

5

Insônia

5.1

Insônia - nascimento do livro

Coletânea de contos, *Insônia*, cuja publicação da 1ª edição data de 1947, tem sua origem em *Histórias incompletas*, livro publicado em 1946 e que continha, entre outros contos, dois que fazem parte de *Insônia: Um ladrão e Minsk*. *Insônia* tem sua origem nas necessidades econômicas de Graciliano. Após sua saída da prisão, em 1937, o escritor vem residir no Rio de Janeiro e sua situação econômica, como já vimos, não é das mais fáceis. Sem ter nenhuma profissão definida, resta a Graciliano escrever para onde for possível, contando com o recebimento por esses artigos, crônicas, contos, etc. como sua maneira inicial de tentar sustentar-se no Rio de Janeiro. Podemos especular que, se não fosse essa situação financeira desesperadora talvez alguns, ou a maioria dos contos de *Insônia* não tivesse vindo a ser publicada, ou talvez jamais escrita. A relação entre a questão econômica e produção artística atravessa toda a história da arte e, no regime industrial de produção, essa questão vai ganhando cada vez mais importância. A literatura vai se transformando em um negócio e, como todo negócio, dentro do capitalismo, necessita produzir dinheiro. Em vida, Graciliano nunca conseguiu o equilíbrio econômico que lhe permitisse viver apenas de sua atividade como escritor, quase que uma regra para os escritores brasileiros de todas as épocas. Tal situação de dificuldades econômicas sempre existentes entre os artistas e intelectuais brasileiros em geral explica as relações quase sempre existentes entre os intelectuais e o Estado brasileiro durante nossa história.²³ O próprio Graciliano, em que pese ter ocupado um cargo sem nenhuma importância administrativa, foi funcionário público durante o Estado Novo, atuando como revisor da revista *Cultura política*, editada pelo DIP e como inspetor de ensino público. Sobre o cargo ocupado por Graciliano na publicação, o comentário de Silviano Santiago:

²³ Para um estudo sobre o assunto, no período compreendido entre 1920 e 1945, consultar: *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*, de Sérgio Micelli.

Eu acho que existe uma diferença muito grande entre você ser uma amanuense e ser um assessor. Eu acho que a pessoa precisa de uma sobrevivência econômica e nas opções de sobrevivência econômica ele opta pela menos comprometedora. Veja a dignidade de Graciliano como editorialista. Ele foi a vida inteira revisor na redação (...) É isso que é bonito, ele ser só revisor e não o autor de editoriais. (SANTIAGO in: *Antologia e estudos: Graciliano Ramos*. p.437).

Ilustrando sua sempre precária situação financeira, trazemos aqui pequeno depoimento, em carta, do próprio Graciliano:

Rio de Janeiro, 12 de janeiro de 1946 (4 1/2 da manhã). Anteontem recebi dois telefonemas. O primeiro foi de Melo Lima, que, cheio de panos mornos, se referiu vagamente a um assunto desagradável. Assustei-me. O homem queria saber se D. Heloísa não me havia dito nada. Imagine. Afinal, depois de numerosos rodeios, reclamou sessenta mil-réis de costura, desculpando-se em excesso. Mandei-o para o diabo e entreguei o a D. Marieta o dinheiro num envelope. Cinco minutos, segundo telefonema da agência da Tribuna, que me pagou trezentos - mil réis pela reprodução de Dois dedos. Juntando as duas operações, ganhei duzentos e quarenta mil réis, e por isto fico muito agradecido a você e a Júnio. (RAMOS, 1980, p.195,196,197).

Quando os contos que formam *Insônia* são publicados em sua forma definitiva, Getúlio Vargas já havia saído do poder, o Estado Novo acabara e o Brasil vivia uma fase de relativa democracia, tendo como presidente o general Eurico Gaspar Dutra. *Dois dedos* foi publicado originalmente em 1945, ano que também marca o ingresso de Graciliano no PCB, mais precisamente no dia 18 de agosto de 1945. Não pretendemos aqui tecer maiores comentários sobre a passagem de Graciliano pelo PCB e nem das questões que implicavam no fato de alguém pertencer aos quadros do partido. A principal delas a rígida hierarquia ideológica que deveria ser seguida à risca por aqueles que desejassem permanecer no PCB. A questão da produção artística também era objeto de vigília do PCB e é interessante, para entendermos a força dessa orientação ideológica, lermos *Viagem*, relato da passagem de Graciliano pela União Soviética stalinista em 1952. Neste livro fica claro o choque entre o artista e as concepções de arte do comunismo à época, como o realismo socialista, ao qual Graciliano sempre recusou aderir. Em relação ainda à questão Graciliano-PCB, correu durante muito tempo a hipótese de que os originais de *Memórias do cárcere* teriam sido adulterados pelo PCB após a morte do autor, por questões ideológicas. Tal hipótese, no entanto, nunca foi comprovada.

5.2

Insônia - nascimento do filme

A idéia, em 1980, de realizar um filme com transcrições de contos de Graciliano Ramos nasceu em mais um momento de crise do cinema brasileiro, especialmente o carioca. Em 1980 o Brasil vivia seus anos finais da ditadura militar, já tendo sido revogado o AI-5, em 1979, e promulgada a anistia ampla geral e irrestrita, o que praticamente encerrava a fase mais violenta do regime militar, preparando o terreno para uma transição democrática que somente seria completada com a eleição de Fernando Collor de Mello, que derrotou o atual presidente, Luiz Inácio Lula da Silva, nas eleições presidenciais de 1989. Lula, em 1980, era um líder sindicalista no ABC, região metropolitana da grande São Paulo, trabalhando como torneiro mecânico, presidindo o sindicato dos metalúrgicos de São Bernardo do Campo. Chefiou a greve dos metalúrgicos que foi o mais importante movimento da sociedade civil no Brasil desde o início do regime ditatorial militar, em 1964. *Insônia* tem um interesse especial nos dias de hoje. As questões de trabalho em cooperativa, na época inspiradas pelo movimento grevista, que motivaram os trabalhadores de cinema no Rio de Janeiro para a realização do filme, ilustram as dificuldades do cinema como arte de trabalho coletivo e as dificuldades para realizações de projetos coletivos nos dias de hoje. Segundo um dos diretores do filme, Luís Paulino dos Santos:

Vivíamos um período de profunda crise no cinema, sobretudo de mercado de trabalho. Muitos técnicos parados, um clima de desesperança, problemas até de caráter social meio graves. Era a época do Celso Amorim na Embrafilme, do movimento do ABC em São-Paulo---portanto já sabíamos que o problema do sindicato não era mais chorar pelas nossas necessidades mas exigir o direito ao trabalho. Conseqüentemente, resolvemos produzir um filme em mutirão. (Luís Paulino dos Santos em O Globo, 10/02/1985, matéria de SALEM, Helena).

