

**Marcelo Cordeiro de
Mello**

Universidade Federal de
Minas Gerais
Belo Horizonte, MG,
Brasil

REDESCOBRINDO O ROTEIRO CINEMATOGRAFICO NÃO- FILMADO DE *A HORA DOS RUMINANTES*

REDISCOVERING THE UNFILMED SCREENPLAY OF *THE PLAGUE OF THE RUMINANTS*

RESUMO

Este artigo apresenta o roteiro cinematográfico inédito e não-filmado de *A hora dos ruminantes*, escrito em 1967 pelo cineasta Luiz Sergio Person e pelo crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet, baseado na obra literária homônima de José J. Veiga. Apresentamos algumas questões teóricas referentes ao texto de roteiro cinematográfico, como os aspectos político-ideológicos e mercadológicos subjacentes aos roteiros, além da discussão sobre a importância dos textos de roteiro cinematográfico e seu eventual caráter literário. Em seguida, transpomos essas questões relativas ao roteiro para o Brasil dos anos 1960, analisando como a parceria dos roteiristas Person e Bernardet trata essas problemáticas.

Palavras-chave: A hora dos ruminantes; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet

ABSTRACT

This article introduces the unfilmed and unpublished screenplay of *The plague of the ruminants*, written in 1967 by filmmaker Luiz Sergio Person and critic and screenwriter Jean-Claude Bernardet, based upon the literary work of the same name by José J. Veiga. We introduce some theoretical questions regarding the screenplay text, as well as political-ideological and market aspects related to screenplays, and also the discussion about the importance of the screenplay texts and their occasional literary character. After that, we transpose these screenplay-related questions to 1960's Brazil, analyzing how the collaboration between screenwriters Person and Bernardet deals with these problems.

Keywords: The plague of the ruminants; Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet

Recebido: 14/03/2021 / Aprovado: 02/10/2021

Como citar: MELLO, Marcelo Cordeiro de. Redescobrimo o roteiro cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*. Revista GEMINIS, v. 12, n. 2, pp. 54-79, mai./ago. 2021.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 3.0 Internacional.



1. Apresentação

A proposta deste artigo é apresentar o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, escrito em 1967 pelo cineasta Luiz Sergio Person e pelo crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet, adaptado da obra homônima de José J. Veiga. Trata-se de um roteiro não-filmado e inédito, um importante documento da cultura brasileira que nossa pesquisa traz à luz. A partir do roteiro, exploraremos algumas questões gerais referentes aos textos de roteiros cinematográficos.

Publicado pela importante editora *Civilização Brasileira* – pioneira em publicações relevantes na área de cinema – a narrativa de José J. Veiga foi frequentemente associada à estética literária do realismo mágico. O livro e o roteiro apresentam a história de uma cidade interiorana brasileira, a ficcional Manarairema, à qual chegam homens estranhos, que passam a oprimir a população local. Alguns eventos fantásticos ocorrem a partir daí, em especial, duas invasões animais: primeiro são os cães, que aparecem gradualmente, ocupando cada espaço da cidade, para depois desaparecer subitamente. Depois são os bois, que também ocupam todos os espaços públicos de Manarairema: o livro de Veiga termina com o desaparecimento dos bois; porém, no roteiro de Person e Bernardet, os bois permaneceriam até o final.

A proposta de Person e Bernardet era um modelo de cinema que aliasse um apelo de público (especialmente o público interiorano) a uma mensagem de resistência contra a recém-instalada Ditadura Militar: ao mesmo tempo em que apresentava uma estética de cinema-espetáculo (a partir da visão do realismo mágico de Veiga sobre o ambiente semiurbano brasileiro), *A hora dos ruminantes* propunha uma mensagem alegórica de resistência à opressão.

Existem pelo menos duas versões datiloscritas do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*: a primeira foi doada por Bernardet à Cinemateca Brasileira, e é acompanhada de algumas outras folhas referentes ao processo de criação. Esta versão do roteiro traz diversas anotações manuscritas a caneta. Já a segunda versão do roteiro, doada pela família de Person à Cinemateca Brasileira, é uma versão atualizada, que incorpora no datiloscrito as intervenções que aparecem a caneta na versão doada por Bernardet.

Este material é inédito e nossa pesquisa é a primeira a trazer à luz o esquecido roteiro de *A hora dos ruminantes*. Um objeto tão importante da cultura brasileira merece ser conhecido e estudado. Além da análise do roteiro, nossa investigação também contou com uma aprofundada pesquisa em hemerotecas contendo periódicos daquela época. Por fim, tivemos a oportunidade de realizar entrevistas a respeito de *A hora dos ruminantes* com um de seus autores-adaptadores, o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet.

Neste artigo, procuraremos inserir *A hora dos ruminantes* na discussão sobre a escrita de roteiros, especialmente aqueles adaptados de obras literárias. Alguns dos temas que exploraremos aqui são: a relação da linguagem dos roteiros com a escrita literária; a presença do narrador; e os aspectos mercadológicos e ideológicos subjacentes à escrita de roteiros.

Começaremos com uma discussão teórica a respeito dos roteiros, para depois apresentar a colaboração roteirística entre Person e Bernardet dentro do contexto do cinema brasileiro dos anos 1960. Em seguida, trataremos do roteiro propriamente dito, apresentando o processo de criação roteirística de Person e Bernardet, e explorando como aparecem em *A hora dos ruminantes* algumas das questões debatidas da parte inicial deste artigo, tais como o problema do narrador ou o eventual caráter literário do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*.

O presente texto está vinculado a nossa pesquisa de Doutorado em Estudos Literários na Universidade Federal de Minas Gerais, concluída em 2019, com a tese *Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de A hora dos ruminantes*.

2. Preâmbulo: Discussão teórica sobre roteiros

O roteiro cinematográfico é uma ferramenta de fundamental importância nas adaptações intermediárias, em especial as da literatura para o cinema. Procuraremos, de início, definir o roteiro cinematográfico para em seguida propor uma reflexão sobre este tipo de gênero textual ambíguo e fronteiro.

2.1 Definindo o roteiro

Apesar de ser essencial no processo de criação fílmica, o roteiro cinematográfico costuma ser entendido como um texto cuja importância desaparece junto com a conclusão do filme. Verdade ou não, a questão é que a reflexão sobre este suposto “texto morto” é profundamente fértil, já que permite adentrar o próprio fazer cinematográfico.

Algumas definições de roteiro geralmente procuram dar conta das suas características textuais. O conhecido professor de roteiro Syd Field o define como “uma estória contada com imagens, em diálogo e descrição, e posta no contexto de uma estrutura dramática” (FIELD, 2005, p.8. Tradução nossa). Já no meio acadêmico, o professor Ted Nannicelli, em *A Philosophy of the Screenplay*, define o roteiro como “um objeto verbal a partir do qual um filme pode ser feito” (NANNICELLI, 2012, p. 14. Tradução nossa). Por mais que estas definições sejam justas, nelas não aparecem claramente duas dimensões do texto de roteiro: primeiro, ele é um texto cuja existência se insere num contexto mercadológico, como mediador de etapas no empreendimento comercial que é a produção

cinematográfica. Em segundo lugar, o roteiro é também uma declaração de intenções do roteirista, em especial no plano político-ideológico. O historiador do cinema Antonio Costa (em *Compreender o cinema*) afirma:

O roteiro, entendido como técnica de elaboração ou de “pré-visualização” de um filme (...) constitui o ponto de referência para o preparo de todas as ações técnico-organizativas da realização. O roteiro é um texto de tipo muito particular. Ele deve ter qualidades expressivas ou dramáticas enquanto contém os diálogos que os atores terão de dizer; além disso, tais qualidades devem ser funcionais para a compreensão de todos os aspectos psicológicos, estéticos etc. por parte de todos aqueles (dos atores aos técnicos) que podem contribuir para o sucesso da obra. Mas o roteiro deve ser também funcional: deve permitir ao produtor ter uma idéia exata sobre a oportunidade de financiar o filme e ao diretor de produção elaborar o plano de trabalho. (COSTA, 2003, p. 166)

Buscaremos aqui criar elementos para a leitura do texto de roteiro cinematográfico, não esquecendo a sua relação com o público nestes dois níveis: o do sentido político-ideológico do filme diante de um futuro espectador, por um lado; e por outro lado, do que é possível inferir sobre as relações que o texto de roteiro estabelece com o público-leitor (ainda que este se restrinja à equipe de produção do filme). O fato é que o roteiro nasce dentro de um contexto específico de organização financeira, portanto sua relação com o público precisa ser pensada dentro do plano mercadológico. A professora Simone Murray chama de “Indústria da Adaptação” o complexo que envolve tanto a indústria do cinema quanto o mercado editorial (MURRAY, 2012). Dentro desta indústria, é claro, o roteiro tem grande importância. Como lembra Costa, textos como o roteiro e o argumento cinematográficos frequentemente têm por objetivo dar o primeiro passo na produção de um filme: convencer os produtores e conseguir financiamento para o filme. O roteiro é uma peça fundamental na engrenagem de produção do espetáculo cinematográfico, já que permite antever se uma história terá apelo comercial, além de tornar possível fazer uma previsão de cálculo do orçamento – condições básicas para a existência mercadológica do filme.

