendo sido realizado, o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* deixou importantes elementos de reflexão que nos permitem supor que rumos a cultura brasileira poderia ter tomado a partir desta inovadora proposta estético-política.

REFERÊNCIAS

- ARENDET, Hannah. **Origens do totalitarismo: Antissemitismo, imperialismo, totalitarismo**. Tradução de Roberto Raposo. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- AUTRAN, Arthur. As concepções de público no pensamento industrial cinematográfico. **Revista FAMECOS**, n. 36, Porto Alegre, p. 84-90, agosto de 2008.
- BERNARDET, Jean-Claude; PERSON, Luiz Sergio. **O caso dos irmãos Naves. Roteiro original comentado por Jean-Claude Bernardet**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004.
- CAMPEDELLI, Samira Youssef (Org). **José J. Veiga. Literatura Comentada**. São Paulo: Abril Cultural, 1982.
- CANDIDO, Antonio. Literatura e subdesenvolvimento. In: CANDIDO, Antonio. **A educação pela noite & outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p. 140-162.
- CANDIDO, A. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p. 117-145.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1933: Micropolítica & Segmentaridade. In: DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs. Capitalismo e Esquizofrenia**, v. 3. São Paulo: Editora 34, 2012. p. 76-106.
- DUARTE, Rodrigo. **Teoria Crítica da Indústria Cultural**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo. Colonialismo interno (uma redefinição). In: BORON, Atilio, AMADEO, Javier, GONZALEZ, Sabrina (Orgs.). **A teoria marxista hoje. Problemas e perspectivas**. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2007.
- LABAKI, Amir. História oculta do cinema brasileiro. **Folha de São Paulo**, Caderno Mais, São Paulo, 27 de agosto de 1995.
- MARCORELLES, Louis; ROUZET-ALBAGLI, Nicole. **Éléments pour un nouveau cinéma**. Unesco, 1970.

MARTINS, Carlos Estevam. Anteprojeto do manifesto do Centro Popular de Cultura. **Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes**, 1963, reproduzido em HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde**. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano, 2004. p. 121-144.

MELLO, Marcelo Cordeiro de. Comédia popular e humor negro no roteiro cinematográfico não-filmado de A hora dos ruminantes, de 1967, de Sergio Person e Jean-Claude Bernardet. **Cinémas d'Amérique Latine**, n. 29, Toulouse: Presses Universitaires du Midi, 2021, p. 98-107.

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

MOURA, Diógenes. Thomaz Farkas e o tempo dissolvido (1924-2011). **Revista Brasileiros**, sem data, sem página.

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

RAMOS, Fernão (Org.). **História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.

ROCHA, Glauber. **Revolução do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Cosac Naify, 2004.

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

SANTOS PEREIRA, Geraldo. **Plano geral do cinema brasileiro: história, cultura, economia e legislação**. Rio de Janeiro: Borsoi, 1973.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Espaços literários e suas expansões. **Aletria: Revista de Estudos de Literatura**, Belo Horizonte, v. 15, p. 206-220, 2007.

SARLO, Beatriz, **Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 29-48.

SIMÕES, Inimá. **Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil**. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

TREVIZAN, Suelen Ariane Campiolo. **Três visitas a Manaraiema: forma e ideologia em A hora dos ruminantes, de José J. Veiga**. 2013. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

UMA PALAVRA COM J. VEIGA. **Notícias Corumbaenses**, Corumbá de Goiás, número 18, de setembro de 1979. Autor Desconhecido.

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

VIANY, Alex. **O processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do subdesenvolvimento: Cinema Novo. Tropicalismo, Cinema Marginal**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993.

XIAOBO, Liu. **Não Tenho Inimigos, Desconheço o Ódio**. Tradução de Pete Rissatti. Porto Alegre: L&PM, 2012.

Recebido em: 07-03-2021.

Aceito em: 16-05-2021.