

# REALISMO MÁGICO E CINEMA DE TERCEIRO MUNDO NO PROJETO CINEMATOGRAFICO NÃO-FILMADO DE *A HORA DOS RUMINANTES*

MARCELO CORDEIRO DE MELLO<sup>1</sup>

## Resumo

Este artigo retraza a trajetória do projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*, adaptado em 1967 da narrativa homônima de José J. Veiga pelo cineasta Sergio Person e pelo roteirista e crítico cinematográfico Jean-Claude Bernardet. Discutimos *A hora dos ruminantes* dentro do contexto cultural brasileiro e latino-americano dos anos 1960, especialmente em diálogo com o realismo mágico e com a produção cultural associada ao Terceiro Mundo. Nossa proposta é discutir o significado de *A hora dos ruminantes* como alegoria política dentro de uma espécie de realismo mágico cinematográfico, na perspectiva daquilo que o cineasta Sergio Person chamou de “cinema de Terceiro Mundo”, referindo-se a *A hora dos ruminantes*.

**Palabras chave:** Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; José J. Veiga; *A hora dos ruminantes*; Realismo mágico.

## Abstract

This article retraces the itinerary of the unfiled cinematographic project of *The plague of the ruminants*, adapted in 1967 from José J. Veiga's short novel by filmmaker Sergio Person and screenwriter and film critic Jean-Claude Bernardet. We discuss *The plague of the ruminants* within the Brazilian and Latin American cultural context of 1960s, specially in dialogue with magic realism and the cultural production associated with the Third World. Our goal is to discuss the meaning of *The plague of the ruminants* as a political allegory within a sort of cinematographic magic realism, related to what filmmaker Sergio Person referred to as “Third World cinema”, referring to *The Plague of the ruminants*.

**Keywords:** Luiz Sergio Person; Jean-Claude Bernardet; José J. Veiga; *The plague of the ruminants*; Magic realism.

---

<sup>1</sup> Marcelo Mello é 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 Portuguesas (2007) e Licenciado em Francês (2013). Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Língua e Literatura. Lecionou Língua portuguesa e respectiva literatura na Faculdade Evangélica de Brasília e no Liceu Francês de Brasília (2012-2014). Atuou como Assistente de Língua Portuguesa da Academia de Bordeaux, França (2010-2011). Foi Leitor de Língua Portuguesa da Universidade de Bourgoigne, França (2008-2010). Email: marcelocmello@gmail.com

Este artigo apresenta o roteiro cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes*, de Luiz Sergio Person e Jean-Claude Bernardet, situando-o no contexto cultural latino-americano dos anos 1960, especialmente em sua relação com a estética do realismo mágico e com projetos do cinema latino-americano envolvendo a estética do Terceiro Mundo, em resistência à americanização da cultura da América Latina.

Em 1967, o cineasta Luiz Sergio Person e o crítico e roteirista Jean-Claude Bernardet iniciam aquele que teria sido seu mais importante projeto cinematográfico: *A hora dos ruminantes*. Adaptado do livro homônimo do goiano José J. Veiga, o filme não chegou a ser realizado. No entanto, dele resta um roteiro cinematográfico (que hoje pertence à Cinemateca Brasileira), além de algumas folhas manuscritas referentes ao trabalho de preparação do roteiro. A partir deste material, é possível retratar as características daquele que provavelmente seria um dos mais importantes filmes da geração do Cinema Novo. A motivação de resistência política de *A hora dos ruminantes* era evidente para os adaptadores Person e Bernardet:

Durante toda a elaboração do filme, nunca se perdeu de vista essa perspectiva, a tal ponto que passamos a qualificar os *Naves* de “filme Castelo Branco”, em oposição ao roteiro que escreveríamos em seguida, *A Hora dos Ruminantes*, que chamávamos de “filme Costa e Silva”. (BERNARDET & PERSON, 2004, p. 10)

O projeto cinematográfico não-filmado de *A hora dos ruminantes* se insere no contexto cultural brasileiro dos anos 1960, caracterizado pela luta política, especialmente de resistência à Ditadura Militar, a partir do golpe de 1964.

Nos últimos meses de 1966, José J. Veiga publica *A hora dos ruminantes* pela editora Civilização Brasileira, importante editora pelo seu posicionamento político naquele contexto cultural. O texto da contracapa da primeira edição apresenta assim a narrativa de Veiga:

*A hora dos ruminantes* é a estória de uma cidade pequena, de gente simples e desprevenida, que, certo dia, amanhece sob a ameaça da opressão e da violência. Poderão os homens estranhos, sistemáticos, de poucas palavras, exigentes e inflexíveis, dominar pelo terror o pequeno lugarejo? Ou os habitantes da cidadezinha – uns acomodados, outros altivos, êstes rebeldes, aquêles indiferentes – levarão os usurpadores à desagregação e à derrota?” (VEIGA, 1966)

A obra apresenta uma cidade imaginária situada no interior do Brasil, a pacata Manairrema, que recebe a surpreendente visita de homens estranhos, cujas intenções são desconhecidas. Com o tempo, os homens estranhos se mostram autoritários, exigindo serviços da população. Sucedem-se eventos bizarros, beirando o sobrenatural, especialmente, duas invasões de animais: primeiro os cães, e depois os bois. Em ambos

casos, os animais surgem sem explicação, em enorme número, ocupando todos os espaços públicos da cidade. O efeito fantástico destas aparições instaura no livro uma realidade paralela, cuja caráter distópico contrasta com o ambiente calmo anterior à chegada dos homens estranhos. Por seu caráter insólito, desde cedo, a literatura de José J. Veiga foi associada aos autores hispano-americanos do chamado realismo mágico.