Ainda que o autor de roteiros cinematográficos seja uma figura relativamente desconhecida e desconhecida do público, os estudos de adaptação ainda hoje têm certa tendência a considerar roteirista como sinônimo de adaptador, especialmente no que diz respeito à adaptação de obras literárias ao cinema; é esse o tom que encontramos em publicações relativamente recentes (BOILLAT & PHILIPPE, 2018).

2.2 Roteiro é receita de bolo?

O roteirista Marçal Aquino compara o roteiro a uma “receita de bolo”, um texto com data de validade pré-determinada: sua utilidade se perde (ou pelo menos se relativiza) uma vez concluído o filme (Cf. MAGALHÃES, 2017). O roteiro cinematográfico costuma ser um texto escrito em palimpsesto, disposto em múltiplas camadas. Mas sua natureza múltipla já antecede a forma de roteiro propriamente dita. Antes de que se inicie a escrita do roteiro, há uma série de etapas prévias de planejamento, o que inclui a escrita de textos como o argumento cinematográfico e, às vezes, de um tratamento (em suas diferentes fases). Os palimpsestos se acumulam durante a fase de pré-filmagem, quando o roteiro é reescrito inúmeras vezes, a partir da discussão com os profissionais envolvidos na realização do filme.

Muitos roteiros ficam inacabados, outros tantos são recusados, outros simplesmente não são filmados, ou ainda, a filmagem não é concluída por uma ou outra razão. Há ainda o caso dos roteiros que são filmados mas cujos filmes não são lançados. Ou seja: os mais diversos tipos de situações intermediárias podem envolver o roteiro antes de que se chegue ao filme propriamente dito – filme que, por fim, tornaria o roteiro “obsoleto”, como acontece com a receita de bolo, depois que o bolo está pronto.

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

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

A leitura de um roteiro decupado desse gênero, mais do que de um filme do qual se disponha de uma cópia que se possa controlar na moviola e com o aparelho de vídeo, é a forma mais agradável e segura para aprender tudo o que se precisa saber sobre a técnica de escrita analítica de um filme. (COSTA, 2003, p. 174)

Em comparação com a experiência de assistir ao filme, o autor observa que, na leitura da decupagem (a transcrição feita *a posteriori*, que o autor chama de “roteiro decupado”), há um certo esfriamento das emoções, que Costa considera positivo. Entusiasmo semelhante ao de Costa pode ser

encontrado nas publicações da coleção *Avant-scène* da editora francesa *Seuil*, série enfocada não apenas em roteiros (de diretores como Buñuel, Eisenstein, Godard, Renoir, Truffaut e Welles) mas também em peças de teatro e libretos de ópera (textos dramáticos que ninguém ousaria questionar se são ou não literários). Porém – apesar de o próprio nome da coleção aludir a textos anteriores à encenação – cada texto cinematográfico publicado é, na verdade, uma “decupagem integral do filme”: uma transcrição feita *a posteriori*. Este tipo de publicação também procurava oferecer um complemento que de certa forma superasse a simples reprodução do filme, incluindo – além das indicações cênicas e dos diálogos – também os movimentos de câmera, os detalhes da direção, os créditos completos do filme e fotografias de cena, podendo trazer ainda cenas cortadas ou não-filmadas, textos de críticas, e uma biofilmografia do diretor: “Assim se constitui uma ‘cinemateca’ escrita que, sozinha, permite conhecer verdadeiramente as obras-primas da 7ª arte”, resume o diretor da coleção (GRUAULT, 1971. Tradução nossa).

Ao publicar um de seus “roteiros decupados”, o cineasta Ingmar Bergman achou necessário descrever certas cenas e principalmente explicar os sentimentos e o perfil psicológico de cada personagem em miniprefácios que antecedem cada cena, escritos especialmente para aquela publicação. Consciente de uma possível redundância, o cineasta se desculpa (num prefácio inicial) com os leitores que pudessem se sentir ofendidos com aquela explicação:

Para evitar que o leitor constrangido se perca no texto, eu decidi – ao contrário do meu hábito – escrever um comentário à seis cenas. Aqueles que se sentirem ofendidos por tal orientação deverão pular para as linhas seguintes. (BERGMAN, 1974. Tradução nossa)

Bergman sabia que, em princípio, as indicações técnicas das didascálias já deveriam trazer todas as informações necessária ao leitor – a “compreensão de todos os aspectos psicológicos” (COSTA, 2003, p. 166), para retomar a expressão utilizada por Costa. Se por um lado parece irônico que a leitura do roteiro usado na filmagem não possa dar conta inteiramente da complexidade psicológica dos personagens, por outro lado, parece lógico que um texto que prima pela objetividade e clareza possa ter dificuldade em esclarecer pontos menos técnicos e mais abstratos do fazer cinematográfico. Este lado menos “técnico” da produção cinematográfica envolve em especial a direção de atores: podemos supor que o trabalho de Bergman no *set* de filmagem consistisse precisamente em explicar aos atores o sentido psicológico por trás de cada frase e gesto do roteiro, e em descrever a evolução psicológica dos personagens ao longo do filme – de forma parecida com a que tentou conduzir o leitor de seus roteiros decupados por meio de miniprefácios explicativos complementares a cada cena. Estes paratextos de Bergman cumprem função semelhante à do narrador na obra literária.

2.3 Roteiros adaptados da literatura

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

quem é o adaptador, especialmente num modo mostrar de trabalho colaborativo e criativo como o cinema; a segunda é descobrir por que alguém aceitaria adaptar uma obra, principalmente sabendo que seus esforços serão muito provavelmente desdenhados e recebidos como secundários ou inferiores ao texto adaptado ou à versão concebida pelo próprio público. (HUTCHEON, 2011, p. 16)

Sabemos que, no caso das obras literárias adaptadas para o cinema, o roteirista é considerado o adaptador. Enquanto nos roteiros “originais” (não-adaptados) é natural que os atores se guiem sistematicamente pelo roteiro, já no caso dos roteiros adaptados, pode acontecer que os atores se interessem também em ler a obra adaptada – principalmente no caso de obras canônicas e consagradas – muitas das quais já fazem parte do repertório cultural dos atores antes da filmagem. Ao recordar este problema, Hutcheon faz um questionamento: “embora devam claramente seguir o roteiro, alguns atores admitem buscar inspiração e experiência no texto adaptado (...) Mas isso faz deles adaptadores conscientes?” (HUTCHEON, 2011, p. 120). O cineasta Luiz Fernando Carvalho relata que durante a filmagem de **Lavoura Arcaica**, em vez de uma cópia do roteiro, cada ator recebeu um exemplar do romance de Raduan Nassar, tornando-se assim – efetivamente e de forma inquestionável – um co-adaptador do livro (segundo relato feito pelo próprio diretor durante mesa-redonda sobre o filme **Lavoura Arcaica** no Festival de Cinema de Brasília de 2002). Poderia se argumentar que no livro há uma pulsação poética que justifica esse tipo de decisão do diretor, já que sua intenção não era apenas transpor para a tela a intriga narrada no livro de Raduan Nassar, mas sim traduzir essa potência poética latente de sua escrita numa espécie de escrita audiovisual (apoiada na potência dramática dos atores). De qualquer forma, até no caso do filme de **Lavoura Arcaica**, também existia um roteiro, que – ainda que não tenha sido distribuído aos atores – foi apresentado aos produtores; se não funcionou como ferramenta técnica para a produção do filme, serviu pelo menos como ferramenta financeira, com o objetivo de convencer os financiadores. Curiosamente, apesar de (supostamente) não ter sido lido pelos atores, este roteiro cinematográfico chegou a valer a Luiz Fernando Carvalho um prêmio de

melhor roteiro (no Festival de Lleida, Espanha, em abril de 2002). Porém, o fato é que este exemplo de **Lavoura Arcaica** é uma gota no oceano. Na esmagadora maioria dos casos, “o que os atores de fato adaptam, pois, é o roteiro”, como lembra o teórico Robert Stam (STAM, 2005, p. 22, citado em HUTCHEON, 2011, p. 121).

