

HOMO FICTUS X HOMO SAPIENS: POR UM ROSTO PARA O AUDIOVISUAL BRASILEIRO.

Ninho Moraes¹

Artigo submetido em JULHO/2018 e aceito em SETEMBRO/2018.

RESUMO

Em busca de um rosto para o audiovisual brasileiro, proponho um olhar para duas grandes obras da ficção, *S. Bernardo* e *São Paulo Sociedade Anônima*, e dois personagens da “árvore genealógica brasileira”: Paulo Honório e Carlos. ‘Homens fictícios’ que ajudam a compreender os ‘homens de verdade’ da História.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade nacional, Audiovisual, Dramaturgia brasileira.

HOMO FICTUS X HOMO SAPIENS: FOR A FACE TO THE BRAZILIAN AUDIOVISUAL

ABSTRACT

In search of a face to the Brazilian audiovisual, I propose a look at two great works of fiction, *S. Bernardo* and *São Paulo Sociedade Anônima* and two characters from ". Brazilian family tree": Paulo Honório and Carlos. 'Fictitious Men' that help to understand the 'Real Men' history.

KEYWORDS: National Identity, Audiovisual, Brazilian dramaturgy.

Presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança.

Santo Agostinho

INTRODUÇÃO

Concentrei a pesquisa no que se escreveu diretamente sobre as duas obras (livro e dois filmes). Assisti X vezes, repetidamente, a versão filmada de *S. Bernardo*, com foco diferente para cada uma: interpretação, fotografia, sonoridade etc. Contra adaptações tradicionais, o processo de filmagem foi feito sobre trechos selecionados. Para o livro, concentrei-me no próprio Graciliano e em Antônio Cândido. Sobre *São Paulo Sociedade*

¹ Jornalista, diretor de cinema e TV, professor e mestre em audiovisual.

Anônima, utilizei-me da enorme pesquisa que havia feito no mestrado (imersão na produção) e até na remontagem do filme (que realizei na época), para colocá-lo em ordem cronológica. A experiência profissional em audiovisual ajudou a compreender os processos, assim como o contato direto com os professores-doutores Ismail Xavier e Rubens Machado Jr. que mais pesquisaram Luiz Sérgio Person. Não sei se é o caso de ressaltar, mas o fato de ser paulistano descendente de alagoano me trouxe uma identificação com os personagens.

DESENVOLVIMENTO

O cinema brasileiro tem um rosto? Um personagem ou ator cuja imagem o represente? Sim, as perguntas são para você, leitor e ouvinte. Reflita por um minuto. Para facilitar o raciocínio (e sem preconceito de gênero) vamos nos concentrar em rostos e personagens masculinos. Por um motivo simples: para mim, Paulo Honório/Othon Bastos e Carlos/Walmor Chagas são raros representantes do que vislumbro do cinema nacional realizado desde seus primórdios, no século XIX até o início do século XXI. Numa comparação básica e (inevitável) com o norte-americano, perdemos em qualidade e quantidade. De Chaplin a Orson Welles. De Humphrey Bogart a John Wayne. De James Dean a Jerry Lewis. De Marlon Brando a Jack Nicholson. De Robert de Niro a Harrison Ford – e por aí vai, com o esquecimento de nomes como Clint Eastwood, Cary Grant e James Stewart, entre dezenas de outros, temos tipos tão fortes que até parecem nossos conhecidos íntimos. Falamos de Carlitos como se fosse um primo. De Cidadão Kane como eterno poderoso. Se os caracteres de Bogart nos remetem ao submundo do crime e da violência, Wayne nos leva ao Velho Oeste. Brando pode estar de motocicleta na juventude e de chefe na velhice. Nicholson pode ser um louco de hospício como um detetive na Los Angeles. De Niro salta de um taxista a um boxeador com facilidade enquanto Ford vai do futuro nas estrelas até o arqueólogo aventureiro da segunda guerra. Todos presentes no ‘imaginário’ mundial.

Para citar apenas um teórico brasileiro de peso, Ismail Xavier, encontramos uma comparação viável entre personagens como a que fez no livro *Sertão Mar* – Glauber Rocha e a estética da fome. No segundo capítulo, entre as páginas 43 e 58, o professor e pesquisador faz o contraponto entre *Barravento* (1962) de Glauber, e *O Pagador de Promessas* (1962), de

Anselmo Duarte, passando por outros filmes como *Caiçara* (1950) de Adolfo Celi, *O Cangaceiro* (1953), de Lima Barreto e *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), do próprio Glauber.

O *Pagador de Promessas* afirma um modo de fazer, uma relação com o equipamento cinematográfico e uma atitude de respeito frente ao filme narrativo clássico que expressam, face a Barravento, uma concepção bem distinta de como se deve construir o ver e ouvir no cinema. (XAVIER,1983,43).