É curioso notar como, no cinema brasileiro, mesmo em períodos nos quais a bilheteria dos filmes garantia uma ocupação de cerca de 30% do mercado interno, quando hoje dificilmente se chega a algo próximo de 10%, o vocábulo crise nunca deixou de ser mencionado.

Insônia tem um interesse especial nos dias de hoje, era em que vivemos uma era do fim das utopias, uma era em que o espaço para projetos coletivos como esse fica cada vez mais difícil, a não ser quando agregados a alguma ONG

que atue em comunidades carentes, mas, nesse caso, sem o aspecto de um projeto coletivo para o país, como ainda existia no início dos anos 1980. Não é à toa que a realização do filme praticamente coincide com a fundação do PT, ocorrida em 10 de fevereiro de 1980. Era uma época em que ainda se acreditava na força do trabalho como modo de transformação do país, uma época em que o processo de abertura política propiciava espaço para a emergência desse pensamento coletivo do trabalho que hoje parece bastante abandonado.

A década de 1980 no cinema brasileiro também foi importante pelo período de rompimento com os projetos do Cinema Novo e do Cinema Marginal, além do esgotamento do modelo de produção da Boca do Lixo, causado pelo aparecimento do videocassete, o cada vez menor poder aquisitivo das classes populares, o deterioramento dos centros urbanos e, por fim o aparecimento do cinema de sexo explícito no Brasil, cujo marco foi *Coisas eróticas* (1982), de Rafaelle Rossi, que alcançou a marca de mais de quatro milhões de espectadores. E, nos dias de hoje, soltamos foguetes para os mais de dois milhões de espectadores que já assistiram *Tropa de elite*, até o término da escrita desta dissertação. O cinema pornográfico, teve sua entrada no Brasil através de um mandado de segurança, impetrado em 1980, para exibição do filme japonês de Nagisa Oshima, *O Império dos sentidos* (1976), filme que continha várias cenas de sexo explícito mas nada tinha de pornográfico (Oshima é um dos principais diretores do cinema-novo japonês). Liberado o *Império dos sentidos* não havia outro caminho que não fosse liberar os filmes pornográficos de outros países, obrigando aos produtores brasileiros a também embarcarem neste navio. Para Carlos Reichenbach:

A desgraça da Boca-do-Lixo não veio por um veio moralista, mas pela forma injusta como surgiram os chamados mandados de segurança, um autêntico mercado paralelo que perverteu todo o jogo da distribuição e exibição de filmes. Os filmes pornográficos estrangeiros (e nacionais) invadiram todas as salas freqüentadas pelo público C e D, aquele que sempre foi fiel ao cinema brasileiro. Estragaram os cinemas mais populares definitivamente, afastaram o público que sempre gostou dos nossos filmes e deformaram os centros urbanos de São Paulo, Rio de Janeiro, Porto Alegre, Belo Horizonte com sua insânia mercantilista. (REICHENBACH in STERNHEIM, 2005, p.40).

A crise dos projetos do Cinema Novo e do Cinema Marginal remete ao problema da questão do cinema de autor. Como equacionar autoria e público, resposta que, cada um a sua maneira, não conseguiu encontrar de modo

satisfatório, apesar de alguns sucessos eventuais de bilheteria. Além disso, a década de 1980 marca um forte rompimento com os projetos ideológicos que nortearam boa parte do cinema brasileiro (principalmente o Cinema Novo e seus antecedentes) desde os anos 1950. Esses projetos eram vinculados a um pensamento ideológico de esquerda, que procurava investigar e também construir uma identidade nacional a partir do cinema, além da preocupação com a constituição de uma indústria brasileira de cinema. Os cineastas não se sentiam mais tão obrigado a formularem um cinema de base ideológica *a priori*. Surgiu uma nova geração de cineastas, alguns já oriundos do curso de graduação em cinema da ECA-USP, que formaram a estética que ficou cunhada como *néon-realismo paulistano*. Procurando romper com o Cinema Novo, e, em menor escala, com seu irmão rebelde, o Cinema Marginal, realizaram um cinema que continha além de fortes elementos metalingüísticos: “Certa tensão entre linearidade e fragmentação, a preocupação com uma narrativa que atrai o espectador mas sempre atravessa da pela ironia e ambigüidade, o desprezo pelos grandes sonhos e utopias (...)”. (RAMOS in: História do cinema brasileiro, 1987, p.446). Cineastas como Wilson Barros (estudou cinema na USP) Chico Botelho (idem a Wilson Barros), Guilherme de Almeida Prado, etc. O *neon-realismo* ou cinema da Vila Madalena (bairro de São Paulo, na época reduto de boêmios e intelectuais, hoje bastante modificado pela especulação imobiliária) foi nos anos 1980, fora o que sobrou do cinema da Boca do Lixo, a vertente paulistana dessa fuga a uma ideologia de esquerda no cinema brasileiro.