Ainda que seja usado em outros contextos, o termo realismo mágico se impõe principalmente em relação à literatura hispano-americana dos anos 1960. Mas o que este fenômeno editorial diz sobre nós? Se há de fato uma coerência estética por trás do rótulo, o que haveria de tão latino-americano nesta estética?

Muitas vezes, o que se reconhece como efetivamente latino-americano no realismo mágico é a presença deste um certo elemento que envolve, ao mesmo tempo, os mitos ameríndios, mas também o folclore e a cultura oral popular, alimentado por lendas, superstições e crendices (SHAW in HART & OUYANG, 2005). Ao se preocupar com superstições e com o sobrenatural, o realismo mágico rompe com a estética racionalista do romance de costumes e do romance realista, que haviam se preocupado em compor panoramas históricos e dramas individuais, com ênfase em descrições psicológicas. Nesta perspectiva de mundo, acontecimentos históricos podem se misturar a elementos plenamente absurdos.

O escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias considera que na América Latina, a realidade é inseparável do maravilhoso: não há fronteira clara entre o real e o maravilhoso. Segundo ele, transitamos numa mistura de magia e realidade (Cf. COFFON, 1992, p. 283, nota 3).

Outro precursor do realismo mágico é o escritor cubano Alejo Carpentier. Em 1949, ele publica o romance *El reino de este mundo*, cujo prólogo funciona como um manifesto, apresentando ideias estéticas que teriam impacto na América Latina. Carpentier argumentava que o continente americano possuía uma essência mágica inerente. O autor recorria ao termo *real maravilhoso* e sugeria que os escritores incorporassem este elemento maravilhoso que, no continente americano, é parte da realidade: as justaposições e misturas improváveis são parte da própria história e demografia latino-americanas. Por isso, também o crítico mexicano Ángel Flores considera, em artigo de 1955, que o realismo mágico seria a autêntica expressão que a América Latina sempre havia buscado (FLORES, 1955, p. 190).

Mas até que ponto o mundo descrito no realismo mágico latino-americano é, de fato, mágico? Sob qual ponto de vista? Certamente, o contexto político da América Latina explica em parte o conteúdo insólito de suas narrativas.

Tomemos como exemplo uma narrativa latino-americana associada ao realismo mágico: *Redobles por rancas*, do peruano Manuel Scorza, publicada em 1970 no Peru (e, poucos anos depois, traduzida no Brasil como *Bom dia para os defuntos*, e

publicada pela editora Civilização Brasileira). Scorza narra a luta dos camponeses indígenas nos Andes peruanos para recuperar as suas terras, roubadas – com apoio do próprio governo – pela empresa mineradora americana Cerro de Pasco Corporation. A estrutura narrativa remete imediatamente tanto a *A hora dos ruminantes* quanto a momentos de *Cem anos de solidão* – por exemplo, a passagem da Companhia Bananeira por Macondo.

O romance de Scorza apresenta um cenário distópico, no ambiente ultracontrolado instaurado pela empresa, em que ocorrem cenas perfeitamente fantásticas. Em dado momento da narrativa, a bola de futebol de um menino atinge sem querer um membro da empresa, e seu pai é obrigado a construir com pedras um muro enorme em volta da casa. Noutro, os rostos dos trabalhadores intoxicados pela mineração começam a mudar de cor: azul, verde, vermelho, amarelo. Há ainda uma passagem em que um funcionário da empresa oferece a alguns camponeses aguardente – envenenada – deixando todos mortos logo após entornar seus copos. Por mais absurdas que pareçam estas passagens, são todas baseadas em fatos reais. Scorza fez uma pesquisa minuciosa sobre acontecimentos históricos e procurou relatar cada detalhe do sofrimento e da luta dos camponeses indígenas na região andina (RAMÍREZ, 2006).

O chamado realismo mágico relativiza a oposição entre realidade e fantasia fundindo ambas dimensões. O exemplo de *Redobles por rancas* nos mostra que, no contexto latino-americano, o mágico não aparece num sentido agradável (como contos de fadas em que desejos se realizam) nem tampouco assume as formas mórbidas tradicionais do gótico, romantismo ou fantástico europeu. Há nas passagens aterroizantes e distópicas do realismo mágico latino-americano um evidente significado político e social.

