

A POLÍTICA NO CINEMA E NA LITERATURA EM GRACILIANO RAMOS

Rodrigo Cazes Costa ¹

RESUMO: *Esta comunicação pretende, a partir da análise de dois filmes extraídos de livros de Graciliano Ramos ("São-Bernardo", 1972, de Leon Hirszman e "Insônia", 1982, de Emanuel Cavalcanti, Luís Paulino e Nelson Pereira dos Santos) entender aspectos da proposta de uma arte política não-engajada e como esse tipo de arte pode ser compreendida como transformadora da vida no panorama do Brasil e do mundo de hoje, onde os grandes projetos e ideologias parecem extintos ou em processo de extinção. Para essa tarefa, que consiste em pensar a arte como um processo político que opera fora dos aparelhos institucionais da tradição, conforme formulada, principalmente, por Foucault e Deleuze, não é aleatória a escolha de Graciliano Ramos pelos cineastas em epígrafe, praticante que o escritor foi dessa forma de arte política em tempos anteriores aos da reflexão levada a termo pelos dois autores franceses bem como do diálogo do cinema com sua obra.*

PALAVRAS-CHAVE: Graciliano Ramos-Cinema Brasileiro-Arte Política

Introdução

O conceito de literatura engajada é formulado por Jean-Paul Sartre em seu livro "Que é a Literatura?", publicado em 1948. Analisando o contexto histórico no qual este texto foi escrito nos situamos logo após o término da Segunda Guerra Mundial, uma época em que os intelectuais sentiam a necessidade de formular propostas que pudessem evitar a repetição daquela catástrofe. Nos dias atuais, o conceito de intelectual majoritário à época de Sartre, um farol que deveria iluminar todos à sua volta, aquele que teria a resposta para as questões emergentes em sua época, já perdeu em muito sua força, com os aspectos positivos e negativos que possamos retirar deste fato. Sartre, no livro que citamos, coloca a literatura como uma forma específica na qual os **signos** sempre são referentes a algo exterior enquanto que em outras artes (pintura, música, cinema, etc.) as cores, sons, imagens, são coisas que existem por si mesmo, não podem existir fora de seus suportes. Por lidar primordialmente com **significados** deve então, segundo Sartre, o escritor se engajar numa proposta de modificar a sociedade pelo conteúdo de sua escrita, afinal não pode esse escritor ser irresponsável a ponto de produzir significados sobre os quais ele não reflita antes de sua produção. Parece-nos razoável falar na fraqueza desta argumentação, até porque, guardadas as especificidades de cada arte, todas elas produzem texto e todo texto, engajado ou não, é político, dependendo, em igual grau, de seu conteúdo e de sua forma para a força de sua proposta política, de sua força de transformação.

Ainda pensando com Sartre em "Que é a Literatura?", o engajamento do escritor é necessário para garantir sua liberdade, a qual assegura possibilidade de que o próprio ato criador

¹ Mestrando em Literatura Brasileira, PUC-RIO, e-mail: rcazesc@ccard.com.br

possa existir. Outro argumento que a nós parece falso já que projetos de literatura engajada como o realismo socialista da época de Stalin, projeto do qual Graciliano Ramos foi crítico durante sua passagem como membro do PCB, retirou de seus escritores a liberdade de criação estética em nome de um ideário político. Sartre também pensou em uma clivagem entre prosa e poesia, segundo o filósofo francês somente a prosa teria o compromisso com o engajamento, já que a poesia serviria às palavras em si e não aos significados. Aqui também acreditamos que haja um engano do filósofo já que a poesia sempre foi, muito antes do surgimento do conceito de arte engajada formulado por Sartre, um poderoso panfleto para manifestações políticas, sejam elas engajadas ou não. Podemos pensar na poesia de Alberto Caeiro, um dos heterônimos de Pessoa, como uma poesia filosófica e política. E sem precisarmos ir à Europa para pensarmos em poesia engajada, basta lermos o “Navio Negreiro”, de Castro Alves. Podemos também, em campo mais teórico, para nos contrapor a Sartre em seu pensamento ontológico sobre a literatura, pensarmos em Barthes e seu conceito de escrita. Para Barthes (2004) a escrita não é instrumento de comunicação, o escritor não pode controlar o que vai expressar através de sua escrita, ou pode controlar muito pouco. Na verdade, para Barthes, a escrita, a literatura, encontram-se fora do terreno da língua, o escritor de valor é aquele que cria uma nova língua através do seu estilo, sem ter isso nada a ver com a comunicação, com uma vontade de “comunicar”. Graciliano tem um estilo identificável como próprio dele, daí grande parte de seu valor como escritor e como artista político. Até que ponto ele tinha controle desse estilo é uma questão interessante para pensarmos uma estética-política na literatura e também em outras artes.