No Rio de Janeiro tivemos um cinema voltado para a juventude, que surge primeiramente com Antonio Calmon, que havia sido assistente de direção de Glauber Rocha e realiza *Menino do Rio* (1982). Outros filmes que unem música *pop*, juventude e alguma apropriação do fenômeno do videoclipe são *Beth Balanço* (1984), de Lael Rodrigues e *Rock estrela* (1985), também de Lael Rodrigues. Os anos 1980 são talvez aqueles que necessitem de um maior estudo. É uma década de transição de modelos no cinema brasileiro e também aquela em que o cinema se confronta com a questão do vídeo como elemento que transformaria fortemente as relações do público com as salas de cinema. Mesmo ainda marcada por forte influência do Cinema Novo, a década de 1980 inicia caminhos que até hoje vêm sendo seguidos pelo cinema brasileiro.

A Embrafilme, órgão estatal de apoio à produção cinematográfica brasileira, viveu nos anos 1980 sua última década. Surgida do pensamento estratégico do governo militar em centralizar a divulgação do cinema brasileiro no exterior, cresceu e, durante a gestão de Roberto Farias, que dura de 1974 a 1978, já era uma grande empresa distribuidora e produtora de cinema no Brasil. Nos anos 1980, no entanto, o modelo da Embrafilme não mais funcionava a contento com as modificações que a indústria do cinema vivia no mundo inteiro, afetada pela já mencionada relação com os sistemas de vídeo caseiro e a cada vez maior penetração da televisão. Como a Embrafilme não se modernizou, ficando atada a decisões do grupo ligado ao Cinema Novo, que não percebeu as modificações por que passava o mercado, a empresa finalmente foi extinta pelo governo Fernando Collor de Mello, em 1990, sem que houvesse um novo modelo que a substituísse modelo que surgiria apenas com a Lei Rouanet em 1991 e a Lei do Audiovisual em 1993. A Embrafilme foi mais um caso nas confusas relações entre intelectuais e Estado na formatação dos projetos para o desenvolvimento da arte e da cultura no Brasil. Se durante os anos 1970 viveu sua época de ouro, a Embrafilme não produziu um modelo que pudesse servir de base mais consistente para a efetivação da produção cinematográfica brasileira, modelo que até hoje não foi encontrado.²⁴

Insônia é um filme que segue o princípio do Cinema Novo em relação ao trabalho da transcrição de uma obra literária como forma de afirmação artística e política (não esqueçamos que Nelson Pereira dos Santos filmou, nos anos 1980, seu até hoje derradeiro Graciliano Ramos, *Memórias do cárcere*, lançado em 1984). Desta forma uma reportagem de *O Globo* e Luís Paulino definem a escolha sobre Graciliano Ramos e o porquê do filme ter sido realizado em episódios, formando três equipes de filmagem:

Luís Paulino pertencia à comissão de cinema do sindicato, assim como Emanuel Cavalcanti. A idéia, diz ele, era produzir um filme que ocupasse o maior número possível de atores, técnicos e diretores: --- Daí um filme de episódios, que tivesse também uma unidade e acima de tudo preservasse a dignidade da nossa profissão, dos nossos propósitos. Escolhemos Graciliano Ramos por ser um dos escritores mais conscientes da realidade brasileira, sempre presente- todas as histórias batem com uma atualidade incrível. (Luís Paulino dos Santos em entrevista a Helena Salem. *O Globo*, 10/02/1985).

²⁴ Para um vasto panorama histórico Embafilme consultar o livro *Artes e manhas da Embrafilme- cinema estatal brasileiro em sua época de ouro (1977-1981)*, de Tunico Amâncio.

Em texto constante do folder distribuído por ocasião da sessão comemorativa dos dois anos de existência do cineclube Tela Brasilis, em 25 de agosto de 2005, as seguintes considerações a respeito do caráter do técnico de cinema, em especial o técnico de cinema brasileiro, foram elaboradas:

O diretor Luiz Paulino, neste sentido, elabora uma pequena distinção entre “técnicos” e “trabalhadores” de cinema. Ele destaca que era preciso estimular e valorizar não só a criação, a arte de diretores de fotografia, montadores, cenógrafos, figurinistas – que eram funções, de alguma forma, reconhecidas e apreciadas –, mas também de uma massa de “trabalhadores”, isto é, maquinistas, eletricitistas e toda sorte de colaboradores da produção cinematográfica, que não tinham sua participação reconhecida como fundamental à concepção de uma obra de natureza coletiva, como é um filme.

De tarefa essencialmente braçal, remuneração mais baixa e sem usufruir sequer de visibilidade, o “trabalhador” de cinema, assim como o “técnico”, teria um saber específico. A partir da idéia de que não temos uma indústria cinematográfica, de que as produções vão se sucedendo de forma pouco articulada e da ausência de uma política governamental para melhor qualificação profissional, teríamos então uma artesanaria autodidata, que aprende e se especializa na medida em que faz, tornando-se, nas adversidades tão conhecidas do cinema nacional, capaz de gerar um produto altamente qualificado e elaborado.

Emmanuel Cavalcanti reforça esta idéia, pois atenta para uma histórica falta de recursos de produção no cinema brasileiro sempre contornada pela excelência e empenho dos recursos humanos. (Folder do Cineclube Tela Brasilis, 25 de agosto de 2005).

Tais afirmações se coadunam perfeitamente com aquelas de Alberto Cavalcanti (1976) em relação à falta de importância dada ao técnico dentro do panorama do cinema brasileiro, importância que até os dias de hoje, em que pese as aparentes conquistas nesse campo apregoadas pelo cinema brasileiro desde 1995, ainda está longe de ser aquela que seria necessária. Daí a importância do ensino de cinema em todos os níveis no Brasil, desde as universidades de caráter mais tradicional, como a USP e a UFF, até cursos de aspecto mais técnico, como os implantados pela Escola de cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, escola aberta em 2003.