Como fenômeno histórico, o realismo mágico esteve diretamente ligado ao período da guerra fria – aquele ambiente polarizado em que, especialmente após a revolução cubana, passam a proliferar ditaduras militares latino-americanas aliadas ao imperialismo estadunidense. Embora a leitura como alegoria política possa ter servido para empobrecer o sentido de algumas obras, o fato é que o realismo mágico foi frequentemente entendido por leitores e crítica como uma alegoria política do momento histórico que atravessava a América Latina.

Um dos mais importantes representantes do realismo mágico, e um dos poucos latino-americanos a receber o prêmio Nobel de literatura, Gabriel García Márquez, em seu discurso de aceitação do prêmio, insiste que a literatura latino-americana foi contaminada não apenas pelo ambiente político, mas especialmente por certo caráter absurdo típico dos autoritarismos:

A independência do domínio espanhol não nos deixou a salvo da demência. O general Antonio López de Santa Anna, que foi três vezes ditador do

---

México, fez enterrar com funerais magníficos a perna direita que havia perdido na chamada Guerra dos Pastéis. O general Gabriel García Moreno governou o Equador durante 16 anos como um monarca absoluto, e seu cadáver foi velado com seu uniforme de gala e sua couraça de condecorações sentado na cadeira presidencial. O general Maximiliano Hernández Martínez, o déspota teósofo de El Salvador que fez exterminar numa matança bárbara 30 mil camponeses, havia inventado um pêndulo para averiguar se os alimentos estavam envenenados, e fez cobrir com papel vermelho os postes de iluminação pública para combater uma epidemia de escarlatina. O monumento ao general Francisco Morazán, erigido na praça principal de Tegucigalpa, é na verdade uma estátua do Marechal Ney comprada em Paris num depósito de esculturas usadas (RAMÍREZ, 2006)

Por trás de certo caráter cômico aparente, estas descrições bizarras evidenciam o grau de violência que atingiram as ditaduras latino-americanas daquele período. A influência do contexto político na literatura da América Latina é tão marcante que dá origem a um subgênero do realismo mágico, que ficaria conhecido como *romance de ditador* (“novela del dictador”), inaugurado, bem cedo, por Asturias em 1946 com *El señor Presidente*.

Este período da narrativa latino-americana de que faz parte o realismo mágico é frequentemente chamado de *boom*. É curioso observar que *boom* é uma onomatopeia grafada de acordo com a fonologia do inglês. Não por acaso, o período do *boom* coincide também com a chegada definitiva à América Latina dos meios de comunicação de massa (como televisão e revistas impressas) onde se expandem com enorme rapidez. Estes veículos vão permitir a instalação definitiva da influência cultural estadunidense. Trataremos destes problemas um pouco mais adiante. Por ora, voltemos ao realismo mágico da geração do *boom* da literatura latino-americana.

Num encontro ocorrido em Washington e organizado pelo escritor uruguaio Ángel Rama para discutir o fenômeno do *boom*, estiveram presentes poucos intelectuais brasileiros, entre eles, o crítico Antonio Candido, que publicaria mais tarde (em *Más allá del boom*) um ensaio escrito em 1979 intitulado *El papel del Brasil en la nueva narrativa*. Candido observa que o Brasil é o único país diretamente mencionado entre os temas discutidos no encontro. Segundo os próprios organizadores, o objetivo era reparar uma exclusão, determinada pela diferença de língua.

Procurando atualizar o intelectual hispano-americano sobre a literatura brasileira recente, Candido traça um panorama em que aparecem muitos nomes: tendências literárias, obras e autores. O crítico menciona então certa corrente literária fantástica, e cita Murilo Rubião e seus “contos absurdos”, que estariam

propondo um caminho que poucos viram e que só mais tarde foi seguido por outros (...) seus adeptos são legião, mas bastante antes de se implantar

a moda, José J. Veiga havia publicado *Os cavalinho de Platiplanto* (1959), contos marcados por uma espécie de tranquilidade catastrófica. (CANDIDO in RAMA, 1984, p. 182. Tradução nossa.)

Candido filia Veiga à tradição literária do absurdo inaugurada por Rubião – provavelmente reconhecendo em ambos autores a presença de certo elemento fantástico dentro do ambiente interiorano identificado com a literatura regionalista. Ainda que Candido apresente ao público hispano-americano esta corrente como uma novidade estética com vários adeptos, parece significativo que o único representante mencionado nominalmente seja Veiga.

Embora procure situar Veiga dentro da literatura brasileira e, por sua vez, situar a literatura brasileira em relação à literatura latino-americana do período do chamado *boom*, em momento algum de seu texto Candido vincula Veiga ao realismo mágico – termo que, aliás, os participantes do encontro utilizam raramente (e sempre para criticar ou problematizar o seu sentido).