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

2.4 Roteiro é literatura?

Pensar o roteiro cinematográfico dentro da ótica do literário é uma atividade paradoxal, afinal, por ser uma manifestação da palavra escrita, o roteiro se beneficia (ainda que indiretamente e de forma limitada) daquilo que Stam aponta como a “logofilia” do mundo ocidental (STAM, 2006, p. 21). Por outro lado, o roteiro obviamente se vincula ao território da visualidade, por ser um texto contendo indicações correspondentes aos elementos audiovisuais do filme. Concebido “apenas” como uma ferramenta na produção do cinema, o roteiro é inevitavelmente afetado pela ideia preconceituosa de hierarquização que rebaixa o cinema em relação à literatura.

As rubricas – ou didascálias – são um recurso escrito da dramaturgia muito usado nos textos dramáticos em geral, e especialmente nos textos cinematográficos. Trata-se de indicações cênicas que instruem a equipe do filme sobre os cenários, a postura e o tom de voz a ser adotado pelos atores. Se o cerne do teatro está nos diálogos, as didascálias são precisamente tudo que se situa entre eles, incluindo os parágrafos de descrição da ação. Uma tradução literal da etimologia da palavra didascália seria “ensinamento, instrução, treino”. Seu propósito didático pressupõe que a ênfase deve estar na

clareza. Assim sendo, na linguagem neutra das didascálias, não deveria haver espaço para opiniões ou para sutilezas e ambiguidades, já que o que importa é comunicar da forma mais direta possível qual é o objetivo de cada cena.

O uso de poucas rubricas, naturalmente, dá maior liberdade ao diretor para conceber a encenação, e inversamente, o uso constante de didascálias longas é um indício do desejo do autor de ter maior controle sobre a encenação. É interessante observar que peças de teatro com muitas didascálias costumam ser comparadas a roteiros cinematográficos (DECOTE & VIEGNES, 2001, p. 37) – o que leva a crer que o texto cinematográfico limita a liberdade do diretor mais radicalmente do que o texto teatral.

Especialmente quando se fala em obras literárias adaptadas para o cinema, não é incomum que os roteiristas – ofuscados pela importância da obra que adaptam – enxerguem o próprio trabalho como intermediário, sem grande importância para além do processo de adaptação. A ideia de uma escalada descendente de qualidade fica evidente nestas palavras do roteirista John Norton: “meu roteiro valia bem menos do que o livro, e o mesmo seria verdadeiro para o filme” (NORTON in HUTCHEON, 2011, p. 21, com adaptações).

É natural que se considere como anti-literário o caráter objetivo dos textos de roteiro cinematográfico. A socióloga francesa Sabine Chalvon-Demersay, em seu livro **Mille scénarios**, reforça a ideia de que o roteiro é um texto despido de estilo:

Ler um roteiro cinematográfico requer experiência. Tais histórias podem ser desconcertantes para um leitor que está acostumado a encontrar um efeito estilístico, uma metáfora, uma escolha de palavras incomum, a fazer descobertas sortudas no mundo da literatura. Autores de roteiros não podem se permitir tais tipos de efeitos. (...) seu objetivo não é abrir a mente do leitor para o reino evocativo das livres associações; ao contrário, eles tentam ao máximo domar esse reino com a intenção de limitar o número de interpretações possíveis de suas obras. Quanto a mim, foi enquanto eu estava vivendo com aqueles textos, lendo-os, que eles começaram a ganhar vida e se encheram de personagens vivos. E foi apenas a partir daí que comecei a entendê-los. (CHALVON-DEMERSAY, 1999, p. 7. Tradução nossa)

3 O contexto de *A hora dos ruminantes*

3.1 O roteiro cinematográfico no Brasil dos anos sessenta

Acabamos de discutir, a partir de autores teóricos, principalmente europeus e norte-americanos, alguns aspectos do texto de roteiro cinematográfico. Mas o que acontece quando transpomos esta discussão para nossa realidade, para o nosso contexto cinematográfico – mercadológico, artístico e político? Para responder a tal questão, é preciso reconstituir o contexto cinematográfico dos anos 1960, em que surge a parceria entre Person e Bernardet para a escrita roteirística, que levará ao projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*.

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

O denominador comum de todas as atividades relacionadas com o cinema é em nosso país a mediocridade. A indústria, as cinematecas, o comércio, os clubes de cinema, os laboratórios, a crítica, a legislação, os quadros técnicos e artísticos, o público e tudo o mais que eventualmente não esteja incluído nesta enumeração mas que se relacione com o cinema no Brasil apresentam a marca cruel do subdesenvolvimento (GOMES, 1973)

E no entanto, o cinema brasileiro já tinha conhecido um desenvolvido período de produção em escala industrial: na era da chanchada, o trabalho era profissional e setorizado. Porém, com a decadência das grandes produtoras cinematográficas nacionais, esta estrutura se perde.

Nessa mesma convenção da crítica de 1960, Paulo Emílio apontava especialmente o roteiro como uma falha do cinema brasileiro. Um dos elementos mais importantes do cinema comercial, o roteiro cinematográfico é o que permite o planejamento e a divisão de tarefas: logo, um cinema nacional que dá importância ao roteiro demonstra ter atingido certo nível de desenvolvimento e profissionalismo.

No Brasil, o cineasta Alberto Cavalcanti foi pioneiro ao estabelecer departamentos exclusivos para roteiristas nas companhias cinematográficas Vera Cruz e Maristela. Outro importante personagem na profissionalização dos roteiros brasileiros foi o crítico Alex Viany, que trouxe uma concepção aprendida durante sua passagem pelos Estados Unidos.

Graças a iniciativas como as de Cavalcanti e Viany, vai se instaurando no meio cinematográfico brasileiro o debate a respeito do “problema do roteiro (...) que se refletiu nas publicações especializadas, nos congressos de cinema, em traduções de textos referenciais estrangeiros, na publicação de manuais brasileiros” (HEFFNER in GARCIA, 2012, p. 26) conforme explica o pesquisador Hernani Heffner (conservador da Cinemateca do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro), em sua **Contribuição a uma história do roteiro**:

Existem algumas constantes em relação ao roteiro cinematográfico no Brasil: seu uso é irregular; carece de padronização técnica; não teria uma conceituação mais precisa em termos dramaturgicos; e, em momentos de crise, vira quase sempre o vilão da história do ponto de vista da qualidade dos filmes apresentados. (HEFFNER in GARCIA, 2012, p. 11)

No meio editorial brasileiro, surgem naquela época publicações sobre cinema como a **Introdução ao Cinema Brasileiro** de Alex Viány, editada em 1959 pelo Instituto Nacional do Livro (do MEC), que, em suas quase quinhentas páginas, dá atenção especial ao roteiro. Este também é o caso do manual **Elementos de Estética Cinematográfica** de Humberto Bárbaro, publicado em 1965 pela editora Civilização Brasileira. Na **Revista Civilização Brasileira**, o cineasta Gustavo Dahl publica em 1965 o ensaio **Uma arte em busca da verdade: evolução e problemas do argumento cinematográfico**. Num ponto de vista alinhado ao do grupo do **Cahiers du Cinéma**, Dahl afirma que o roteiro não pode sozinho guiar o estilo do filme, apontando exemplos como o do

cinema, o norteamericano da grande época, 1925-1945, no qual os filmes vinham ao diretor com argumento escolhido, roteiro pronto e elenco determinado. Impassível, êle saturava de estilo êstes elementos e, no final, a estória que lhe era completamente ausente dizia o mesmo que se o diretor a tivesse escrito. (DAHL, 1965, p. 171-181)