É importante lembrar que *Zé do Burro*, do filme da Vera Cruz, tornou-se um rosto no imaginário do cinema nacional. O pescador Firmino, de Barravento, não. Então vamos puxar as lembranças. *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro, representado por Grande Otelo e Paulo José? *Chicó de Auto da Compadecida* (2000), na versão de Guel Arraes, interpretado por Selton Melo? *Oscarito* nos filmes das *Chanchadas*? O mesmo Paulo José em *Todas as Mulheres do Mundo* (1966)? *Mazzaropi* e seu eterno caipira? *Pixote* ou *Zé Pequeno* no pequeno grande universo da contravenção? O safado José Wilker em *Dona Flor e seus dois maridos* (1876) ou o violento José Wilker em *O homem da capa preta* (1986)? Ou ainda como o líder da trupe circense de *Bye Bye Brasil* (1980)? Ajude-me. Recorde de outros personagens masculinos. Cuidado para não confundir com algumas novelas que, de certa forma, representam mais do audiovisual brasileiro do que o próprio cinema. Será que soubemos criar personagens fortes o suficiente para sobreviverem no subconsciente e no próprio consciente do povo brasileiro?

Dos filmes citados no parágrafo anterior, nenhum tem a significação do modo de produção, das características de classe ou de refletir o cotidiano real do Brasil. São criativos, com certeza. São ricos, idem. Mas partem mais de alegorias do que representação social da(s) nossa(s) realidade(s). Nessa categoria, mas já no item biografia, brilha *Chatô, o Rei do Brasil*, de Guilherme Fontes (2015), baseado na obra de mesmo nome do jornalista Fernando Morais, com interpretação de Marco Ricca. Mesmo em (cine ou tele) biografias, o audiovisual brasileiro não tem pulso forte, nem para um personagem tão importante como o ‘antagonista’ do verdadeiro Assis Chateaubriand (criador dos *Diários Associados* e da TV Tupi, entre outras iniciativas). Falo de *Getúlio Vargas* que apenas tem um filme (*Getúlio*, 2014, direção João Jardim) que narra seus últimos dias de vida.

Tenho batido na tecla que o audiovisual não faz parte do talento nato do brasileiro. Somos mais musicais. Temos a Bossa Nova como nosso melhor produto de exportação – e orgulho. Exemplo mais recente foi a abertura e o encerramento da Olimpíada Rio 2016, onde um filme ou ator sequer foi citado. Ou melhor, a única referência na noite de encerramento foi uma homenagem para Carmen Miranda, atriz de origem portuguesa e que teve grande destaque na indústria de Hollywood. Talvez pelo fato do rádio tem tido presença tão marcante em nossa formação, principalmente quando a Televisão foi implantada em 1950. Para comprovar, segue a íntegra do depoimento do ator e diretor Lima Duarte para o jornalista Amilton Pereira, publicado no jornal O Estado de S.Paulo. Lima Duarte comentou o pré-lançamento da série Nada será como antes (2016), comandada por Guel Arraes e Jorge Furtado na TV Globo. O argumento tratava dos bastidores da TV nos anos 1950 e da migração de talentos da poderosa máquina que unia todo o território nacional através de programas de auditório e radionovelas.

A transição do rádio para a televisão não foi assim abrupta, ‘agora vamos passar do rádio para a televisão’. Aconteceu de forma lenta, gradual, como gostava de dizer Ernesto Geisel. Nós éramos todos do rádio; radialistas e rádio-atores. Quando a televisão chegou no Brasil, em 1950, precisamente, em 18 de setembro daquele ano, com a TV Tupi Difusora de São Paulo, PRF-3 TV, canal 3, tínhamos uma equipe de radialistas muito bem preparada, excelentes profissionais. Todo esse pessoal foi trabalhar naquele aparelho que parecia mágico. Esse nível de excelência foi levado para a televisão, que se formava. A televisão no Brasil já nasceu ambiciosa e crédito a qualidade dela até hoje, em especial a Globo, ao que foi feito lá atrás por aquelas pessoas. Alguns programas produzidos por nossa televisão são considerados de alto nível em qualquer parte do mundo em função do que foi feito naqueles primeiros anos da televisão por profissionais como Túlio de Lemos, Oduvaldo Vianna, Walter George Dürst, Cassiano Gabus Mendes e Péricles Leal, um dos mais injustiçados, hoje pouco conhecido. Foi Péricles Leal que trouxe a dramaturgia tipicamente brasileira para a televisão com suas novelas de temática rural, sertaneja. Os maiores sucessos das telenovelas brasileiras vieram de temáticas rurais. Uma novela dele que fez maior sucesso foi Sangue da Terra, que foi ao ar em 1952, na TV Tupi. Era muito amigo de Leal e trabalhei como ator em algumas de suas novelas. Outro profissional que merece destaque foi Walter George Dürst que muito antes de Walter Avancini, adaptou para a televisão o livro monumental de Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas [Walter Avancini adaptou Grande Sertão: Veredas para a Globo em 1985]. No início da televisão produzíamos os textos da dramaturgia mundial, como William Shakespeare, que já fazíamos no rádio. Durante uma década produzimos para TV Tupi os grandes clássicos da dramaturgia mundial. Fiz o primeiro Hamlet, de Shakespeare para TV de Vanguarda, da Tupi. Foi uma época de ouro para a televisão com os teleteatros com todas as peças de Shakespeare, como Macbeth e Otelo. O que era fascinante é que os telespectadores assistiam e gostavam de todos aqueles teleteatros baseados nos grandes clássicos, inclusive pessoas mais humildes. Mas não só os clássicos da literatura mundial, adaptamos muitas coisas da nossa literatura. O ator e diretor Dionísio de Azevedo fez para a TV Vanguarda, em 1952, uma adaptação do conto Corpo Fechado, de Guimarães Rosa. O sucesso