Em relação a essa questão do técnico (e da técnica), Rogério Sganzerla assim declarou em entrevista concedida em 2001:

Uma vez o Alberto Cavalcanti falou assim para mim: “Vou te falar uma coisa!”. Eu digo: “Não, eu já sei”. “Mas o que é que você já sabe?” “Você vai dizer três coisas: que aqui o pessoal empurra um carrinho e já quer ser diretor, ninguém quer ser produtor, todo mundo quer dirigir; que as máquinas são as mais maltratadas do mundo, e que com isso ninguém tem respeito pela técnica”. Aí ele

disse: “É exatamente isso, como é que você sabe que eu ia dizer isso?” É porque eu li o livro dele, *Filme e realidade*, que nasceu do curso que ele veio dar no Brasil. (SGANZERLA in : CANUTO,Roberta (org).:2007, p.176).

Em *Insônia*, o que se discute, no tocante à questão da produção, é principalmente o aspecto do cinema como arte de realização coletiva. Isso também levanta as implicações econômicas da produção da arte cinematográfica, questões que afetam diretamente a liberdade de seus realizadores. Mesmo que pensemos no cinema como uma arte prioritariamente vinculada à figura do diretor, conforme a *política dos autores* determinava e com a qual concordamos. Ainda assim o fator econômico permanece condicionante na realização cinematográfica e audiovisual. Mesmo com as novas tecnologias de produção audiovisual, como as pequenas câmeras digitais e veículos alternativos de distribuição como o *Youtube*, permanece complicado escapar dos modelos tradicionais de produção e distribuição se o desejo é tratar a realização artística como possível forma de sobrevivência. No início dos anos 1980 ainda havia a crença de que se instalaria uma indústria do cinema no Brasil, crença que hoje só pode ser sustentada por aqueles que sejam muito ingênuos ou que desejem obter alguma vantagem indevida desta miragem.

Insônia buscava uma forma de produção em cooperativa, que pode ser um caminho atualmente válido para combater a crise permanente no setor de cinema e audiovisual no Brasil, em que pesem as complicações oriundas de um sistema de produção que praticamente elimina as tradicionais questões hierárquicas dentro da estrutura de realização cinematográfica. A produção brasileira cinematográfica atual, no entanto, está existindo talvez em quantidade até excessiva em relação à capacidade de escoamento dessa própria produção. O número de municípios com salas de cinema cada vez mais diminui e as salas das grandes capitais, pertencentes a grandes grupos como UCI, Cinemark e Severiano Ribeiro (que nas décadas de 1940 e 1950 foi o grande aliado a Atlântida na distribuição e exibição de seus filmes) são dominadas pelos lançamentos das grandes produções estrangeiras e nacionais, essas quase sempre contando com alguma participação da Globo Filmes.

Os festivais de cinema existentes atualmente no Brasil não dão conta da enorme produção em vídeo que vem sendo realizada nos últimos anos. Isso para

não falar de casos mais complexos como os de filmes de longa-metragem, feitos com financiamento público, que não encontram espaços para serem exibidos comercialmente. Um grande exemplo é o filme *Serras da desordem* (2006), do cineasta paulista Andrea Tonacci. Vencedor do prêmio Jairo Ferreira de melhor longa-metragem de 2006, prêmio instituído pelos jovens críticos das revistas *Cinequanon*, *Cinética*, *Contracampo*, *Paisá*, e *Teorema* esse filme simplesmente ainda não foi lançado em circuito comercial. E tal fato provavelmente ainda vai se repetir ao longo de muitos anos caso não haja um debate e uma reforma mais aprofundada das relações de poder dos diversos segmentos da mídia, principalmente a mídia televisiva.

Tendo iniciado sua produção em 1980, *Insônia* foi concluído em 1982. Nunca foi lançado no circuito comercial. No ano de 2007 foi restaurado, em um projeto da BR-Distribuidora e deverá ser lançado brevemente em DVD, juntamente com o restante da filmografia de Nelson Pereira dos Santos

5.3

Insônia - o conto e o curta-metragem

O cinema, em sua forma narrativa, encontra sua origem no romance, em sua forma clássica do século XIX. Assim declarou D.W. Griffith sob a inspiração do seu procedimento de montagem paralela, de que esse procedimento teria sido pensado por ele a partir da leitura dos romances de Charles Dickens.²⁵ Até hoje a estrutura de um longa-metragem de narrativa clássica se assemelha bastante ao formato do romance do século XIX, seguindo a tradicional divisão em três atos, além do nexo de causalidade que se apresenta entre as cenas. Com isso foi criada uma fórmula de estruturação da narrativa que pode ser “facilmente” seguida, bastando o estudo desse modelo para escrever um roteiro de longa-metragem que seja funcional (não entramos aqui no mérito artístico do domínio dessa narrativa, da elaboração dos diálogos, etc. Apenas colocamos que existe uma fórmula que pode ser seguida na construção de um roteiro de longa-metragem).

²⁵ Para uma análise mais aprofundada do tema da montagem paralela em Griffith e da relação do cineasta norte-americano, ver o artigo de Serguei Eisenstein “Dickens, Griffith e nós” in: *A forma do filme* (2002).

Já quando tratamos da narrativa em curta-metragem²⁶ a coisa se complica um pouco. Não existe uma fórmula pré-definida, um modelo que possa ser seguido na construção da narrativa. Parece-nos então que é mais fácil construir narrativamente um longa-metragem do que um curta-metragem e que devemos considerar esses dois tipos de construção dramática como matérias diferentes. Um grande roteirista de longa-metragem pode ser incapaz de construir um curta-metragem minimamente potente e vice-versa.

Assim também se dá no campo da literatura. Um grande romancista não necessariamente será um grande contista, são de domínios diferentes. Graciliano Ramos, como já observamos nas análises de *São Bernardo* e *Vidas secas*, é um mestre do romance. Mesmo que *Vidas secas* seja, de certa forma, uma coletânea de contos, possui a estrutura do romance, da novela, da narrativa longa, que também encontramos de forma excepcional em *Infância* e *Memórias do Cárcere*. A mesma maestria não encontramos em todos os três contos de *Insônia* que aqui analisaremos, *A prisão de J. Carmo Gomes*, *Dois dedos* e *Um ladrão*. Começemos pela ordem em que aparecem no filme, ou seja, por *Dois dedos*.