Transpondo esta ideia para o seu contexto, Dahl vai defender que, precisamente por adotar uma linguagem autoral própria, a perspectiva realista do Cinema Novo precisaria atribuir grande importância ao argumento (termo que Dahl toma quase como sinônimo de roteiro). Ele menciona os filmes **Porto das caixas**, **Vidas Secas** e **Deus e o diabo na Terra do Sol** como exemplos que “darão conta da importância que o argumento foi assumindo, a partir do momento em que a linguagem foi conquistada” (DAHL, 1965, p. 171-181). Dahl reproduzia uma perspectiva influenciada pelo **Cahiers du Cinéma** e a *Nouvelle Vague*, que não rejeitava que o cineasta autoral pudesse atuar dentro do mercado, mas que, ao mesmo tempo, considerava que o cineasta engajado é necessariamente autoral – perspectiva esta que deveria orientar a escrita do texto do argumento e do roteiro cinematográficos:

O problema fundamental do argumento cinematográfico, hoje, é saber se seu autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive. Se está satisfeito ou não com êste mundo e consigo próprio. (...) E a miséria, a ameaça da guerra, a falta de liberdade e a neurose coletiva? Nada disto conseguirá tocar sua complacência, e o problema da responsabilidade não se colocará. (DAHL, 1965, p. 171-181)

Os primeiros textos de roteiros cinematográficos de filmes brasileiros publicados no mercado nacional estão associados ao Cinema Novo: **A grande feira**, roteiro de autoria do diretor Roberto Pires, é publicado no ano de lançamento do filme, em 1961, e o roteiro de **Deus e o Diabo na terra do sol**, de autoria do diretor Glauber Rocha, é publicado pela Civilização Brasileira em 1965, um ano depois do filme. Esta importante editora também publica roteiros de filmes estrangeiros, como o de **Rocco e seus irmãos** de Luchino Visconti, em 1967 (parte da série “Roteiros” da coleção “Biblioteca Básica de Cinema”, dirigida por Alex Viány). Numa época em que a circulação de filmes era bastante limitada, estas publicações – então chamadas de “roteiros literários” – se afirmavam como elemento

fundamental para a formação dos cinéfilos, não apenas em razão dos textos, mas também pelo grande número de comentários e apêndices que os acompanhavam.

Entre os cinemanovistas, havia casos em que o roteiro era dispensado – como ocorreria mais tarde no cinema marginal. Porém, naquela altura, Glauber Rocha atribuía aos roteiros grande importância, e escreveu várias versões de **Deus e o Diabo na terra do sol** (MONZANI, 2005), e outras tantas de **Terra em Transe**. No entanto, para Glauber, o roteiro não era visto apenas como uma ferramenta para o *set*. O estudo pioneiro de crítica genética feito pela pesquisadora professora Josette Monzani das diversas versões do roteiro de **Deus e o Diabo na Terra do Sol** mostra que, para Glauber, o texto de roteiro cinematográfico funcionava como um espaço criativo, que lhe permitia ir desenvolvendo, a cada nova versão: personagens, diálogos, situações, temas e recursos estilísticos. Glauber, aliás, é dotado de um estilo de escrita muito próprio, que pode ser considerado literário, e se manifesta em certo tom irônico e provocador, e também pelas alterações na grafia de algumas palavras. Os roteiros de Glauber podem ser considerados roteiros literários, não apenas por terem certa preocupação estética, mas por estarem afastados dos aspectos práticos do roteiro. Para fazer filmes de baixo orçamento dentro do mercado cinematográfico brasileiro, o mais útil seria ter um roteiro que – para além de seu valor estético ou literário – funcionasse efetivamente como um guia de produção, que permitisse calcular o número de cenas, atores, figurantes, prever deslocamentos com a equipe, o uso de estúdios e locações, escolher os figurinos e os cenários: em suma, planejar a produção com o objetivo de ter o controle financeiro, levando em conta o investimento e a perspectiva de lucro da bilheteria.

3.2 A dupla de roteiristas adaptadores Person e Bernardet

O cineasta Luiz Sergio Person havia escolhido um parceiro inusitado para a atividade de escrever roteiros cinematográficos: muito menos experiente em termos de cinema, Jean-Claude Bernardet era um crítico que nunca tinha escrito roteiros, um estrangeiro subitamente encarregado de escrever diálogos em português. O fato é que a parceria com Person permitiu a Bernardet amadurecer sua noção de roteiro cinematográfico, conforme ele próprio reconhece. Ao descrever a concepção de roteiro que guiou a escrita de **O caso dos irmãos Naves** (primeiro projeto da dupla), Bernardet explica como havia uma separação clara entre o trabalho do roteirista e o do diretor:

O roteiro não deve ser a descrição verbal de um filme que posteriormente o diretor executaria. Do roteirista se espera a construção da narrativa, a divisão em cenas, a descrição das ações, e os diálogos, a partir de que o realizador elaborará a sua direção. (...) Folheando o roteiro, percebo que não deixa de conter muitas indicações de decupagem, a quase totalidade devem ser de autoria de Person. É que, por

mais que se delimite as funções dos roteiristas, quando o diretor participa do roteiro, lhe é difícil ser exclusivamente roteirista. Naturalmente ele antecipa sobre seu trabalho de direção. (BERNARDET & PERSON, 2004, p. 13-14, com correções).

A mesma perspectiva sobre a independência entre a tarefa do roteirista e a do diretor será defendida por Bernardet mais tarde, em escritos críticos e teóricos:

A necessidade de chegar a um produto vendável gerou um sistema de trabalho que, por sua vez, reforçou as características do produto. No início da história do cinema, o trabalho requerido por um filme era feito por umas poucas pessoas, uma mesma pessoa pensava o filme, filmava-o, montava-o. À medida que a indústria foi-se implantando, maior rigor foi imposto ao planejamento do filme e as funções foram-se dividindo. (...) Então não será um autor que dominará o projeto, mas uma firma que atribuirá a cada técnico a tarefa a ser cumprida no produto para realizar o projeto. O roteirista, ou equipe de roteiristas, não intervirá na filmagem; o diretor receberá um roteiro detalhado que ele não alterará, e ele não intervirá na montagem, trabalho do montador. (BERNARDET, 1980, p. 33)

Como sabemos, àquela altura dos anos sessenta, já havia roteiros nacionais e estrangeiros sendo publicados – podemos recordar especialmente o trabalho pioneiro da editora Civilização Brasileira, cuja importância já enfatizamos aqui. Porém, o fato é que Person e Bernardet não atribuíam valor ao texto do roteiro para além do de uma mera ferramenta de trabalho, e a dupla não parece ter escrito seus roteiros para serem lidos por ninguém além da própria equipe.

A partir da sua publicação, naturalmente, um texto de roteiro cinematográfico passa a ser entendido como independente, e digno de interesse. Aqui podemos recordar o que diz o professor Luis Alberto Brandão sobre a importância do horizonte de expectativa do leitor na percepção de um texto como dramático: “não se pode dizer que um texto é dramático apenas porque foi pensado para o teatro, e sim porque o leitor o reconhece como um texto adequado para uma possível encenação” (BRANDÃO, 1998, p. 219-226). Da mesma forma, se for lido pelo viés literário, o roteiro tem valor próprio, independentemente de ter sido escrito para ser filmado ou não.