foi tão grande que logo depois adaptamos mais outro conto de Guimarães Rosa, desta vez foi A Hora e a Vez de Augusto Matraga. Fiz Augusto Matraga, que se chamava na verdade Nhô Augusto Esteves das Pindaíbas. Dionísio de Azevedo fez o Joãozinho Bem-Bem. O que é revelador é saber que a televisão brasileira logo no seu começo adaptou os maiores clássicos da literatura mundial e brasileira com grande sucesso de audiência. Lembro que as pessoas discutiam nas ruas as histórias que eles assistiam. E não eram só gente de classe média, intelectuais ou os profissionais da televisão, eram as pessoas também simples, as empregadas domésticas, os padeiros, os porteiros, as prostitutas, os camelôs, etc. O povo também assimilava o que estávamos produzindo naqueles 'verdes anos' da televisão brasileira (DUARTE, O Estado de S.Paulo, 04set2016, p. C10)

Sei que o assunto não cabe aqui, mas insisto que o norte-americano sempre teve o audiovisual em sua educação primária, o que pode ser comprovado, por exemplo, pelo exército de cinegrafistas que acompanhou as lutas de seus soldados na Segunda Guerra Mundial. E nós, o que trouxemos das batalhas na Europa? Alguns textos e fotos de jornais, apenas.

Cândido escreve que o leitor vive lado a lado com as pessoas descritas, no que seria o nosso antepassado ficcional, o Homo fictus. A diferença é fugaz, pois no papel (e, completo eu, também no palco de Teatro e nas telas de Cinema e TV) ele não come ou dorme. Apesar disso, vive relações humanas, principalmente amorosas.

O Homo fictus é e não é equivalente ao Homo sapiens, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente. (CÂNDIDO, 2005, p. 63-64).

No mesmo livro em que analisam 'Personagens de Ficção', Paulo Emílio Salles Gomes lembra que Carlitos transformou-se num rosto tão forte quanto seu criador Charles Chaplin e relembra a observação de André Bazin de que "Dom Quixote é uma figura familiar para milhares de pessoas que nunca tiveram um contato direto com a obra de Cervantes". (Gomes, 2005, 115). Para nós, espectadores, é impossível separar os atores Othon Bastos e Walmor Chagas de Paulo Herculano e Carlos. Parto do princípio de que os dois personagens são de carne e osso. O primeiro se diz iniciador de uma família. O segundo fica aflito com a família que se forma. Ambos são bem-sucedidos, mas carregam uma amargura sem fim. São secos com suas esposas. Não têm afeto pelos filhos que só nos são apresentados nos berços. Desconhecemos seus pais.

Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu” (Paulo Honório) “Recomeçar, mil vezes recomeçar, recomeçar [...] (Carlos)

Neste meu enredo de XXX tópicos, Chatô poderia ser o primo de Paulo Honório. Os dois nasceram na mesma época (final do século XIX), são nordestinos (Paraíba e Alagoas), e conjugam o mesmo tipo de raiva e de humor (quase bipolar) assim como o olhar empresarial e de paixão pelo país. Foram contemporâneos de Getúlio Vargas, para quem eles contemplam visões de admiração e repulsa, e acompanharam a ascensão do Estado Novo. Simultaneamente, tem fascínio por uma ‘certa’ cidade chamada São Paulo. O poder político está no Rio de Janeiro. Lá se encontram os ministérios e as estatais. As concessões são cedidas a partir de sua ‘corte’. Mas onde Assis Chateaubriand escolhe como domicílio? São Paulo, a Paulicéia Desvairada, a cidade que não pode parar, a metrópole que criou os movimentos modernista dos anos 1920 e tropicalista dos anos 1960. A capital e ‘o’ capital da TV Tupi e do Masp.