5.4

Dois dedos

Dois dedos possui um componente no qual Graciliano era um mestre e que no conto funciona a contento: sua capacidade de escrever diálogos potentes. *Dois dedos* é um conto estruturado basicamente através da ausência de diálogos. Quando estes aparecem, é colocado o problema da comunicação. Tanto o problema da comunicação entre duas pessoas, que foram amigos de juventude e perderam, com o tempo, seus laços, quanto da comunicação do cidadão com as estruturas de poder democráticas que deveriam ser moldadas em função de todos os cidadãos mas que, no Brasil, acabam construindo uma verdadeira estética de ação que visa o afastamento dos cidadãos dessas mesmas instituições.

No início do conto a mulher do protagonista, Dr. Silveira, já o alerta do inútil que será sua visita ao antigo amigo de infância, agora governador: “Não

²⁶ De acordo com a lei 8401/92 curta-metragem é a obra audiovisual que possui até 15 minutos de duração. Mas, muitas vezes, considera-se curta-metragem o filme que tenha até 30 minutos de duração.

gosto de misturas. Visita sem jeito. Cada macaco no seu galho”.(RAMOS, 1952, p.114). A separação do espaço público do cidadão comum já é anunciada com simplicidade pela mulher do médico. É inútil tentar agora uma aproximação com aquele que já foi seu amigo, e que agora é governador porque este está situado em outra esfera que não pode mais ser alcançada pelo médico, seu amigo de infância.

Mesmo assim o Dr. Silveira vai até o palácio do governo. O ambiente do gabinete do governador já é feito para assustar, colocar quem ali entra em posição de inferioridade, assim como a posição do governador em relação a quem adentra seu gabinete:

No salão, o que lhe provocou a atenção foi a mesa de tamanho absurdo, entre cadeiras de altura absurda. Teve a impressão extravagante de que a mesa era maior que o salão. Nunca havia entrado em gabinetes, mas acostumara-se a julgá-los pequenos. E o salão era enorme, cercado de vidros por um lado, de livros pelo outro. Aquilo tinha aparência de biblioteca pública. (RAMOS, 1952, p.115).

A dimensão do vazio no encontro do Dr.Silveira com o governador já está decretada pela dimensão física do gabinete.

Em meio aquele espaço, Dr. Silveira finalmente consegue vislumbrar seu amigo, realizando o trabalho do burocrata:

Examinou a sala. Na extremidade da mesa, um homenzinho escrevendo. No momento em que Dr. Silveira se certificava disto, a personagem soltou a pena, mostrou uns olhos empapuçados e deixou escapar um gesto de repugnância. Contrariado, sem dúvida, interrompido no trabalho maçador. (RAMOS, 1952, p.117)

Agora se dará o momento da aproximação dos dois antigos amigos de infância, ou melhor, da tentativa de aproximação do Dr. Silveira em relação ao seu antigo amigo, agora governador. Para isto será necessário contornar os obstáculos físicos que o gabinete apresenta, romper a formalidade e o silencio aterradores do ambiente:

Avançou um passo para contornar a mesa e chegar-se ao homem pelo lado direito; recuou, avançou pelo lado esquerdo----- e permaneceu no mesmo lugar. Indecisão estúpida. Suor nas palmas das mãos, suor nas solas dos pés. Felizmente a mesa estava sobre um tapete e não havia o receio de escorregar. (....)

Criatura inferior. Sem dúvida, inferior. Não avançava nem recuava. Iria aproximar-se pela direita ou pela esquerda? (RAMOS, 1952, p.119, 120).

Após toda essa formalidade, finalmente os dois antigos amigos irão trocar algumas palavras:

Olá! Como vai? perguntou o homem de olhos empapuçados. Dr. Silveira sentou-se numa das cadeiras altas demais, começou a gaguejar. Cadeiras tão altas! Esfregou as mãos. E pediu o emprego. (...)

---- está bem, disse lentamente o homem de olhos empapuçados. Vamos ver. Apareça. (RAMOS: 1952, p.124)

O conto termina então evidenciando a falta de comunicação que existe na relação da esfera pública com o cidadão no Brasil, situação que persiste até os dias de hoje.

5.5

A prisão de J. Carmo Gomes

Neste conto, que possui uma conotação política bastante direta, Graciliano comenta sobre a questão do integralismo²⁷ no Brasil e sobre a perseguição ideológica que existia na época em relação aos que militavam na esquerda e da qual ele mesmo foi vítima, mesmo não sendo, na ocasião em que foi preso, propriamente um militante. O conto padece de um grave defeito, muito comum também em curtas-metragens, que é o de tentar narrar uma história que seria mais propícia a uma narrativa longa, um romance ou uma novela. Com isso não existe o desenvolvimento pleno de uma situação potencialmente forte que justifique o conto. O conto parece mais o esboço de algo que seria escrito mais tarde na forma definitiva de uma narrativa longa, desperdiçando assim o poder de concentração dos elementos narrativos, que é fundamental para o sucesso de um conto, como no caso de *Dois dedos*, que está concentrado todo na cena do encontro dos dois antigos amigos.

Em *A prisão de J. Carmo Gomes*, temos a oposição entre a figura de D. Aurora Gomes, solteirona, filha de militar, simpatizante do Integralismo, que mesmo sem compreender bem as bases ideológicas daquele movimento e seu

²⁷ O integralismo é um movimento político de direita, com inspiração na doutrina da igreja católica, que surge primeiramente em Portugal no início do século passado e chegaria ao Brasil nos anos de 1930. Para uma maior compreensão do ideário do movimento pode-se ler as obras de seu líder, Plínio Salgado.

irmão, J. Carmo Gomes, figura subversiva, militando no movimento comunista brasileiro, à época na clandestinidade e duramente perseguido pela ditadura Vargas. A irmã acabará, por ingenuidade, por acreditar em certos preconceitos contra os comunistas, denunciando o irmão à polícia. O conto traz uma dose de autobiografia em relação a Graciliano já que uma das versões acerca da prisão do escritor diz respeito ao fato que ele teria sido denunciado como comunista por familiares de sua mulher.