Daremos agora um pulo de vinte anos, sem sairmos da França, até 1968, alias é impossível não pensar no maio de 68 em face da recente ocupação da reitoria desta universidade. Naquela época, enquanto o Brasil vivia as vésperas do AI-5, um movimento estudantil surge na França, sem propostas ou orientações políticas muito definidas, apenas a idéia de que não desejavam mais o estado de coisas em que viviam, necessitavam mudanças, mesmo sem uma atitude propriamente engajada ou militante. Observando os acontecimentos e formulando novos meios de se pensar a política e, conseqüentemente, a arte e a literatura política, examinemos dois filósofos, Michel Foucault e Gilles Deleuze. Um dos pontos de apoio para nossas reflexões em torno dos objetos que analisaremos nos próximos capítulos será a famosa conversa entre Foucault e Deleuze, datada de dois de março de 1972 (DELEUZE IN FOUCAULT, 1979). Nessa conversa os dois filósofos buscam compreender como é possível um novo posicionamento do intelectual frente às questões contemporâneas. Não é mais possível aquele intelectual que, pela doutrina sartriana, estaria envolvido em todas as questões e teria as respostas para aquelas questões. Segundo palavras de Gilles Deleuze em sua conversa com Foucault:

(...) Uma teoria é como uma caixa de ferramentas. Nada tem a ver com o significativo... É preciso que sirva, é preciso que funcione. E não para si mesma. Se não há pessoas para utilizá-la, a começar pelo próprio teórico que deixa então de ser teórico, é que ela não vale nada ou que o momento ainda não chegou. Não se refaz uma teoria, fazem-se outras; há outras a serem feitas. (DELEUZE in FOUCAULT, 1979, p. 71).

As mudanças que ocorreram do final dos anos 60 para cá levaram o artista e o intelectual à necessidade de repensar suas formas de atuação. A arte política vai sair da esfera dos grandes projetos, das grandes utopias, muitas vezes paralisadoras, para se espalhar pelas pequenas esferas, pequenos núcleos da sociedade, procurando agir a partir desses pequenos núcleos para alimentar o desejo de mudanças que moviam, em geral, os grandes projetos e utopias de outrora. Podemos pensar em um encontro como este em uma célula da qual poderão brotar idéias e ações

transformadoras, dependendo, é claro, da postura com a qual encaramos este encontro e lembrando sempre que junto a um conteúdo “libertário” deve sempre caminhar uma estética “libertária”. Na análise que faremos a seguir dos objetos desta comunicação veremos como, principalmente em “São-Bernardo”, o livro e o filme, essa postura formulada por Foucault e Deleuze já está claramente demonstrada. Se, a princípio, pode parecer difícil àqueles que são militantes enxergarem essas obras como obras políticas, vamos procurar demonstrar nesta comunicação como é claro o conteúdo político e transformador dessas obras, se pensarmos nelas como as pequenas células a que nos referimos.

1- São-Bernardo

O romance “São-Bernardo” foi escrito por Graciliano quando, após ter renunciado à prefeitura de Palmeiras dos Índios (1932), cidade da qual havia sido prefeito por alguns anos, retornava àquela cidade, após breve passagem por Maceió e encontrava-se sem ocupação certa. O livro foi finalmente publicado em 1934. Em carta a sua esposa, Heloísa Ramos, Graciliano comenta sobre o processo de escrita do livro:

(...) Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Gondim, com o Padilha e com Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes. (...) E enquanto não me oriento, conserto as cercas de São-Bernardo, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a Gazeta de Costa Brito. (RAMOS, 1980, p.116, 117).

Através da análise deste pequeno fragmento epistolar vemos que a relação de Graciliano com sua literatura política passa longe de um projeto engajado, mesmo sendo ele homem ligado à política institucional no período em que foi prefeito de Palmeiras dos Índios, modo que encontrou para tentar diminuir as injustiças da sociedade em que vivia. Sua literatura política se dá primeiro no drama humano, na relação de Graciliano com seus personagens, com sua própria escritura. Temos aí uma fusão do artista com sua arte que escapa a qualquer projeto pragmático. Mas as mesmas questões (busca de um espaço para a expressão do humano em meio à questão econômica da fazenda São-Bernardo) que os personagens, em menor ou maior grau, vivem no romance, vive também Graciliano em seu processo de escrita. Como pode a palavra, em suas limitações, dar conta da multitude de questões que um escritor pode desejar abordar?

Obviamente que a dimensão humana, subjetiva, de “São-Bernardo”, assim como de outras obras de Graciliano, não extingue sua dimensão objetiva, materialista. Essa foi uma clivagem que sempre acompanhou a leitura da obra de Graciliano. Não acreditamos em tal hipótese. Graciliano, em sua juventude, foi leitor de Marx, tendo acesso a suas obras por meio do idioma francês, que dominava. Já no fim de sua vida foi membro do PCB. São-Bernardo pode ser lido, no plano de seu conteúdo social, como uma crítica ao elogio da modernidade, da modernização, e das promessas de felicidade que tal elogio trazia. Graciliano tinha suas questões contra o ideário estético-político propugnado pelos intelectuais da Semana de 1922 (talvez possamos retirar Mario de Andrade dessa lista, em que pesem suas contradições). Também o romance é crítica dos projetos desenvolvimentistas do país que estavam na órbita do governo de Getúlio Vargas, oriundo da Revolução de 30, que Graciliano não apoiou na época e da qual, já em sua forma do Estado Novo, seria vítima, como protagonista, em suas “Memórias do Cárcere”. Parece-nos, inclusive, que Graciliano teve algo de visionário em desacreditar desse projeto (da mesma forma, apesar de

possuir uma estética totalmente diferente, Guimarães Rosa, nos anos 50 e 60, desconfiaria, como são testemunhas suas obras “Corpo de Baile” “Grande Sertão: Veredas” e “Primeiras Estórias”). Para vermos como esse projeto fracassou basta andarmos por uma cidade como São-Paulo.