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

Cabe observar aqui, de passagem, que seria frustrada a tentativa de imaginar o resultado fílmico de *A hora dos ruminantes* a partir de uma análise do estilo cinematográfico de Person, extraindo daí

uma espécie de método do cineasta que pudesse ser aplicado para imaginar este seu roteiro não-filmado. Person – ainda que possa ser entendido como um cineasta autoral – não tinha propriamente um conjunto de características de estilo como cineasta – pelo menos não como o grupo do **Cahiers du Cinéma** entenderia o termo, isto é, um único estilo recorrente e homogêneo. Person era um cineasta eclético e gostava de fazer diferente a cada filme. Na sua concepção, para vivenciar plenamente a experiência criativa, um cineasta deveria dedicar-se a diferentes gêneros. Se comparamos o estilo de seus dois primeiros filmes, é nítida a impressão de estarmos diante de dois cineastas diferentes, com preocupações estéticas e temáticas bem diferentes. Em *A hora dos ruminantes* reapareceria o ambiente interiorano de *O caso dos irmãos Naves*, mas sob um viés diferente, não mais subordinado ao realismo estrito, já que o filme apresentaria uma estética próxima do realismo mágico.

Nesta análise do roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*, nossa orientação é por uma posição sincrônica, procurando situar o roteiro no contexto cultural da época, e supor o que seus autores tinham como intencionalidade – conceito que entendemos a partir do teórico literário Wolfgang Iser (ISER, 1999, p. 5.). Portanto, assim, analisamos como o roteiro desconstrói e reescreve a história do livro de José J. Veiga. A literatura de Veiga se insere no mesmo panorama cultural que o roteiro e o projeto cinematográfico, incorporando certos elementos estéticos da época – como o interesse pelo Brasil semiurbano e o engajamento contra a Ditadura – e renunciando outros elementos que surgiriam depois.

Mas o fato de termos optado por uma posição sincrônica não significa abrir mão completamente da posição diacrônica. Ao longo deste texto, procuramos relacionar as ideias presentes em *A hora dos ruminantes* com autores e problemas atuais. Por outro lado, na parte final, procuramos extrair do roteiro de *A hora dos ruminantes* questões que parecem importantes para uma discussão atual. A ideia é criar um diálogo de alimentação recíproca, em que *A hora dos ruminantes* é atualizado, mas ao mesmo tempo considerado dentro do horizonte em que foi concebido: a partir desta premissa, o roteiro de 1967 consegue dialogar com autores e problemas atuais.

4 O roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*

A hora dos ruminantes de José J. Veiga foi interpretado em seu tempo como uma alegoria da chegada dos militares ao poder com o golpe de 1964. Certamente, a publicação por uma editora como a Civilização Brasileira favoreceu essa leitura política. O fato é que Veiga, apesar de ser um autor novo, já usufruía de um relativo prestígio, o que (para utilizar um termo usado pelo sociólogo Pierre

Bourdieu) emprestava à adaptação certo “capital cultural”, do qual certamente os adaptadores se beneficiariam (Cf. HUTCHEON, 2011, p. 132 e 168).

Nossa pesquisa em periódicos de época descobriu que houve uma disputa entre adaptadores pela compra dos direitos autorais. *O Correio de Maceió* de fevereiro de 1967 conta que:

José J. Veiga assinou o contrato com o cineasta Luís Sérgio Person para a filmagem do seu livro “*A hora dos ruminantes*”, que vem fazendo enorme sucesso de crítica e de público. (...) O cineasta paulista Sérgio Person, diretor de *São Paulo S/A* ganhou a competição com o editor Sávio Antunes, para conseguir os direitos de filmagem do romance *A hora dos ruminantes* de José J. Veiga, recentemente editado pela Civilização Brasileira. Sérgio só conquistou vitória sobre Antunes, que depois do êxito alcançado como editor tenta um novo métier cultural, porque apresentou ao autor de *A hora dos ruminantes*, um roteiro pronto e bom do romance.

É curioso observar que Person e Bernardet venceram a disputa por *A hora dos ruminantes* justamente porque apresentaram “um roteiro pronto e bom”. Daí se deduz que Veiga (ou seu editor) chegou a ler o roteiro de Person e Bernardet. É interessante supor que uma eventual participação do editor da Civilização Brasileira – editora pioneira na publicação de textos de roteiros cinematográficos no Brasil – talvez tenha sido decisiva, já que, naquele contexto, a importância dos roteiros era reconhecida dentro da editora; podemos lembrar ainda que *a Revista Civilização Brasileira* publicava os ensaios em que Gustavo Dahl enfatizava a importância do roteiro cinematográfico para a profissionalização da indústria de cinema nacional.

4.1 Adaptação de literatura para o cinema: o problema da narratividade

Mas afinal, como se deu o processo de adaptação e de escrita do roteiro de *A hora dos ruminantes*? Podemos recordar aqui o que a teórica Linda Hutcheon diz sobre a adaptação não ser apenas uma mudança de meio, mas também uma mudança de público: o filme de Person e Bernardet estaria direcionado a um público interiorano, bastante diferente do público-leitor da obra de Veiga.

Podemos recordar ainda a reflexão de Hutcheon sobre as diferenças que existem entre contar e mostrar, admitindo a ideia de uma “narratividade do filme”. O trabalho de adaptação de *A hora dos ruminantes* procurou dar à narrativa de Veiga elementos de comunicação do cinema – levando em consideração que, num contexto como o brasileiro, o impacto do cinema poderia ser muito maior que o da obra literária – representando, assim, um impacto muito maior na transmissão da mensagem de resistência à Ditadura Militar.

Os adaptadores Person e Bernardet realizaram o trabalho de imaginar visualmente a obra de Veiga, traduzindo esta concepção visual em palavras no roteiro. Isto fica evidente se tomamos para análise uma sequência como a da invasão dos cachorros, que no livro de Veiga se inicia no capítulo

O dia dos cachorros. No livro, o narrador usa uma dezena de parágrafos para descrever a interação inicial entre os cães e os moradores. Person e Bernardet vão traduzir esta interação numa série de imagens:

Seq. 44 / 45 / 46 / 47 / 48 / 49 / 50 / 51 / 52 / 53 / 54 / 55 / 56 / 57 / 58 / 59 / 60

RUAS DIVERSAS - EXT. - DIA

Estas sequências serão montadas juntamente com as sequências de 61 a 72.

Diversos detalhes de pânico e reações dos habitantes à invasão dos cachorros.

Serão retomados alguns dos locais e pessoas que foram vistos nas sequências da primeira aparição do acampamento (seq. de 4 a 14).

- Pessoas correm pelas ruas, perseguidas por cachorros.
 - As duas mulheres da janela (seq. 5) fazem o sinal da cruz, enquanto um ou dois cachorros saltam arranhando a parede, como se quisessem alcançá-las. Uma delas tenta fechar a janela e estende temerosamente a mão para fora.
 - Portas e janelas se fecham, sem impedir que alguns cachorros penetrem nas casas.
 - Crianças choram e se mostram apavoradas com os animais.
 - Cachorros invadem a igreja. Balduino alvoroçado tenta expulsá-los, mas decide fechar as portas com os cachorros dentro, para que não entrem outros.
 - Pessoas subindo em árvores e postes, acuadas pelos cachorros.
 - Com paus e vassouras, alguns tentam enxotar cachorros de várias lojas da praça principal (cf. seq. 18).
 - Alguns cachorros, resfolegando, param diante da CAM e olham em várias direções, como se procurassem novos alvos a atacar.
 - Cachorros latem diante de pessoas encurraladas e petrificadas.
 - Cachorro unhando uma porta para entrar.
 - Cachorros rosnando.
 - Galinhas, porcos, cabras, misturadas a gente, fogem espavoridas diante de cachorros que vão ao seu encalço.
 - Perseguido por cachorros, alguém dobra uma esquina e se defronta com outro grupo de cachorros ; tenta escapar numa terceira direção.
 - Num ponto elevado, um gato todo eriçado funga para cães que o cercam.
- Êstes planos serão acompanhados por gritos e interjeições:
VOZES – Cachorro! – Capeta! – Capeta de quatro pé! – Corre, gente! – Nossa, é cachorro! – E vem pra cá! – Os menino, chame os menino! – Fecha a porta! – Os cachorro!
Música, latidos e gritos.

Seq. 61 / 62 / 63 / 64 / 65 / 66 / 67 / 68 / 69 / 70

INTERIORES DIVERSOS - INT. DIA

Estas sequências serão montadas juntamente com as sequências de 44 a 72.