Sabemos que Veiga foi frequentemente associado pela crítica ao realismo mágico latino-americano: segundo um crítico, “Sua arte poder-se-ia definir como a do “realismo mágico”, quero dizer, a do conto fantástico em que todos os elementos são os da vida cotidiana, em que há mistério sem haver (a não ser em raras exceções) o arbitrário” (CASTELLO, 2000). O fato é que Veiga reconhece certa semelhança com autores hispano-americanos, mas nega influência direta.

Os efeitos da hegemonia cultural estadunidense começam a se fazer sentir drasticamente no mercado cinematográfico da América Latina a partir do pós-guerra. As consequências do imperialismo cultural são o desaparecimento dos cinemas nacionais, em especial aqueles de apelo popular ou politicamente engajados e críticos à ameaça de aculturação representada pela imposição em escala global da cultura de massa estadunidense. Em 1945 a *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA) é remodelada, dando origem à *Motion Picture Association of America* (MPAA) – associação com fortes vínculos tanto com o Estado quanto com o setor privado: todas as principais grandes distribuidoras cinematográficas hollywoodianas estavam representadas pela MPAA. Principalmente a partir de 1966, sob a gestão de Jack Valenti, o MPAA, por meio de seu órgão voltado para a exportação de filmes – o *Motion Picture Export Association* (MPEA) – passa a pôr em prática desleais estratégias comerciais e políticas para desbancar os monopólios das indústrias de cinema nacionais mundo afora, em especial na América Latina – que se consolida como zona de influência cultural americana, a partir da política de boa vizinhança. Se a imagem do latino-americano passa a circular dentro do cinema hollywoodiano a partir dos anos quarenta e cinquenta, é sempre sob um estereótipo exotizante adaptado ao olhar americano, como em *Saludos Amigos* (1942) de Disney ou nos filmes de Carmen Mi-

---

randa (LÓPEZ in LÓPEZ & ALVARADO, p. 1993).

Embora possam ser encontradas nesta altura na América Latina algumas manifestações de cinema com apelo identitário nacionalista e até latino-americanista, curiosamente, não havia entretanto, no plano estético, equivalente cinematográfico daquela estética associada ao realismo mágico literário.

Mas afinal, o que significa falar de realismo mágico no cinema? O primeiro autor a teorizar sobre o assunto foi o marxista Fredric Jameson, no artigo “On Magic Realism in Film”, publicado bem depois do fim do *boom* literário latino-americano (JAMESON, 1986).

Reconhecendo que se trata de um conceito problemático, Jameson parte do realismo mágico latino-americano afirmando que o que se entende por mágico depende do ponto de vista. O autor lembra a insistência de Carpentier na ideia de que a realidade social concreta da América Latina já é, por si só, realismo mágico: “o que é a história de toda a América senão uma crônica do real maravilhoso?” (CARPENTIER citado em JAMESON, 1986. Tradução nossa).

Jameson considera que muitos problemas conceituais teóricos e históricos emergem principalmente quando se compara a noção de realismo mágico com outros termos, como fantástico. O autor recorre a uma complexa construção teórica, que utiliza em parte a Psicologia. Ele termina por definir o realismo mágico como um modelo estético que parte de um material bruto derivado da sociedade camponesa, podendo também ser retirado de mitos tribais (JAMESON, 1986. Tradução nossa). Jameson situa a origem dessa estética entre os autores latino-americanos, como Asturias, Carpentier e García Márquez – abertamente de esquerda e revolucionários, conforme sublinha.

Já no cinema, segundo ele, o realismo mágico incorporaria uma visão antropológica semelhante àquela que está presente nas obras literárias do realismo mágico literário latino-americano. Os exemplos dados são de obras cinematográficas que não estão ligadas ao contexto latino-americano, e apenas incorporam, de forma genérica, a tal visão antropológica descrita por Jameson. O autor traz estes exemplos justamente em contraste com a concepção do termo vinculada apenas à América Latina e à literatura – que Jameson considera uma concepção tradicional. O autor aponta para um entendimento muito mais abrangente do termo, que ele próprio reconhece ser uma definição um tanto pessoal: “se não ao realismo mágico ele próprio, então pelo menos ao significado privado e pessoal que eu devo estar dando ao termo” (JAMESON, 1986. Tradução nossa.). O fato é que o estudo de Jameson – que durante décadas foi o único conhecido sobre realismo mágico no cinema – aponta uma tendência que se consolida depois entre teoria e crítica, em que a estética do realismo mágico passa a ser entendida como um fenômeno mundial, e já não mais exclusivamente literário, manifestando-se especialmente no cinema.

---

Procurando atualizar a visão de Jameson, a teórica Maggie Ann Bowers, no livro *Magic(al) Realism*, publicado em 2004, dedica um capítulo ao cinema. Ela lembra que reconhecer características do realismo mágico no cinema não significa considerá-lo como uma estética cinematográfica própria ou como um gênero cinematográfico: “O cinema não é frequentemente considerado como realismo mágico pela crítica e o realismo mágico não é uma categoria reconhecível de cinema. Entretanto, é possível reconhecer características do realismo mágico em diversos filmes” (BOWERS, 2004, p. 104. Tradução nossa, com adaptações).