Uma coisa que nos incomoda na caracterização dos personagens de *A prisão de J. Carmo Gomes* é um excessivo didatismo, de uma utilização dos estereótipos que somente seria adequada para uma narrativa que não pretendesse ser séria e a comédia, ou mesmo a sátira ou a ironia, passam longe deste conto. D. Aurora é uma solteirona, medrosa, que não consegue pensar por iniciativa própria, ficando sempre totalmente influenciada em relação a suas opiniões sobre as questões políticas:

Suicídios, fome, devastação. D.Aurora, esquecida de que esses horrores lhe haviam sido agourados inutilmente em 1930, voltara a receá-los ---- e caíra na sacristia, encomendara-se aos santos, pedira a Nossa Senhora que estabelecesse um cordão sanitário em redor do Brasil. (RAMOS: 1952, p.100)

Já o militante comunista, muito em função do medo de ser preso, é claro, já que a perseguição ao comunismo no Brasil tornou-se bastante intensa depois da Intentona Comunista de 1935, nos é apresentado como uma pessoa frágil, incompreendida pela família quando criança: “Dez anos atrás era apenas Zezinho. Em criança, tinha agüentado muito repêlo, ouvido muito grito do pai e da irmã. Depois refugiara-se no estudo”.(RAMOS: 1952, p.105).

Seria muito mais interessante que o personagem de esquerda e do de direita estivessem fora de estereótipos maniqueístas, o texto seria muito mais rico. Enfim, este é um conto que não merece maiores comentários.

5.6

Um ladrão

Um ladrão foge da abordagem mais ligada à política institucional colocada nos dois contos analisados anteriormente. Aqui Graciliano está no domínio do

drama de um ladrão iniciante, que não maneja bem seu ofício, tateando por uma casa escura, buscando produzir o mínimo de barulho possível a fim de completar com sucesso seu assalto. Como Graciliano buscava, em sua escrita, o que vemos especialmente em *Vidas secas*, produzir o menor ruído possível, produzindo seu texto da maneira que fosse mais “silenciosa”, com a menor quantidade de palavras necessária. Dos três contos que analisamos em *Insônia*, *Um ladrão* é o mais cinematográfico, no sentido de que é um conto em constante movimento, o movimento do ladrão por dentro da casa na aventura desastrada de seu furto. E cinema tem muito a ver com movimento (movimento e tempo), não necessariamente o movimento da câmera mas sim a ordem de movimentos combinada da câmara e do quadro.

Um ladrão não possui o poder de concentração de *Dois dedos* e isso se deve muito a certos momentos de recordação do protagonista que quebram a cadeia de movimento a que nos referimos. Além de caírem num psicologismo como em *A prisão de J. Carmo Gomes*: “Durante minutos lembrou-se da escola do subúrbio e viu-se menino, triste, enfezado. A professora interrogava-o pouco, indiferente. O vizinho mal-encarado que o espetava com pontas de alfinetes, mais tarde virara soldado”. (RAMOS: 1952, p.23).

O sonho do ladrão com o produto de seu roubo é medíocre e mesquinho, este talvez seja o ponto de maior interesse do conto. Longe de um ladrão romântico ou heróico o deste conto apenas deseja:

Um capital. Estabelecer-se-ia com um café no subúrbio, longe de Gaúcho e daqueles perigos. Café modesto, com rádio, os fregueses pessoas de ordem, discutindo futebol. Tinha jeito para isso. Ouviria as conversas sem tomar partido, não descontentaria ninguém e fiscalizaria os empregados rigorosamente. Um patrão, sim senhor, fiscalizaria os empregados rigorosamente. (RAMOS: 1952, p.32).

5.7

Insônia - Cinema Novo e preservação do cinema brasileiro

Assistimos ao filme *Insônia* em apenas três oportunidades para podermos elaborar o texto presente nesta dissertação, já que inexistia cópia em vídeo deste

filme, ele jamais foi sequer telecinado²⁸. A primeira, em 2005, na sala de projeção da cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, por ocasião do aniversário de um ano do cineclube *Tela Brasilis*, com a única cópia existente do filme em estado bastante avançado de deterioração, principalmente em relação às cores do filme. A segunda vez, em julho de 2007, na mesma sala, graças à gentileza do pesquisador Hernani Heffner. A terceira vez no cinema Odeon-Br, na Cinelândia, também no Rio de Janeiro, em dezembro de 2007, já numa cópia nova, graças a um projeto que engloba a restauração de toda filmografia de Nelson Pereira dos Santos, projeto apoiado pela BR-Distribuidora, empresa que praticamente mantém o cinema nacional existindo.

Toda essa história serve para mostrar o quanto é complicada a realização de uma pesquisa sobre cinema no Brasil, quando precisamos recorrer às fontes primárias. É comum a piada de que muito mais se lê sobre determinados filmes do que se assiste a eles, tal a dificuldade de acesso a determinados títulos. *Insônia*, mesmo longe de ser um filme que tenha uma grande relevância histórica ou artística é uma obra que não deveria contar com grandes dificuldades de circulação. Um de seus episódios, *Um ladrão*, é dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *A prisão de J. Carmo Gomes* por Luiz Paulino dos Santos, nome importante nas origens baianas do Cinema Novo, diretor que iniciou as filmagens de *Barravento* (1961), sendo depois substituído por Glauber Rocha, além de Emmanuel Cavalcanti, diretor de *Dois dedos* e ator de filmes como *Terra em transe* e *O dragão da maldade contra o santo guerreiro*, entre outros. Nos outros filmes que pesquisamos para esta dissertação também foi muito difícil o acesso a cópias que tivessem qualidade adequada para uma pesquisa decente, tivemos de recorrer a DVDs piratas.