- Diversos detalhes de reações à invasão dos cachorros.
- Alguém acaba de bater a porta atrás de si e diz ofegante, olhando para a CAM:
HOMEM OITO – O que a gente fêz pra merecer tudo isso?
- Close-up do homem que respira mais ofegante ainda.
- Num quarto, um cachorro puxa colcha e lençóis para fora da cama.
- Em cima de uma cama, uma mulher embalada pelo molejo dá pulos e é acompanhada por um cachorro que segue o mesmo movimento.
- Pessoas em cima de uma mesa empunham cadeiras para tentar se defender dos cachorros.
- Ao lado de uma vela, uma velha reza correndo velozmente as pedras do têço.
- Cachorro sai de um quarto carregando sapatos.
- Uma pessoa joga um balde d'água contra os cachorros inundando a sala.

Nesta montagem alternada mostrando diversas situações, os adaptadores retomam personagens e locações que haviam aparecido em planos anteriores, instaurando uma auto-referência que não está dada em Veiga. No trecho que acabamos de reproduzir, muitas das situações descritas vêm diretamente do livro de Veiga. Por exemplo: quando o roteiro descreve que “Num quarto, um

cachorro puxa colcha e lençóis para fora da cama”, sem dúvida os adaptadores estavam procurando traduzir visualmente esta passagem do livro:

Houve casos também de cachorros entrando numa casa, indo direto aos quartos e saindo com chinelas, sapatos, roupas, tudo o que pudessem agarrar com a boca, lençóis eram arrastados pelos quintais, estraçalhados em espinhos de roseiras ou mandacaru, lambuzados na lama dos regos e afinal abandonados em qualquer parte, quando já não serviam para nada. (VEIGA, 1966, p. 36)

A linguagem literária de José J. Veiga é bastante despojada: não se perde em adjetivações desnecessárias nem em metaforizações excessivas. Aliás, Veiga declarava categoricamente: “Nunca escrevi poesia” (Cf. Autor Desconhecido, 2015). Ainda assim, podemos identificar em Veiga um cuidado com o ritmo da escrita. Ora, um estilo mais prosaico e enxuto pode ser considerado mais neutro, e conseqüentemente, mais fácil de adaptar. Podemos recordar aqui a observação da socióloga francesa Sabine Chalvon-Demersay considerando o roteiro como um texto desprovido de estilo. A análise deste trecho do roteiro de Person e Bernardet deixa claro que sua tarefa não era fazer jus à linguagem literária de Veiga (como é o caso, já citado, da adaptação de **Lavoura Arcaica**), mas sim, conceber representações visuais impactantes, cuja relação com o livro era apenas indireta.

É evidente que um problema elementar para o adaptador de obras literárias para o cinema é o narrador: sua voz é tão importante para o andamento da narrativa que muito frequentemente o adaptador não pode simplesmente eliminá-la. Assim, é comum que o adaptador-roteirista transponha palavras do narrador à boca de um dos personagens. Esta é sua estratégia para manter ali as palavras da obra literária. Vemos assim que um aparente desvio de fidelidade pode ser feito em respeito a certa noção de fidelidade.

Há uma série de elementos novos incluídos por Person e Bernardet no roteiro de *A hora dos ruminantes* que não existiam na narrativa de Veiga – sobre os quais teremos oportunidade de falar em detalhe. Porém, a inclusão destes elementos não chega exatamente a romper com o significado da narrativa de Veiga – pelo contrário, reforça seu sentido, adaptando-o ao contexto do cinema. Um exemplo disto está na passagem do livro que descreve a partida dos cachorros (encadeada com um diálogo entre os personagens de Amâncio e Dildélio). No roteiro, os acontecimentos são seguidos de forma linear: entre as sequências 89 e 92, vemos a partida dos cachorros. Porém, os adaptadores inseriram logo depois alguns acontecimentos novos, que envolvem uma espécie de celebração dos moradores, interrompida por um recurso de tipo brechtiano, causando um imediato estranhamento no espectador, até então inebriado com a visão da representação de uma festa popular dos manarairenses. Somente na sequência 100, os acontecimentos do livro são retomados, e vemos a discussão entre Amâncio e Dildélio. Constatamos assim que, a partir do encadeamento natural da narrativa literária,

Person e Bernardet inserem elementos fílmicos que servem como intermediadores na adaptação, aproximando o espectador de um tipo de reflexão comparável àquela resultante da leitura do livro.

Que importância teria um estudo sobre o problema da “fidelidade” na adaptação de *A hora dos ruminantes*, apresentando de forma contrastiva as diferenças entre a obra adaptada e a adaptação? Uma perspectiva ultrapassada dentro dos estudos de adaptação discutiria se o roteiro de Person e Bernardet responde aos critérios de fidelidade ou se, ao contrário, tem autonomia criativa. Porém, aqui neste estudo, a análise de passagens do livro em contraposição a passagens do roteiro não é um mero exercício comparativo destinado unicamente a “medir o grau de fidelidade” – como num jogo dos erros. Neste nosso trabalho, as relações textuais são apenas o ponto de partida para uma discussão de fundo a respeito das questões para as quais os textos apontam.

4.2 O recurso do narrador-cantador

Evidentemente, adaptar da literatura para um gênero dramático, como o roteiro cinematográfico, envolve um problema recorrente: eliminar o narrador. Como sabemos, o narrador de *A hora dos ruminantes* deixou algumas reminiscências no roteiro. É o caso de algumas intervenções metafóricas ou poéticas que encontramos nas didascálias. Mas em termos de transposição da narrativa em si, embora Person e Bernardet tenham descartado o uso do narrador em *off*, eles adotaram um recurso semelhante. Trata-se do narrador-cantador que – à maneira dos cantadores populares – entoaria versos apresentando a história de *A hora dos ruminantes*, nas primeiras sequências, e depois, nas sequências finais, concluiria o filme. O termo narrador-cantador é usado pelos próprios adaptadores nos paratextos (presentes na pasta doada por Bernardet à Cinemateca). O interessante recurso do narrador-cantador confere ao som grande importância dentro do filme, na medida em que cria uma instância narrativa que o complementa: enquanto no filme musical, os personagens cantarolam seus diálogos, já o narrador-cantador de *A hora dos ruminantes* funcionaria como uma instância à parte, não fazendo parte do rol de personagens. Na geração do Cinema Novo, o recurso havia sido usado recentemente, em *Deus e o Diabo na terra do sol*, filme que impactou bastante Bernardet. Podemos aqui recordar que o recurso do narrador-cantador é recorrente em gêneros cinematográficos como o faroeste, em que é utilizado com função semelhante, apresentando os personagens e a intriga por meio de versos acompanhados de um violão, conforme fica evidente em filmes com *My Darling Clementine* (1946), de John Ford, ou *Johnny Guitar* (1954).

Talvez a origem remota do dispositivo do narrador-cantador esteja no teatro da Grécia antiga, onde o coro informava o público, ajudando-o a acompanhar a história: no teatro clássico grego, os membros do coro “comentam com uma voz coletiva a ação dramática que está a decorrer” (PAVIS,

1998, p. 53). Ao mesmo tempo, o coro dirige-se também aos atores, dando avisos e antecipando eventos – talvez por isso Aristóteles o considere como um dos atores (no capítulo 18 da sua *Poética*).

No filme um tanto incomum que seria *A hora dos ruminantes*, o narrador-cantador exerceria uma função narrativa – como sublinharam os próprios adaptadores, ao nomeá-lo desta forma no roteiro. Ele serviria para substituir o narrador do livro de Veiga, dentro da ideia de transposição entre modos de expressão, na busca por “equivalentes cinematográficos” – para retomar uma expressão usada por Hutcheon.

Embora crie uma interessante instância narrativa para *A hora dos ruminantes*, é preciso reconhecer que o narrador-cantador não é explorado pelos roteiristas de maneira a se contrapor às imagens: pelo contrário, ele as complementa de forma simples, e às vezes redundante, sendo perfeitamente dispensável, já que as explicações que ele dá são exatamente as mesmas informações que o espectador deveria depreender das imagens.