Bowers parte de adaptações de obras literárias para o cinema, procurando entender como os aspectos visuais afetam a narrativa do realismo mágico. Mas a autora termina com exemplos bastante distantes da América Latina. É curioso que o único exemplo latino-americano trazido à tona por Bowers seja a adaptação de *Como água para chocolate*, romance de 1989 identificado com a estética do realismo mágico. O filme homônimo foi roteirizado pela própria autora Laura Esquivel e chegou ao cinema em 1992. Obviamente, o livro e o filme surgem bem depois do fim do fenômeno editorial do *boom*, ao qual os autores do realismo mágico estiveram ligados.

É possível supor que o realismo mágico não tenha se afirmado como um gênero do cinema latino-americano por um mero problema de mercado e público. A pesquisadora de gêneros no cinema Raphaëlle Moine observa que “Um gênero se estabelece quando organiza um rol de atributos semânticos numa sintaxe estável – isto é, quando a fórmula fílmica aplicada é reconhecível ao público” (MOINE, 2008. Tradução nossa.).

É evidente que, dentro do contexto da indústria cinematográfica mundial, a hegemônica indústria estadunidense não tinha interesse em deixar surgir um novo mercado e um novo público para um novo gênero cinematográfico como o realismo mágico latino-americano. Conforme explica Moine, um filme não pode circular se não for encaixado num gênero definido, do contrário, torna-se um investimento excessivamente arriscado. Para o produtor, o distribuidor e o exibidor latino-americanos, o risco do investimento seria grande ao escolher filmes ligados a essa estética, já que o cinema mundial ia tomando o rumo da americanização, cada vez mais sob o impacto da homogeneização dos mercados.

E no entanto podemos supor que, se tivesse dependido apenas dos escritores, é quase certo que um realismo mágico cinematográfico teria frutificado, já que muitos dos autores latino-americanos associados ao realismo mágico tinham claro interesse em trabalhar para o cinema. Citemos apenas dois exemplos emblemáticos: Rulfo e García Márquez.

O mexicano Juan Rulfo (atendendo a um pedido do diretor Emilio Fernández em 1956) escreve alguns roteiros em colaboração com Juan José Arreola. Além disso, obras literárias suas são levadas para o cinema, como *Pedro Páramo* (1967) ou ainda



*El gallo de oro* (1964), esta última adaptada para o cinema por ninguém menos que Carlos Fuentes e Gabriel García Márquez – nela há alguns elementos do chamado realismo mágico, como a superstição e a atribuição de características mágicas a lugares e objetos.

Já García Márquez lembrava com ironia sua relação com o cinema: “Ao princípio, eu quis ser diretor e a única coisa que realmente estudei foi cinema” (RODRÍGUEZ, 2014). Começa trabalhando como crítico em 1954 (CORTÉS, 2010), mesmo ano em que dirige com amigos um curta-metragem experimental de inspiração surrealista, *La langosta azul*. Em 1955, ano em que publica seu primeiro romance, matricula-se no Centro Sperimentale di Cinematografia em Roma (onde também estudaria, anos depois, o cineasta brasileiro Luiz Sergio Person). Lá, o jovem García Márquez entra em contato com os engajados criadores do Neorealismo, especialmente com Cesare Zavattini, roteirista e ideólogo do movimento. García Márquez se afirma como um dos críticos de cinema mais importantes da Colômbia e da América Latina, participando em diversas outras produções e, em alguns casos, adaptando para o cinema suas próprias obras literárias.

Mas nem com a participação direta de Rulfo e García Márquez o realismo mágico pôde se afirmar como estética cinematográfica latino-americana. As adaptações da obra de Rulfo são quase todas “mediócras e servis, quando não grotescas ou muito afastadas versões de suas obras narrativas” (BLANCO in RULFO, 1980). Também os filmes adaptados da obra de García Márquez são, com poucas exceções, fracassos de crítica e bilheteria: “a maioria dos projetos cinematográficos de obras de Gabriel García Márquez estiveram marcados pela decepção” (RODRÍGUEZ, 2014. Tradução nossa.).

Na época em que surge na literatura o realismo mágico, os cineastas latino-americanos já estão empenhados em construir um cinema latino-americano – ainda que esteticamente ele tenha traços realistas e documentais bastante distantes da estética narrativa literária do realismo mágico. O cinema latino-americano evoluía e procurava lutar contra a dominação hollywoodiana por meio de movimentos idealistas, engajados na luta revolucionária e em busca de uma linguagem cinematográfica autenticamente latino-americana. A homogeneização gradual dos mercados ia limitando o campo de atuação dos cinemas nacionais latino-americanos, cada vez mais sujeitos à lógica imperialista do capitalismo.