Desenvolvimento em XV tópicos

Paulo Honório e Carlos não são personalidades nem celebridades. São pessoas comuns que alcançaram status social e empreenderam nos negócios. O primeiro no universo rural. O segundo na passagem para o urbano. A realidade faz a ficção, que lhe devolve revelações sobre si mesmo. Numa espécie de “arqueologia contemporânea”, proponho o diálogo entre personagens do livro de Graciliano Ramos (1933), posteriormente filmado por Leon Hirszman (1972) com o filme S.P.S.A. de Luiz Sérgio Person (1964), que tão bem poderia se transformar em literatura. Dramaturgicamente fortes. Semelhanças que poderiam fazer de Carlos (Walmor) o filho de Paulo Honório (Othon Bastos). Será um herdeiro da Casa Grande que migrou para a cidade grande? Nos enredos, os coadjuvantes são apresentados – mas nada sabemos dos próprios protagonistas que fazem questão de narrar suas histórias. Sequer citam os nomes dos filhos. Como pano de fundo, está a evolução do Brasil agrário da década de 1930, período getulista, para o Brasil em franco processo de urbanização da era JK. Em ambos, São Paulo é protagonista dos acontecimentos políticos e admirado pelo

crescimento acelerado. Como tanto queria Paulo Emílio Salles Gomes, é preciso analisar o cinema a partir da dramaturgia. Com isso, conseguiremos chegar num “rosto” para a cinematografia brasileira. É na teoria do *Homo fictus* que encontramos meios para cruzar a ficção e a realidade brasileira.

I – PAULO HONÓRIO: nasceu entre 1880-85, em Viçosa, Alagoas.

— Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso 89 quilos e completei 50 anos pelo São Pedro [...]. Possuo a certidão, que menciona padrinhos, mas não menciona pai nem mãe. Provavelmente eles tinham motivo para não desejarem ser conhecidos [...]. Sou, pois, o iniciador de uma família (RAMOS, 1972, p. 67).

Com meio século de vida, Paulo Honório já estava de posse da fazenda de seus sonhos, que tomou por métodos escusos de um herdeiro que desperdiçou o dinheiro em bebedeiras e jogatina. Virou coronel, embora não fosse lenda ou folclore popular: “O meu fito na vida foi apossar-me das terras de S. Bernardo” (RAMOS, 1972, p. 65). Longe de Viçosa, estava uma cidade sobre a qual gostava de comentar: São Paulo. Note-se que em nenhum momento de sua narrativa cita o Rio de Janeiro, capital do Império em seu nascimento (e logo da República), nem de Salvador, mais próxima e também ex-capital da realeza portuguesa.

II – Uma São Paulo inimaginável na época em que Paulo Honório nasceu:

São Paulo tinha 31.385 habitantes em 1872, quando foi realizado o primeiro censo nacional. São Paulo era a prima pobre, a enjeitada, a excluída – capital distante e roqueira de uma província que passara os três primeiros séculos e meio de vida imersa no sono das coisas que ainda não aconteceram (TOLEDO, 2015, p. 16).

Mas que justificaria esse sonho quando nosso outro personagem, Carlos, atingiria a maioridade:

“Haja otimismo, haja sonho! Naquele mesmo ano de 1954, São Paulo, com estimados 2.817.600 habitantes [...] tornava-se a maior cidade do Brasil. Haja futuro, espiral,

aspiral, ascensional” (TOLEDO, 2015, p. 530).

III - Poucas cidades no mundo podem se transformar numa Sociedade Anônima. Ganhar o carimbo de S.A. Talvez a Milão de Rocco e seus irmãos (Lucchino Visconti, 1960), a Detroit Ltda. em seu apogeu automobilístico, a Pequim Corporate do século XXI que quadruplicou de tamanho entre 2000 e 2009 de acordo com um estudo da NASA. Que outra cidade poderia se intitular ‘Industrial’? São Paulo sim. Uma cidade que foi buscar imigrantes no oriental Japão e na mediterrânea Itália para construir sua base. E no sertão nordestino para completar a sua obra. A mão de obra necessária. Da fazenda S. Bernardo podem ter saído retirantes. São Paulo é personagem. Como diz Paulo Emílio: “Não é na estética, mas na sociologia que refulge a originalidade do cinema como arte viva do século” (GOMES, 2005, p. 105).

IV - Estamos na metrópole = metro: mater/mãe + pólis: cidade-estado. A megalópole do século XXI viveu momentos dramáticos no período (1957-1962) retratado pelo filme de Person; de um Brasil de JK para uma ditadura militar. Afinal, o país passou pelo “mais acelerado processo de urbanização que ocorreu no mundo na segunda metade do século XX” (Bonduki, 2005). Carlos vive uma relação de amor e ódio com seu patrão, Arturo Carraci, afeito a práticas escusas. O descendente de italiano quer entrar para a elite paulistana e ser considerado um ‘igual’ — como Paulo Honório. No comando do processo, a nova burguesia industrial que tomava o lugar dos cafeicultores, o produto impulsionador da economia brasileira.