4.3 O roteiro de *A hora dos ruminantes* é um roteiro literário?

Como sabemos, um dos principais desafios do roteirista – sobretudo aquele com pretensões de literato – é cair na armadilha de escrever um texto literário. O estilo é inimigo dos roteiros – que, em geral, são obrigados a construir atmosferas e tratar de emoções dentro de um tom de neutralidade absoluta, sem poder recorrer a ferramentas estilísticas.

Como sabemos, as didascálias – ou rubricas – são usadas tanto nas peças teatrais quanto nos roteiros cinematográficos. No roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* – embora o tom geral seja a neutralidade costumeira dos roteiros – há momentos de inegável caráter literário. Se, no livro de Veiga, o narrador era relativamente neutro e lacônico, por outro lado, é possível observar exemplos do contrário disso no roteiro de *A hora dos ruminantes*, em que um invisível narrador opina, especialmente por meio das didascálias.

Vejamos alguns exemplos deste uso literário das didascálias. Há casos em que os roteiristas simplesmente adotaram uma linguagem metafórica pouco comum neste tipo de texto. Em algumas das sequências que apresentamos a seguir, aparece a conjunção causal “como”, que deixa evidente que o roteirista está traçando expressivas comparações para melhor ilustrar ao leitor o significado do que diz:

Sequência 20

(...) Ao som da viola que, para sublinhar a ação, retoma o tema da sequência 19, vemos do alto o grupo se dispersar, numa expressão simbólica de esvaziamento.

Sequência 85

(...) Como se fôsse um jôgo, os membros do Conselho retomam a pergunta:
DIVERSOS – Quem? Então quem? Quem será? Quem irá?

Sequência 115

(...) Tragi-cômico, Amâncio levanta as mãos para o céu, como quem vê tudo perdido, exclamando (...)

(...) Amâncio, com viscosa solicitude

Estas comparações e metáforas não estavam presentes no livro de Veiga. São um recurso estilístico exclusivo dos roteiristas. Embora sejam pouco comuns em textos de roteiro cinematográfico, é claro, sua presença poderia se justificar aqui como um recurso de comunicação com a equipe técnica.

Mas o fato é que muitas destas metáforas – “numa expressão simbólica de esvaziamento”, “Como se fôsse um jôgo”, “como quem vê tudo perdido” – vão apontar no sentido contrário: em vez de esclarecer, confundem, ao usar uma linguagem aberta demais, e às vezes até hermética, poética demais para ser entendida da mesma forma por todos os leitores. Por se tratar da adaptação de uma obra como *A hora dos ruminantes* – cujo narrador onisciente assume um tom particularmente objetivo, neutro e sucinto – o uso destes recursos chama ainda mais a atenção. Há um forte contraste com o tom geral do resto do roteiro, que cumpre de forma eficaz a tarefa de comunicar objetivamente os aspectos técnicos do filme.

Fica evidente que a linguagem metafórica usada aqui não tem uma aplicação direta, precisa e imediatamente compreensível para o leitor – seja ele parte da equipe de filmagem ou não. O roteiro cinematográfico é uma ferramenta cujo objetivo é comunicar o significado com a equipe em vez de brincar com a linguagem e sua pluralidade de significados. Este tipo de detalhe estilístico de *A hora dos ruminantes* no uso das didascálias reforça a ideia de um texto de roteiro cinematográfico cujo valor não se restringe necessariamente ao de ferramenta para a realização do filme. Neste sentido, o roteiro de *A hora dos ruminantes* é literário. Enquanto a maioria dos roteiros costuma ser rebaixado à categoria de textos estritamente técnicos, o uso deste tipo de recurso estilístico dá a *A hora dos ruminantes* características típicas de um roteiro literário – embora, como sabemos, elas contrastem com o tom geral (neutro e técnico) do restante do roteiro.

Se voltamos à recorrente comparação entre os textos de peças teatrais e os de roteiros cinematográficos, é interessante observar que os dramaturgos costumam ver as didascálias como o espaço de maior possibilidade de expressão autoral e definição da peça. Talvez algum dia aconteça o mesmo com os roteiros cinematográficos, quando eles forem efetivamente considerados obras de valor para a cultura literária escrita, ao lado dos romances e das peças de teatro. Voltando ao problema das didascálias no teatro, podemos recordar autores como Jean Genet, que, numa peça como *Os*

biombos, se apossa ao máximo das possibilidades de intervenção autoral por meio das didascálias. Se tomamos outro exemplo, o do autor Albert Camus, há estudos¹ tratando do uso que o autor faz das didascálias: frequentemente, para Camus, elas serão um espaço de sutil expressão autoral, poética e filosófica, fugindo do conteúdo prático esperado de uma indicação cênica.

A etimologia da palavra didascália é o grego *didáskalos*: como vimos, a palavra costuma ser traduzida como “instrução”. A mesma palavra é utilizada em contextos semelhantes, como uma ordem do oficial que instrui seu pelotão, ou um professor que instrui seus alunos. A ordem dada por um militar ou professor, obviamente, necessita ser o mais precisa possível. Em textos como peças teatrais e roteiros cinematográficos, as didascálias costumam trazer instruções precisas, destinadas à equipe que vai montar a peça ou filmar o roteiro. Embora seja comum que os roteiros cinematográficos incluam certo nível de indefinição – consequência da própria complexidade que representa fazer um filme – chama a atenção o seu uso dentro de um roteiro como *A hora dos ruminantes*, cheio de intervenções de estilo dentro das didascálias, como metáforas ou alusões poéticas. Este recurso literário vai no sentido oposto ao da precisão, ao abrir espaço para muitas interpretações. Estas indicações imprecisas podem ser entendidas como um fator que torna o roteiro de *A hora dos ruminantes* ainda mais literário, na medida em que abre espaço para a imaginação do leitor. No entanto, a relação que este tipo de texto constrói com o leitor é bastante diferente. Até mesmo um texto literário de ficção tradicional dificilmente aceitaria esse tipo de imprecisão. Um romance tradicional precisa deixar claro se algo acontece ou não, se um dado elemento está presente ou não.

4.4 Principais diferenças entre o livro e o roteiro

A partir de agora, trataremos em detalhe das principais diferenças entre o livro e o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes*. É possível afirmar que a adaptação cinematográfica de *A hora dos ruminantes* seria considerada relativamente “fiel” (ainda que esta seja uma discussão infértil, que não aprofundaremos aqui). Mas então, quais são as mudanças que Person e Bernardet empreenderam na narrativa de Veiga? O que os adaptadores agregaram, o que cortaram e o que alteraram? Como foi empreendida a transição entre os modos “contar” e “mostrar” (para retomar os termos empregados por Hutcheon)? Como sua estrutura interna foi reorganizada?

1 Frequentemente, para Camus, elas serão um espaço de sutil expressão autoral, poética e filosófica, fugindo do conteúdo prático esperado de uma indicação cênica. Alguns artigos tratando da questão são: TRABELSI, Mustapha. ‘Poétique de la didascalie dans L'Etat de siège d'Albert Camus’ & BARUT, Benoît. ‘Albert Camus, un écrivain scénique ? Présence/absence du praticien dans la didascalie camusienne’.

O roteiro mantém em grande parte a intriga central, os personagens e os diálogos de Veiga. Em relação à linguagem, o tom coloquial foi reforçado.

Sabemos que *A hora dos ruminantes* traz, especialmente nas didascálias, diversos elementos de um roteiro literário. Nas sequências finais, vemos um dos exemplos mais emblemáticos:

Sequência 122

(...)

A praça está dominada por bois.

Um boi ruma diante da CAM. Junto dele vê-se o muro onde está inscrito o texto:

AI DOS NÃO-VIOLENTOS!

A CAM se aproxima até close do olhar do boi, de onde corta rapidamente para:

Seq 123 - DESCAMPADO - EXT - DIA

Ao som da mesma música do início (seq. 2), aproxima-se da CAM a mesma caravana de homens estranhos.

Os homens estão alegres, sorridentes e olham para a CAM, como se dirigissem uma pergunta aos espectadores.

O último homem que passa é o mesmo que queria comprar a carroça de Geminiano (seq. 21)

Quando ele chega rente à CAM, pára e, olhando para os espectadores, escreve:

?