Naturalmente, o novo cinema latino-americano envolve também cineastas brasileiros. Em 1958, realiza-se em Montevideu o Primer Congreso latino-americano de Cineístas Independientes, que reúne cineastas da Argentina, Bolívia, Chile, Peru, Uruguai, além do representante brasileiro, Nelson Pereira dos Santos (MOGUILLANSKY, M., MOLFETTA, A. e SANTAGADA, M. (org.), 2010, p. 391). Surge assim o primeiro movimento cinematográfico latino-americano. O Nuevo Cine latino-americano é repre-

sentado especialmente por filmes como *Rio, 40 graus* (1955) de Nelson Pereira, *Tire Dié* (1960) de Birri e ainda *El Mégano* (1955) de Espinosa e Alea. Com uma estética própria (como sabemos, bastante diferente da estética do realismo mágico na literatura), o Nuevo Cine latino-americano se afirma como um movimento cinematográfico engajado supranacional, de denúncia da desigualdade e representação das classes trabalhadoras, com apelo para uma identidade latino-americana.

Vemos portanto que o cinema latino-americano se desenvolve particularmente no período em que Veiga inicia sua produção literária. Autores do realismo mágico hispano-americano – cuja estética tem certa identificação com a de Veiga – participam ativamente da nova produção cinematográfica latino-americana, mas nem por isso a estética literária do realismo mágico terá equivalente nas telas do cinema. Isto nos leva a crer que, caso o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* tivesse se concretizado, teria inaugurado uma estética inovadora de realismo mágico cinematográfico, possivelmente fundando um movimento latino-americano a partir daquela pedra fundamental.

Em 1972, o cineasta Sergio Person concede uma entrevista ao semanário *Pasquim* (publicada na edição de 5 a 11 de junho de 1973). No cabeçalho da reportagem, um breve texto anuncia que “Seu próximo trabalho será uma adaptação do romance *A Hora dos Ruminantes* de José J. Veiga, projeto antigo a ser financiado por algum produtor novaiorquino”. Assim o *Pasquim* anuncia que Person está retomando o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes* iniciado em 1967, buscando financiamento na indústria americana. Na entrevista do *Pasquim*, Person se refere diversas vezes a *A hora dos ruminantes*:

(...) Nos tempos que nós vivemos, é uma alegria pra mim fazer *Cassy Jones*. Eu nunca serei capaz de fazer um filme como *Esta Pequena É uma parada*, a não ser que reverta tudo isso em idéias próprias de um cinema de Terceiro Mundo - cinema meu, pessoal, que vai realmente eclodir. Esse filme chama-se aquilo que ou eu faço ou eu nunca mais vou fazer cinema. Esse é o meu maior filme, é uma coisa que eu tento realizar...

Zélio - *Cassy Jones*?

Person - Não, *A Hora dos Ruminantes*. E depois disso, fim. (LABAKI, 2014, p. 54)

Ao mencionar o cinema de Terceiro Mundo, certamente Person está consciente do sentido que o termo vai tomando, em que o Brasil se vincula ao cinema latino-americano. Um pouco mais adiante na entrevista, Person volta a mencionar o projeto: “O único projeto que eu tenho se chama *A Hora dos Ruminantes*” (LABAKI, 2002, p. 65).

Sabemos que no contexto da guerra fria, em especial a partir dos anos sessenta, os países latino-americanos passam a ser dominados por ditaduras civis-mi-

---

litares, em muitos casos, com apoio das elites empresariais locais e dos serviços de inteligência estadunidenses. As nações do chamado Terceiro Mundo, em especial as latino-americanas, estão sujeitas a uma mesma conjuntura política, que determina a dependência econômica, que por sua vez tem efeitos diretos na cultura. O crítico cinematográfico Paulo Emílio Salles Gomes – cujo pensamento teve notável influência sobre Jean-Claude Bernardet – se afirma como uma voz importante na defesa de um cinema nacional, “descolonizado” não apenas em termos estéticos, mas também de financiamento. Paulo Emílio insistia que um cinema subdesenvolvido era resultado do subdesenvolvimento econômico, e portanto não podia encontrar uma saída apenas dentro da criação artística.

O fenômeno do cinema do Terceiro Mundo (ARMES, 1987) engloba principalmente América Latina e Ásia (países como Índia, Filipinas, Hong Kong, Turquia) – lugares onde o surgimento dos cinema nacionais foi a expressão do capitalismo local buscando viabilizar um mercado com estruturas de produção e distribuição próprias. O estabelecimento da hegemonia mundial do mercado hollywoodiano coincide com a decadência e morte dos cinemas nacionais do Terceiro Mundo.

Ella Shohat, acadêmica dedicada aos Estudos Culturais, escreveu junto com o crítico Robert Stam o ensaio *Crítica da Imagem Eurocêntrica – Multiculturalismo e Representação*. Um dos problemas discutidos pelos autores é o cinema do Terceiro Mundo. Eles explicam que, em sua origem, o termo está associado a países economicamente subdesenvolvidos, relativamente “atrasados” no plano industrial e tecnológico. O termo Terceiro Mundo vai ganhando força no contexto da revolução cubana de 1959, da guerra anti-imperialista no Vietnã e das lutas anticoloniais na África, especialmente a independência da Argélia em 1962.