Uma equação que talvez precisasse ser repensada, ou mais bem resolvida, é a da produção de novos filmes versus a preservação de filmes antigos. Milhões de reais do dinheiro público são gastos todos os anos na produção de filmes que, muitas vezes, mal tem acesso às salas de cinema, pelas complicadas questões de distribuição cinematográfica que existem no Brasil, e são vistos (quando são vistos) por uma parcela de público reduzidíssima. Talvez uma parte do dinheiro investido nessa produção que vai para lugar algum pudesse ser canalizada para a

²⁸Telecine é um processo através do qual um filme em película é transferido para uma fita magnética de vídeo ou um dispositivo, tipo DVD ou similar, de armazenamento de dados digitais.

preservação, restauração e divulgação de filmes cujo acesso hoje em dia é bastante difícil. Não faremos aqui fazer uma lista desses filmes, seria uma tarefa bastante complexa e muitos títulos ficariam de fora (só a título de exemplo, o filme *A mulher de todos*, fundamental para qualquer estudo da história do cinema brasileiro, pelo seu caráter de interseção entre Cinema Novo-Cinema Marginal-pornochanchada, não está disponível em DVD). Isso sem falar em quase toda produção da Boca do Lixo.

Não ignoramos aqui que toda memória é construída:

É nos anos 1960 que o cinema brasileiro produz seu mito de origem. Foi nesse momento que se forjou a memória histórica do cinema brasileiro, baseada na crença da necessidade de realização de um cinema de oposição ao colonialismo cultural, de depuração entre a verdade autêntica do Brasil e o colonialismo de formas e ideologias externas. Nessa fundação, na qual tem figura singular o Cinema Novo e a crítica cinematográfica dos anos 1960, da qual emerge também os primeiros ensaios de historiografia do cinema brasileiro, o mote principal é a depuração, o regaste de uma arte que não pode se exprimir, porque ocupada por forças econômicas e ideologias exteriores. (SCHWARZMAN, Sheila in: <http://www.mnemocine.com.br/cinema/historiatextos/hmauro.htm>.)

A questão é que, mesmo para nos libertarmos da memória, é preciso que haja alguma à disposição. No caso da memória do cinema brasileiro ainda há muito a ser feito em relação às nossas duas principais cinematecas, a Cinemateca Brasileira, em São Paulo e a Cinemateca do MAM, no Rio de Janeiro, para que elas possam efetivamente cumprir suas missões de preservação e divulgação do acervo cinematográfico brasileiro, ao invés de servirem de meros depósitos de materiais como acontece atualmente.

Um fator que ajuda para um debate maior sobre as questões do cinema brasileiro e mundial é a utilização da internet como meio de comunicação, propiciando uma relação mais direta entre crítica e público. Várias revistas eletrônicas vêm surgindo desde os finais dos anos 1990, propiciando uma cobertura do cinema voltada para um público mais especializado ou interessado em um tipo de escrita sobre cinema, de certa forma mais aproximada da escrita acadêmica, em oposição a uma escrita jornalística, meramente opinativa, que encontramos na grande mídia que cobre o cinema mais como um fator de entretenimento do que como um fator político, estético, social, etc.

Dentro do panorama das revistas eletrônicas de cinema o destaque óbvio vai para a pioneira *Contracampo*, surgida no Rio de Janeiro no final dos anos de

1990. Inspirada pela lendária revista francesa *Cahiers du cinéma* e na sua “política dos autores” a *Contracampo* (www.contracampo.com.br) pavimentou o caminho para as revistas que viriam a seguir, mostrando a viabilidade de se realizar um pensamento mais especializado sobre cinema fora do meio acadêmico. Surgida como uma espécie de “dissidência” da *Contracampo*, já que um de seus editores foi, durante muito tempo, editor da *Contracampo*, interessada em atingir um público menos voltado para uma cinefilia de exceção (filmes de difícil acesso baixados através da internet ou filmes que só podem ser assistidos em festivais de cinema) a *Revista Cinética* (www.revistacinetica.com.br) divide com a *Contracampo*, nos dias de hoje, a primazia entre as revistas de cinema na internet. Outras publicações que merecem menção são a revista *Paisá* (www.revistapaisa.com.br), que também possui uma versão impressa, que pode ser encontrada somente em poucos pontos de venda e a *Cinequantom* (www.cinequantom.art.br), revista de Belo-Horizonte.

Citamos o lado positivo que é a possibilidade do público brasileiro ter contato com textos sobre cinema e audiovisual em geral sem precisar recorrer a revistas importadas ou a sites em outros idiomas, além da possibilidade de uma interação constante, até mesmo física, entre os críticos, sem contar na possibilidade de uma intervenção dessas revistas em questões pontuais do cinema brasileiro. Agora vamos abordar uma questão que ocorre em relação a essas revistas e quem é, de certa forma, semelhante ao panorama que observamos na divulgação do conhecimento acadêmico. A cada vez maior especialização do conhecimento na sociedade contemporânea também pode ser vista pelo exemplo dado na maneira de circulação do conhecimento exposto por essas revistas. Gradualmente no Brasil, um fenômeno que começa a se dar em finais dos anos 1960, em grande parte devido à grande repressão instaurada pelos órgãos da censura durante o regime ditatorial militar, uma análise mais crítica dos fenômenos culturais vai se deslocando das páginas dos jornais para a academia, um processo que é completado nos anos 1980, quando a discussão em torno dos fenômenos artístico-culturais se dá agora pelo ângulo do mercado e não mais da importância desses fenômenos enquanto acontecimentos estético-sociais. Nos cadernos de cultura dos grandes jornais não há mais espaço para a crítica, restando apenas a esses veículos serem divulgadores da cultura enquanto mercadoria (não desprezamos que a cultura seja, também, objeto com valor de troca e nem

achamos que isso torne um objeto menos importante no que concerne ao seu valor estético. Apenas não desejamos que essa seja a única, ou principal, maneira de se analisar um objeto).