V - Pergunta que não quer calar: qual era o amor de Paulo Honório por Madalena? “Amanheci um dia pensando em casar [...]. O que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (RAMOS, 1972, p. 94). Diz herdeiro e não filho. Antônio Cândido destaca a característica forte do personagem. O seu prefácio traz um título com a conjunção das palavras Ficção e Confissão. É em tom de confessionário que o personagem escreve seu livro. Graciliano Ramos abre o parágrafo que será usado por Leon Hirszman para iniciar o filme na voz de Paulo Honório/Othon Bastos: “Continuemos. Tenciono contar a

minha história. Difícil [...]. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes” (RAMOS,1972,p. 64).

VI - É neste tipo de interpretação contida, quase egoísta, que as duas dramaturgias se encontram. Se Paulo Honório é um patriarca tradicional, rural, Carlos é um patriarca de identidade urbana. Cândido avança nessa análise:

A aquisição e transformação da fazenda S.Bernardo leva todavia o instinto da posse a complicar-se em Paulo Honório com um arraigado sentimento patriarcal, naturalmente desenvolvido – tanto é verdade que os modos de ser dependem em boa parte das relações com as coisas (CÂNDIDO, 1972, p. 19).

Se trocássemos o nome de Paulo Honório pelo de Carlos, encontraríamos as palavras de Luiz Sérgio Person numa entrevista para o jornalista Vladimir Herzog na coluna “O Assunto É...” da revista Claudia de setembro de 1965:

Carlos é um personagem-símbolo. É o paulista classe-média, abúlico e apático [...] Não me preocupei com o operário ou o marginal, nem com o grande industrial ou a chamada alta-sociedade. Trato apenas daquela camada média — de burguesinhos que, como eu, vivem aquilo tudo.

VII - O suicídio é um ponto de virada em comum. Madalena se mata por não aguentar o ciúme doentio do marido: “Um gesto, uma palavra à toa logo me despertavam suspeita [...]. Aguentar! Ora aguentar!” (RAMOS, 1972, p. 195).

A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la [...]; Acuada, brutalizada, Madalena se suicida. Paulo Honório, vitorioso, de uma vitória que não esperava e não queria, sente, no admirável capítulo XXXVI, a inutilidade do esforço violento de sua vida. (CÂNDIDO, 1972, p. 20-21)

VIII - Na cena em que revela o suicídio de Hilda, Carlos se apresenta como ‘amigo’. A câmera passeia pelo quarto e se fixa em livros de cabeceira, onde encontra Para viver um grande amor, de Vinicius de Moraes que fala do “sono”, do “escuro”, da “morte”.

Uma sutil intelectualidade que Carlos admirava, mas temia. Hilda, por sua vez, não deixou carta. Mas é na hora de sua morte que Carlos, decide romper com tudo. Ou como disse o próprio Person em um depoimento para o Cineclube do Centro Dom Vital – e que está registrado na Cinemateca Brasileira com o número: 287/2).

Ele não tem mais, mergulhado como está em sua condição burguesa, nenhuma possibilidade crítica realmente válida [...]. São as pequenas coceiras que só o exame atento e profundo poderia acusar o câncer [...]. Sua posição, como a de todos os inconscientes indivíduos de seu meio, é a de um moralista suburbano [...]. Sua moral é compulsiva e mesquinha, ou ainda tristemente, inútil.

IX - A Revolução Constitucionalista é um ponto de intersecção na história de Graciliano. Paulo Herculano tinha verdadeiro fascínio pelo que acontecia em São Paulo, a ‘capital do capital’. Enquanto o Nordeste vivia tempos de pobreza sem fim, o que se ouvia pelas rádios e se lia nos jornais é que a tal da ‘Paulicéia Desvairada’ não parava de crescer. E também colocava os bichos para fora na hora da política. Aqui, em itálico, cruzo as palavras de Roberto Pompeu de Toledo (2015, p. 328 - 331) com as de Graciliano Ramos (1972, p. 232 - 236):

Graciliano: Um dia Azevedo Gondim trouxe boatos de revolução. O sul revoltado, o centro revoltado, o nordeste revoltado. – É um fim de mundo.

Toledo: O ano de 1932 começou ainda mais efervescente.

Graciliano: [...] Depois os boatos engrossaram e viraram fatos: batalhões aderindo, regimentos aderindo, colunas organizando-se e deslocando-se rapidamente, bandeiras encarnadas por toda a parte, o governo da república encurralado no Rio. – Uma invasão de bárbaros! gritava Azevedo Gondim. Estamos perdidos.

Toledo: Uma turba assaltou uma loja de armas e munições na rua Líbero Badaró e, armada de revólveres e espingardas, afluíu à sede da Legião Revolucionária na rua Barão de Itapetininga [...].