O termo Terceiro Mundo propõe um terceiro modelo de desenvolvimento político e econômico, em oposição ao Primeiro Mundo capitalista (Europa, Estados Unidos, Austrália e Japão), e ao Segundo Mundo, representado pelo bloco comunista (União Soviética e China) (SHOHAT & STAM, 2006, p. 55). Para Stam e Shohat, por mais imperfeita que seja esta teoria dos três mundos – já que não leva em consideração heterogeneidades e contradições – é possível, em todo caso, considerar que

os países da América Latina, Ásia e África dividem uma “exclusão do poder e dos processos de tomada de decisão, assim como uma experiência opressiva do desenvolvimento e da industrialização globais, que fizeram de suas economias um mero complemento daquelas dos países capitalistas adiantados. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 56)

No final dos anos sessenta, o termo passa a ser entendido no contexto latino-americano como um reflexo histórico da revolução cubana e do peronismo. Cineastas latino-americanos como os argentinos Fernando Solanas e Octavio Getino, com o movimen-

---

to do *Tercer Cine*, adotam o terceiro-mundismo como bandeira, naquilo que Stam e Shohat chamam de “usos táticos e polêmicos para uma prática cultural de pretensões políticas” (SHOHAT & STAM, 2006, p. 59). A produção latino-americana de cinema de Terceiro Mundo se vincula assim diretamente ao projeto pan-americanista do Nuevo Cine Latino Americano. Porém, a partir do final da Primeira Guerra Mundial, as companhias distribuidoras americanas começam a dominar o Terceiro Mundo. Stam e Shohat explicam que

A crescente dependência econômica dos cinemas do Terceiro Mundo os torna vulneráveis a pressões neocoloniais. Quando países dependentes procuram fortalecer suas próprias indústrias cinematográficas estabelecendo, por exemplo, tarifas protecionistas e impostos para filmes estrangeiros, os países do Primeiro Mundo ameaçam retaliações em outras áreas, tais como a política de preços e a compra de matérias-primas. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 63)

Durante sua curta vida, o cinema do Terceiro Mundo vai representar a busca por uma arte autenticamente latino-americana, original e autoral. Cineastas como Solanas e Getino, ao defender o modelo estético do grupo Cine Liberación, vão criticar diretores como Arturo Ripstein, cujas propostas de adaptação de obras literárias para o cinema lhes pareciam excessivamente “literárias”, individualistas e eurocêntricas. Era o caso especialmente de sua versão para o cinema do conto *El lugar sin límites* do escritor chileno José Donoso – autor vinculado ao *boom* e ao realismo mágico latino-americano. Adaptado em colaboração com o argentino Manuel Puig, o filme de Ripstein foi considerado por Solanas e Getino como “ideologicamente limitado, estrangeirizante, eurocêntrico, individualista” (GRANT, 2014. Tradução nossa).

O que dizer, então, sobre o projeto cinematográfico de *A hora dos ruminantes*? Naturalmente, por se tratar de um filme não-realizado, qualquer conjectura fica no terreno das hipóteses. Porém, a análise do material preparado por Bernardet e Person dá fortes indícios de que o filme teria características bastante diferentes das adaptações mal sucedidas do realismo mágico que surgem naquele mesmo período.

Um dos documentos disponíveis no acervo da Cinemateca Brasileira é um plano de filmagem intitulado “Idéia e Realização” – parte dos paratextos que tratam da preparação do roteiro. Nele, Person e Bernardet explicam a concepção estético-política que pretendiam pôr em prática. O filme partiria de elementos da cultura popular – como festas populares folclóricas – para compor um colorido espetáculo cinematográfico. *A hora dos ruminantes* assumiria completamente a sua dimensão “mágica”, e apostaria na invenção de uma nova estética, autenticamente popular, brasileira e latino-americana. O filme adotaria traços bastante característicos da linguagem do interior do Brasil, em termos de pronúncia mas também no uso de expressões idiomáticas. Além

---

disso, *A hora dos ruminantes* comporia seu espetáculo cinematográfico também por meio da comédia: o filme adotaria um tom humorístico popular escrachado, bastante inspirado da chanchada e do cinema de Amácio Mazzaropi. Neste sentido, o realismo mágico cinematográfico que o filme talvez teria inaugurado funcionaria aglutinando características de outros gêneros populares brasileiros e latino-americanos.

Em seu projeto autodenominado de “cinema de Terceiro Mundo”, a dupla de realizadores Person e Bernardet buscava uma aproximação do público semelhante àquela de seu filme anterior, *O caso dos irmãos Naves* – filme que se contrapunha diretamente à Ditadura Militar adotando uma linguagem de alegoria histórica. Já na linguagem alegórica próxima do realismo mágico de *A hora dos ruminantes*, a proposta seria diferente, porém semelhante neste ponto: representaria um ambiente interiorano popular e, ao mesmo tempo, se dirigiria precisamente a um público popular e interiorano.