A divulgação de um conhecimento mais especializado sobre arte e cultura desloca-se então para a academia, onde a divulgação desse conhecimento é feita para um público muito mais restrito do que aquele que era alcançado pelos jornais. Lembremos que Glauber Rocha e Rogério Sganzerla militaram na mídia jornalística durante suas trajetórias de cineastas. No final dos anos 1990 a internet se afirma como uma mídia possível de servir como alternativa à impossibilidade de divulgação de um conhecimento mais especializado sobre determinados assuntos, operando fora do circuito acadêmico e também fora do circuito tradicional da mídia impressa. Assim surgiram as revistas eletrônicas especializadas em cinema no Brasil, que, apesar de sua inegável importância como divulgadoras do cinema e do audiovisual, falam para um público tão restrito quanto aquele que a academia alcança nos dias de hoje.

5.8

Insônia - o filme

Dividido em três episódios de média-metragem, *Insônia* busca tratar das questões políticas que o Brasil vivia no início dos anos 1980 através da utilização dos contos de Graciliano Ramos como metáforas. A figura do escritor é evocada antes do início de cada episódio, quando aparece em fotografias (uma para cada episódio) com seu nome em legenda sobre elas. Se analisarmos *Insônia* apenas no aspecto da linguagem não há muitos comentários a serem feitos, o filme possui poucos elementos de interesse ou relevância.

O primeiro episódio de *Insônia* é *Dois dedos*, dirigido por Emmanuel Cavalcanti, ator do clássico e muito pouco visto *Proezas de Satanás na Vila do Leva-e-Traz* (1967), de Paulo Gil Soares. Apesar de contar com dois grandes atores de nosso cinema como Nelson Dantas, no papel do médico de subúrbio e Otávio Augusto como o antigo amigo de infância do médico, agora governador, o filme não consegue nunca, em seus mais de trinta minutos de duração, encontrar um caminho. O grande problema está na tentativa fracassada de trazer à tela alguns trechos que no conto de Graciliano funcionam perfeitamente mas, no

filme, soam às vezes caricatos, como: “Injustiça, não valia a pena estudar. Perseguição a um excelente aluno comportado, avesso a badernas. Dr. Guedes tinha feito canalhice. Para que servia o átomo a quem ia ser bacharel?” (RAMOS, 1952, p.117,118).

Este primeiro episódio já faz alusão a dois temas que parecem servir de ligação entre os três episódios, além das alusões a questões políticas, mais ou menos diretas: a questão da educação, aqui retratada no episódio da reprovação em química do futuro governador e os *flashbacks*, que estarão também sempre presentes nos outros dois episódios, geralmente como recordações diretas do passado dos protagonistas.

O que falta a *Insônia* é encontrar algo que o afaste do burocrático, dos clichês, aqui mal-explorados, como o da cena em que o médico se desloca, de carro, até a estação de trem, de onde partirá ao encontro do governador. Os planos de pessoas pobres na estação, com estética de documentário, e o uso da música, um samba que faz alusão a questões da amizade, traz o que há de pior na tentativa, forçada, de incorporação do popular ao cinema.

O segundo episódio de *Insônia* é: *A prisão de J.Carmo Gomes*, dirigido por Luiz Paulino dos Santos. Aqui o assunto político é bastante explícito, estamos na época do Estado Novo e o movimento integralista se mostra descontente tanto com os comunistas quanto com a ditadura de Getúlio Vargas. A oposição entre esquerda e direita será, então, o mote do filme. A esquerda é representada pelo personagem J.Carmo Gomes, interpretado pelo onipresente Joel Barcellos, figura marginal, enfiada em livros, incompreendido pela família. A direita é representada pela irmã de J.Carmo Gomes, D. Aurora, filha do major Carmo Gomes, já falecido. Ela é uma solteirona medrosa, que é seduzida pelo movimento integralista através de mensagens sobre os clichês que representa a ameaça do comunismo em relação à questão da propriedade. Seus sonhos e memórias são sempre de medo, fruto da ignorância de uma educação que exigia decorar os governadores gerais do Brasil, por exemplo. Entre os dois irmãos aparece a ignorância do Estado brasileiro, representada pela ação policial em busca de livros subversivos na residência de J.Carmo Gomes.

A prisão de J.Carmo Gomes funciona até de forma satisfatória como exercício de drama psicológico, apesar da excessiva simplificação a que o filme submete os personagens e as situações da política brasileira. Um dado

interessante, talvez o mais interessante do filme, seja o uso das imagens de arquivo de filmes que mostram as atividades públicas do movimento integralista à época do governo Vargas. Num país que pouco cuidou da preservação de seu acervo audiovisual, quaisquer imagens dessa espécie se tornam raridades apreciáveis.

O terceiro episódio de *Insônia é Um Ladrão*, dirigido por Nelson Pereira dos Santos. A ação agora está situada na época do governo João Goulart, às vésperas do golpe militar de 1964. Um jovem ladrão se prepara para atacar uma residência enquanto se recorda de algumas passagens de sua vida, como as lições de como assaltar uma casa, perambulação noturna em busca de algum bar que lhe oferecesse comida de graça e, também, a projeção de como gastaria o dinheiro do produto de seu furto, abrindo um bar de subúrbio no qual não haveria espaço para discussão política de qualquer espécie.

Dos três episódios este é o que revela uma menor pretensão, apesar das alusões às questões políticas ficarem meio que forçadas durante o percurso que o ladrão faz por dentro da casa. Talvez por isso, por não desejar algo muito maior que narrar uma pequena história, funcione bem como um pequeno exercício de thriller realizado “à brasileira”, com algumas pitadas de comédia, como a cena em que o velho ladrão, interpretado por Wilson Grey, mostra a tatuagem que fez na prisão, ou então a cena final do filme, quando o jovem ladrão chega à prisão após o fracasso de sua tentativa de assaltar a residência, traído que foi pelo desejo de possuir uma jovem que lá dormia. Dos três episódios de *Insônia*, *Um ladrão* é o único que possui algum senso de humor, fazendo do filme um capítulo interessante dentro da vasta filmografia de Nelson Pereira dos Santos.