Graciliano: S. Paulo havia de se erguer, intrépido; em S. Paulo ardia o fogo sagrado; de S. Paulo, terra de bandeirantes, saíam as novas bandeiras para a conquista da liberdade postergada.

Toledo: Começava naquele momento o mais dramático episódio produzido pela crise até então [...]. O tiroteio invadiu a madrugada produzindo mortos e feridos. Entre os mortos, quatro jovens – Euclides Miragaia, Mario Martins, Dráuzio Marcondes e Antonio Camargo – seriam erigidos a mártires do movimento [...] MMDC.

X - Depois desse tiroteio verbal, fica a palavra do historiador para tentar resumir o sentimento paulista daquele momento – o que demonstra uma característica bastante forte do

cidadão não cortesão citado por Gilberto Freyre na epígrafe:

Guerra? Por que guerra? Uma a uma, as reivindicações paulistas haviam sido atendidas [...]. Em tese poderiam ir todos para casa e dormir sossegados. Havia dois problemas, porém: primeiro, não se confiava na sinceridade do governo em promover eleições; segundo, e mais importante, o trem da insurreição já atingira tal velocidade que nada naquele momento, excetuada a pura e simples deposição do governo federal, conseguiria freá-lo. (TOLEDO, 2015, p. 331)

XI - E Graciliano? O que pensava disso tudo? É interessante notar que o personagem Paulo Honório nada fala do Rio, de Salvador e nem do Rio Grande do Sul, terra de Getúlio, que tomara posse. No dia 10 de abril de 1930, Graciliano Ramos se demite do cargo de prefeito de Palmeiras dos Índios, interior de Alagoas, e muda-se para Maceió. Pouco depois, é empossado diretor da Imprensa Oficial do Estado. Numa carta ao pai, datada de 30 de maio de 1932, conta como procurava ficar informado com os acontecimentos políticos por jornais e rádios:

[...] Depois que cheguei, a minha ocupação é fumar. Fumar e ouvir, à noite, as potocas que nos mandam do Rio e de S. Paulo. (Ramos, 1982,120).[...] Vou ler os jornais: dizem que há novidade grossa. 10 de setembro de 1932 - 3.º mês da Revolução de S. Paulo. (P. dos Índios). (Ibidem, 124). Temos estado muito preocupados com o fim da encenca de S. Paulo. Parece que está tudo liquidado, mas aqui não se sabe nada com certeza [...]. Algumas informações vagas que o telégrafo recebe não vêm de fonte oficial. Em todo caso parece que caparam S. Paulo [...]. (Ibidem, p. 127)

XII - Anonimato na sociedade de São Paulo Sociedade Anônima. O tom, às vezes documental, vem acompanhado de notícias narradas em off por Carlos, num ritmo alucinado, onde falava que “bastava abrir o jornal e escolher: precisa-se de jovens competentes para trabalhar na indústria automobilística”. Com alusões estatísticas e ritmo de cinema documental, o personagem dizia que duas mil fábricas de autopeças surgiram da noite para o dia e que o programa de nacionalização dos veículos precisava ser acelerado – mesmo sem citar o Presidente Juscelino Kubitschek, que governou de 1956 a 1961, justamente o período em que se passa o filme. JK tinha o projeto de fazer a economia crescer 50 anos em 5. Na verdade, Carlos quer abandonar tudo. Cada uma das aflições surge a partir de seus relacionamentos com Ana, Hilda e Luciana e com seu chefe.

O mal-estar de Carlos permeia todas as ações e espaços, mas ganha sua melhor expressão na relação do protagonista com o universo do trabalho e com a configuração geral de uma experiência que é coletiva e se expressa nas cenas exteriores, mais do que na esfera dos dramas privados (XAVIER, 2006, p. 18).

Quase uma metáfora das palavras de um historiador, ao afirmar que a capital paulista é uma exceção à regra das cidades que chegam a um ponto em que terminam para começar o vazio de zonas rurais. “São Paulo não. Sempre há mais cidade pela frente. Assim como, em alto-mar, só se enxerga água, assim também em São Paulo, só se enxerga cidade” (TOLEDO, 2015, p. 533).

XIII - Jean-Claude Bernardet descreveu a importância de Carlos para a dramaturgia brasileira e traça um paralelo com Antonio das Mortes (Maurício do Vale) no filme Deus e o diabo na terra do sol (1964).

Em relação a Antonio das Mortes, Carlos é um passo à frente: a oscilação entre dois polos sociais, que caracteriza a galeria das mais significativas personagens do cinema brasileiro, desapareceu; essa ambiguidade havia de resolver-se à medida que os cineastas se aproximassem da problemática da classe média. A oscilação, todavia, não se resolveu por uma escolha consciente. Justamente, não houve escolha, não houve elaboração de um projeto. Carlos é levado no caminho aberto pela grande burguesia. (BERNARDET, 1967, p. 109).