O homem sai de campo. Fica apenas o ponto de interrogação. A CAM se aproxima até o primeiro plano.

Infelizmente, não entra a palavra FIM

O uso do advérbio “infelizmente” rompe de forma evidente com a neutralidade esperada da didascália. Fica clara a interpretação alegórica que Person e Bernardet davam à obra de Veiga, e o viés político que enfatizavam em sua adaptação: a permanência dos bois é a representação alegórica da permanência dos militares no poder, e isso explica o uso do advérbio “infelizmente”: infelizmente os militares permanecem, infelizmente não há *happy end* – “Infelizmente, não entra a palavra FIM”.

5 Conclusão

Caso tivesse se concretizado, o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* apresentaria um modelo ousado de equilíbrio entre apelo de público, rigor técnico, cuidado estético e viés político. Seria um filme de baixo orçamento, porém bem cuidado, filmado no interior do Brasil e voltado para

um público também interiorano. Seu objetivo seria fazer chegar a esse público mais amplo a mensagem política de resistência à Ditadura Militar. Ainda que o filme não tenha sido realizado, é inegável que o roteiro cinematográfico de *A hora dos ruminantes* se insere na discussão, levantada por Gustavo Dahl no contexto do cinema brasileiro dos anos 1960, de que os filmes devem, desde o roteiro, responder à realidade política e social exterior: “O problema fundamental do argumento cinematográfico, hoje, é saber se seu autor se sente ou não responsável pelo mundo em que vive.” (DAHL, 1965, p. 171-181). Person e Bernardet queriam um filme que reagisse e resistisse à Ditadura Militar – e isso fica bastante claro quando se lê o roteiro.

Como vimos, em certos pontos, o roteiro de *A hora dos ruminantes* vai contra a “intenção de limitar o número de interpretações possíveis de suas obras” (CHALVON-DEMERSAY, 1999, p. 7) que os roteiristas costumam ter. Mas de forma geral, o tom do roteiro é sóbrio e bastante técnico, o que dá a entender que o texto teria conseguido comunicar de forma efetiva à equipe de produção do filme os seus elementos estéticos e políticos, e a sua relação com o espectador.

Mas afinal, qual é a importância de se resgatar *A hora dos ruminantes* hoje em dia, depois de tantas décadas esquecido?

O roteiro de *A hora dos ruminantes* não é uma “receita de bolo”, já que nunca foi realizado. O texto do roteiro é o único documento capaz de nos reconectar com aquele passado, com aquele modelo estético-político tão inovador, que poderia ter revolucionado a linguagem cinematográfica brasileira e, quem sabe, mundial – na medida em que apresentaria ao público uma estética única, uma espécie de realismo mágico cinematográfico brasileiro; um cinema espetacular de resistência política; uma interpretação moderna do ambiente semiurbano brasileiro. Portanto, se por definição os roteiros são textos cuja importância é efêmera, no caso de *A hora dos ruminantes*, e de outros roteiros não-realizados, a importância vem justamente do fato de não ter sido realizado. Reconstituir a escrita roteirística de cineastas da geração do Cinema Novo nos permite aprofundar o entendimento do processo criativo daqueles realizadores – como deixa claro um trabalho como o de Josette Monzani, ao situar o leitor em meio ao processo criativo da mente de Glauber.

Como sabemos, é comum que os próprios roteiristas menosprezem a importância de seus roteiros. Isto vale também para o roteirista Bernardet: em relação à narrativa de Veiga, a postura do roteirista é equilibrada: não menospreza nem sacraliza a narrativa adaptada. Para Bernardet, a obra mais importante teria sido o filme de *A hora dos ruminantes*, e o fato de o filme não ter sido realizado torna o roteiro a lembrança de um projeto mal-sucedido: “meu maior fracasso”, como o próprio Bernardet reconheceu, em entrevista que nos concedeu em 2018.

Como vimos, o roteiro de *A hora dos ruminantes* surgiu dentro de um contexto de valorização da figura do roteirista, dentro do contexto cultural do Brasil dos anos 1960. Redescobri-lo hoje é contribuir para que se reforce este pensamento de valorização dos roteiros.

Um passo importante dentro deste movimento de revalorização pressupõe que se reconheça a importância dos roteiros como objetos textuais independentes e – por que não? – literários. Caso, num futuro próximo, o roteiro de *A hora dos ruminantes* venha a ser publicado em formato de livro ou brochura, e chegue aos olhos de leitores atentos ao seu valor textual, certamente isto contribuirá de forma definitiva para que o roteiro de *A hora dos ruminantes* tenha seu valor literário consolidado e reconhecido.

Referências bibliográficas

Autor Desconhecido. Em comemoração ao centenário de José J. Veiga, *Opção Cultural* traz entrevista feita em 1995. **Jornal Opção**, Goiânia, 2 de fevereiro de 2015.

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

BERNARDET, Jean-Claude. Divisão do trabalho. **O que é Cinema**. Coleção Primeiros Passos. São Paulo: Brasiliense, Primeira edição de 1980, p. 33.

BERNARDET, Jean-Claude & PERSON, Luiz Sérgio. **O caso dos irmãos Naves (Chifre em cabeça de cavalo)**. **Argumento e Roteiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, Coleção Aplauso. Fundação Padre Anchieta, 2004.

BOILLAT, Alain & PHILIPPE, Gilles. **L'Adaptation. Des livres aux scénarios**, Impressions nouvelles, 2018.

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

CHALVON DEMERSAY, Sabine. **A Thousand Screenplays**. The University of Chicago Press, 1999.

COSTA, Antonio, **Comprender o cinema**, São Paulo: Editora Globo, 2003.

DAHL, Gustavo. Uma arte em busca da verdade: evolução e problemas do argumento cinematográfico. **Revista Civilização Brasileira**, n. 3, Rio de Janeiro, julho de 1965, p. 171-181.

DECOTE, Georges & VIEGNES, Michel. **Le théâtre. Problematiques essentielles**. Série Profil: Histoire Littéraire. Hatier, 2001.

FIELD, Syd. **Screenplay: The Foundations of Screenwriting**, Delta, 2005.

GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma situação colonial?**, Companhia das Letras, São Paulo, 2016. Artigo-título publicado originalmente no **Jornal da Tarde**, São Paulo, 14 de abril de 1973, sob o título 'Uma paródia e uma novela de tevê: dois filmes brasileiros'.

GRUAULT, Jean. **François Truffaut, Jules et Jim**. Seuil, 1971.

HEFFNER, Hernani. Contribuição a uma história do roteiro in GARCIA, Estevão (org.), **Leopoldo Serran. Escrevendo imagens**. Rio de Janeiro: Caixa Cultural, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. Santa Catarina: Editora UFSC, 2011.

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

MAGALHÃES, Rodolfo. Minidocumentário da série **Ofício da Palavra**, 2017.

MONZANI, Josette Maria Alves de Souza. **Gênese de Deus e o Diabo na Terra do Sol**. São Paulo: Editora AnnaBlume & FAPESP. Fundação Gregório de Mattos, UFBA, Salvador, 2005.

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

NANNICELLI, Ted. **A Philosophy of the Screenplay**. Routledge Studies in Contemporary Philosophy. Routledge, 2012.

PAVIS, Patrice. **Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis**. Toronto e Buffalo: University of Toronto, 1998.

STAM, Robert. **Literature and Film: A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation**, 2005.

STAM, Robert. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. **Ilha do Desterro**, n. 51, Florianópolis, 2006.

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

Informações sobre o Artigo

Resultado de projeto de pesquisa de tese: "Espetáculo e resistência no roteiro cinematográfico inédito de *A hora dos ruminantes*". Tese defendida no Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais em novembro de 2019.

Fontes de financiamento: CAPES

Apresentação anterior: não se aplica.

Agradecimentos/Contribuições adicionais: não se aplica.

Marcelo Cordeiro de Mello

Doutor em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (2019). Mestre em Literatura Portuguesa pela Universidade Paris IV, Sorbonne (2011). Graduado pela Universidade de Brasília: Bacharel em Letras Português (2007) e Licenciado em Francês (2013).

E-mail: marcelocmello@gmail.com

ORCID: <http://orcid.org/0000-0001-6880-7503>