Esta estratégia cinematográfica e política permitiria ao filme alcançar um público diferente daquele atingido por grande parte dos filmes do Cinema Novo, que “pregavam para convertidos”, na medida em que se dirigiam a espectadores que já estavam engajados na luta contra a Ditadura. *A hora dos ruminantes*, por sua vez, buscava atingir um público mais amplo, levando a ele, por meio das alegorias do realismo mágico cinematográfico, sua mensagem de resistência política à Ditadura Militar.

No já citado documento “Idéia e realização”, os realizadores mencionam ainda a possibilidade de exportação do filme: é possível supor que a dupla ambicionasse chegar a outros mercados do continente americano, especialmente, o da América Latina, já que tinham uma realidade política em comum – das ditaduras militares – e uma estética em comum – a do realismo mágico. Pode-se ainda supor que o “cinema de Terceiro Mundo” de *A hora dos ruminantes* chegasse a outros públicos do terceiro mundo.

Resgatar a memória de *A hora dos ruminantes* hoje permite repensar os rumos que poderia ter tomado o cinema brasileiro, o cinema latino-americano e o “cinema de Terceiro Mundo”. Seu projeto estético-político inovador poderia ter tido um forte impacto naquele contexto cultural.

## Referências bibliográficas

ARMES, Roy. *Third World Film Making and the West*, University of California Press, 1987.

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.

BLANCO, Jorge Ayala. Presentación. In: RULFO, Juan. *El gallo de oro*. Madri: Ediciones Era. Alianza Editorial, 1980.

BOWERS, Maggie Ann. *Magic(al) Realism*. Routledge, 2004.

---

- CANDIDO, Antonio. El papel de Brasil en la nueva narrativa. In RAMA, Ángel (ed.), *Más allá del boom: literatura y mercado*. Folios Ediciones, 1984.
- CASTELLO, José Aderaldo in *Melhores contos de J. J. Veiga*, São Paulo: Global Editora, 2000.
- COFFON, Claude. 'Hombres de maíz' in *Revista Alcor, Colección Archivos*, nº 21, XXIII-XXIV, março e junho de 1963.
- CORTÉS, María Lourdes. 'García Márquez y el cine. Más allá de las adaptaciones'. In *ReVista. Harvard Review of Latin America. Film*. Outono de 2009 - inverno de 2010.
- FLORES, Ángel, *Magic Realism in Spanish American Fiction*. Hispania, XXXVII, maio de 1955.
- GRANT, Catherine, *Becoming "Arturo Ripstein"? On Collaboration and the "Author Function" in the Transnational Film Adaptation of El lugar sin límites*. Mediático, janeiro de 2014.
- JAMESON, Fredric. *On Magic Realism in Film*. *Critical Inquiry*, n. 12, inverno de 1986. The University of Chicago.
- LABAKI, Amir (org.), *Person por Person*. Biblioteca É tudo verdade. Centro Cultural Banco do Brasil, 2002.
- LÓPEZ, Ana M. Are all Latins from Manhattan? Hollywood, Ethnography and Cultural Colonialism. In KING, J., LÓPEZ, Ana M., ALVARADO, M. *Mediating Two Worlds: Cinematic Encounters in the Americas*, British Film Institute, 1993.
- MÁRQUEZ, Gabriel García. *La soledad de América Latina. Discurso de aceptación del Premio Nobel 1982*. *Educere*, vol. 18, núm. 59. Universidad de los Andes. Mérida, janeiro-abril de 2014, p. 167-170.
- MOGUILLANSKY, M., MOLFETTA, A. e SANTAGADA, M. (org.). *Teorías y prácticas audiovisuales. Actas del primer Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Editorial Teseo.
- MOINE, Raphaëlle. *What is the Purpose of Genres?*. In *Cinema Genre*, Wiley-Blackwell, 2008.
- MORAES, Ninho (Antônio Carlos Leal de Moraes). *Radiografia de um Filme: São Paulo Sociedade Anônima de Luiz Sérgio Person*. São Paulo: Imprensa Oficial. 2010.
- RAMÍREZ, Adriana Churampi. *A race of sleepless people breaks into history. Cultural Identity and Postmodern Writing*. Amsterdam e New York, Editions Rodopi, 2006.
- RODRÍGUEZ, Alejandra, *Gabo y el cine. Un amor no correspondido*. El Mundo, 2014.
- SHAW, Donald L. *The Presence of Myth in Borges, Carpentier, Asturias, Rulfo and García Márquez*. In HART, Stephen M. & OUYANG, Wen-chin. *A Companion to Magical Realism*. Tamesis Books, Woodbridge, 2005.
- SHOHAT, Ella & STAM, Robert. *Crítica da Imagem Eurocêntrica. Multiculturalismo e Representação*, São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SIMÕES, Inimá. *Roteiro da intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.
-