Podemos ampliar esta comparação fazendo um paralelo com as interpretações de Othon Bastos e Walmor Chagas. Ambas são lineares. Bernardet criou uma polêmica ao escrever que Carlos era ‘dramaturgicamente fraco’ porque não chegava a lugar algum. Posteriormente, reviu sua posição. Mas continuou afirmando o que publicou dois anos depois do filme ser lançado: “Em sua indefesa total, Carlos tem os braços abertos para o fascismo” (BERNARDET, 1967, p. 111).

XIV - O comentário de Antônio Cândido se assemelha ao de Bernardet:

Os personagens e as coisas surgem nele como meras modalidades do narrador, Paulo Honório, ante cuja personalidade dominadora se amesquinham, frágeis e distantes. Mas Paulo Honório, por sua vez, é modalidade duma força que o transcende e em função do qual vive: o sentimento de propriedade. E o romance é, mais que um estudo analítico, verdadeira patogênese deste sentimento de que

decorre (CÂNDIDO, 1972, p. 18).

XV - Rubens Machado Jr. diz que a reconstituição do itinerário de desejos de Carlos revela uma São Paulo recheada “por divergentes perspectivas contidas na experiência de um só personagem — o que faz de Carlos o mais denso e espesso paulistano do cinema” (MACHADO JR., 2007, p. 72-73). Vale notar o ‘paulistano’. Ou seja, uma pessoa de carne e osso, um reflexo da ‘minha cara’ (digo do espectador). É como se a população da capital paulista finalmente conseguisse um espelho para se refletir.

CONCLUSÃO

Entre a realidade e a estética, Graciliano, Hirzsmann e Person nos trazem imagens fortes da vida real e nós, leitores e espectadores, participamos daquilo que queremos combater. Além do *Homo fictus* e do *Homo sapiens* existe o *Homo aestheticus*?

Antonio Candido considera extraordinário que possamos, até certo ponto, participar destas interpretações, mesmo que nos sejam contrárias na vida real e mesmo que as combatamos em nosso cotidiano. Ele reconhece que é evidente que existe limite nesta apreciação estética. E conclui: “Contudo, não existe o *Homo aestheticus*. Mesmo dentro da moldura da área lúdica não ocorre a suspensão total das responsabilidades” (CÂNDIDO, 2005, p. 48).

Talvez a mediocridade dos dois personagens, certo ar arrogante, mas medroso, um jeito tacanho de ser, como se precisassem superar suas dificuldades intelectuais, façam de Paulo Honório e Carlos dois personagens bem brasileiros. Não são Macunaíma nem Diadorim. Não são bravos lutadores das sagas gaúchas de Érico Veríssimo nem das terras do cacau de Jorge Amado. Ou como os personagens de Machado de Assis e suas 600 crônicas de jornais que foram analisadas pelo economista Gustavo Franco para revelar os momentos econômicos e financeiros da época (FRANCO, 2008, p. 271). De certa forma, Paulo Honório

e Carlos venceram, foram empresários ativos na economia e contaram suas histórias. Limitados intelectualmente, reconhecem isso. Carlos vai ao prédio da Bienal (SP) e diante das pinturas de Lasar Segall que apresenta os horrores da guerra, questiona: O que você sabe da guerra, Hilda?

Paulo Honório desdenha das palavras difíceis de seus companheiros de mesa: Como lhes disse, fui guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado. Estou convencido de que nenhum desses ofícios me daria os recursos intelectuais necessários para engendrar esta narrativa (RAMOS, 1972, 242).

Como no final do filme de Person, somos ‘o espectador’ que se esconde numa cabana montada no centro da cidade e enxerga a população vir em nossa direção. A dramaturgia brasileira ficou mais rica com esses dois personagens.

Há três tempos: o presente do passado, o presente do presente e o presente do futuro, porque essas três espécies de tempos existem em nosso espírito e não as vejo em outra parte. O presente do passado é a memória; o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança. (Santo Agostinho)

É assim mesmo que vejo o cinema. Um cinema cujo tempo presente seja a sua matéria e o seu fim. Um cinema até anti-estético se for o caso, um cinema anti-eterno (pois o tempo não está para catedrais góticas!), um cinema voltado à realidade presente, destinado a servir à realidade presente sem moralismos de segunda ordem. (Luiz Sérgio Person)

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. **Confissões/Livro XI—O homem e o tempo**. São Paulo: Abril Cultural, 1999 (Os Pensadores).

_____. **As confissões**. São Paulo: Edameris, 1964.

BONDUKI, Nabil. **Urbanização no Brasil pós-golpe de 64**. *Communicare* (revista de pesquisa). São Paulo, Faculdade Cásper Líbero, 2005.

CANDIDO, Antonio. 1972. Ficção e Confissão. In: RAMOS, Graciliano. São Bernardo. 17a edição. São Paulo: Martins, p. 7-58.

CANDIDO, Antonio; GOMES, Paulo Emílio Salles; PRADO, Décio Almeida; ROSENFELD, Anatol. Capítulo ‘Literatura e personagem’. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CINECLUBE CENTRO DOM VITAL. Depoimento de Luiz Sérgio Person registrado na Cinemateca Brasileira sob o número D 287/2.

DUARTE, Lima. **No País, a TV foi formada por radialistas.** Caderno 2. *O Estado de S.Paulo*. São Paulo, 04 set 2016, p.C10.

ESCOREL, Lauro. **Restaurando São Bernardo.** Site da Associação Brasileira de Cinematografia, 2010 Disponível em: <<http://abcine.org.br/artigos/?id=82&restaurando-sao-bernardo>>. Acesso em: 21-09-2018.

FRANCO, H.B. Gustavo. **A economia em Machado de Assis – O olhar oblíquo do acionista.** Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

GALVÃO, Maria Rita Eliezer. **Crônica do Cinema Paulistano.** São Paulo: Ática, 1975.

GOMES, Paulo Emílio Salles. A personagem cinematográfica. In: CANDIDO, Antonio et al. **A personagem de ficção.** São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Cinema: trajetória no subdesenvolvimento.** São Paulo: Paz e Terra, 2001.

_____. **Um intelectual na linha de frente.** Org. Carlos Augusto Calil e Maria Tereza Machado. São Paulo: Brasiliense, 1986.

JARDIM, João. **Getúlio.** Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2014.

LAFETÁ, João Luiz. **O mundo à revelia.** In. RAMOS, Graciliano. S. Bernardo (pós-fácio) . Rio de Janeiro: Record, 1978.

MACHADO JR., Rubens. **Imagens brasileiras da metrópole: a presença da cidade de São Paulo na história do cinema.** Tese (Livre-Docência) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2007.

_____. **São Paulo em movimento: a representação cinematográfica da metrópole nos anos 20.** Dissertação (Mestrado) — Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1989.

_____. **São Paulo vista pelo cinema: ensaio sobre a representação do espaço urbano.** São Paulo: Divisão de Pesquisas em Artes Contemporâneas, CCSP, Secretaria de Cultura do Município (Cadernos de História da Cultura e da Arte).

_____. **São Paulo, uma imagem que não pára.** Revista D'Art. São Paulo, Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo, nº 9/10, p. 59-66, nov 2002 (Arte e cultura: a cidade como lugar).

MORAES, Ninho. **Radiografia de um filme: de Agonia a São Paulo Sociedade Anônima, de Luiz Sérgio Person.** Dissertação de Mestrado em Audiovisual. ECA-USP, 2009.

_____, Ninho. **Radiografia de um filme: São Paulo Sociedade Anônima, de Luiz Sérgio Person.** São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2010.

MORAIS, Fernando. **Chatô – O Rei do Brasil.** São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

O ESTADO DE MINAS. **Um depoimento de Person**. Belo Horizonte, 24 set 1967, s/p.

OLIVEIRA, L. C. **Person e a má consciência da burguesia**. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 nov 1965, s/p.

PAIVA, Salvyano Cavalcanti de. São Paulo S.A. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 25 nov 1965, s/p.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. São Paulo: Livraria Martins Editora. 1972.

_____. **S. Bernardo**. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2007.

_____. **Cartas**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

TOLEDO, Roberto Pompeu. **A capital da vertigem. Uma história de São Paulo de 1900 a 1984**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.

_____. **A capital da solidão. Uma história de São Paulo de 1954 a 1900**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

WISNIK, Guilherme. **Cidade Inacabada**. Revista Piauí -112. Rio de Janeiro, Jan 2016, p. 41-53.

WOLF, José. **São Paulo: a tragédia do homem-multidão**. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 5 dez. 1965, s/p.

XAVIER, Ismail. **São Paulo no cinema: expansão da cidade-máquina, corrosão da cidade arquipélago**. *Sinopse*. São Paulo, Cíncus, ano VIII, nº 11, p. 18-25, set 2006.

_____, Ismail. **Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome**. São Paulo: Editora Brasiliense/ Embrafilme/Secretaria da Cultura/MEC, 1983.

_____, Ismail. **O olhar e a cena: melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

Notas do autor

- O material sobre o filme de Person foi pesquisado no acervo pessoal do produtor e agente cultural Renato Magalhães Gouvêa e na biblioteca da Cinemateca Brasileira de São Paulo, onde estão depositados o negativo e cópias do filme, assim como o roteiro original e documentos.
- O DVD com o filme e extras (entrevistas realizadas por Marina Person e comerciais dirigidos por Luiz Sérgio Person) foi lançado inicialmente pela Vídeofilmes e agora é da distribuidora Bretz-Back Five. A classificação é de 12 anos.