Em seu clássico ensaio sobre Graciliano Ramos, “Ficção e Confissão”, Antonio Candido já demonstra como o processo de escritura em São-Bernardo trafega por entre essas duas vias, subjetiva e objetiva. Em comentário sobre o protagonista do livro, Candido diz o seguinte:

É um verdadeiro homem de propriedade, mais ou menos no sentido dos Forsythe, de Galsworthy, isto é, gente para a qual o mundo se divide em dois grupos; os eleitos, que têm e respeitam os bens materiais; os réprobos, que não os têm ou não os respeitam.

Daí resultam uma ética, uma estética, e até uma metafísica. De fato não à toa que um homem transforma o ganho em verdadeira ascese, em questão definitiva de vida ou morte. (CANDIDO, 1992, p. 24,25).

Mesmo um crítico de orientação materialista como Candido vai enxergar, demonstrando o brilhantismo de seu ensaio sobre Graciliano e sobre “São-Bernardo”, a faceta humana da literatura de Graciliano, sem deixar escapar a dimensão social encerrada no romance.

Se procurarmos uma leitura de São-Bernardo trazendo o livro para os dias de hoje veremos que o painel retratado por Graciliano ainda é válido, tanto como análise de um panorama econômico quanto como do aspecto humano. Ainda vivemos numa sociedade dominada pelo conceito de propriedade, pela soberania desse conceito em relação a quaisquer outros presentes em nossa comunidade. Tal situação tende a deixar as pessoas “esquizofrênicas”, assim como o personagem Paulo Honório, cuja obsessão pela posse termina com a destruição de sua mais importante “propriedade”. Partindo então do menor (Paulo Honório) até o maior (sociedade, comunidade) vemos como estamos em um círculo e para quebrá-lo precisamos iniciar o processo a partir de alguma de suas partes. Daí que um romance como São-Bernardo e sua “transcrição” para o cinema podem ser profundamente políticos se os vemos como ferramentas de transformação, tanto do indivíduo como da comunidade, da sociedade. Obviamente tal ferramenta só é realmente útil se o seu conteúdo for expresso através de uma poética moderna, como é a de Graciliano. E não apenas, ou somente, modernista. Aí também a literatura de Graciliano, desde os tempos de São-Bernardo até o fim de sua vida não fez concessões para uma escritura “acessível”. Em Graciliano o leitor precisa construir o sentido das conexões das frases em cada parágrafo, sendo um leitor ativo, assim como em “São-Bernardo”, o filme, o espectador precisará construir o sentido dos planos em cada sequência. Um exemplo claro disso no livro de Graciliano é o trecho seguinte, logo no 1º capítulo do livro:

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou-me dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

- Vá para o inferno, Gondim. Você acanalhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá ninguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos da sua pequenina vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

- Não pode? Perguntei com assombro. E por quê?

Azevedo Gondim respondeu que não pode porque não pode.

- Foi assim que sempre se fez. A literatura é literatura, Seu Paulo. A gente discute, briga, trata de negócios naturalmente, mas arranjar palavras com tinta é outra coisa. Se eu fosse escrever como falo, ninguém me lia. (RAMOS, 1976, p. 6,7).

No filme de Leon Hirszman o procedimento adotado, por intermédio da linguagem cinematográfica, possui um dispositivo semelhante à escritura moderna de Graciliano Ramos, sem chegar a uma discussão metalingüística como a realizada pelo escritor alagoano no trecho do livro que citamos. Oriundo do Cinema Novo, Hirszman compreendia que o cinema deveria ter uma forma moderna (usamos aqui o sentido de cinema moderno conforme explicitado por André Bazin em seus vários ensaios, especialmente, “Ontologia da Imagem Fotográfica” assim como, por outros caminhos, que chegam a resultados semelhantes, em termos de filmografia, aos resultados obtidos por Bazin, Deleuze (2005) define o conceito de cinema moderno em seu livro “A Imagem-Tempo”). Para caracterizar tal estética “São-Bernardo é composto de vários planos longos, abertos, com poucos movimentos de câmera, raros *close-ups* (dois magníficos na cena em que Paulo Honório e Madalena sacramentam seu casamento, além do plano final em que o *close* em Paulo Honório seguido de *fade-out* ilustra o fim do mundo que Paulo Honório construiu) enfim, um cinema no qual é preciso que o espectador interaja com as imagens e os sons para deles arrancar significados. Em se tratando de sons, aliás, o filme, cujas músicas são assinadas por outro representante da estética-política que defendemos, Caetano Veloso, tem em seus diálogos uma incrível fidelidade à obra de Graciliano. Não que achemos este fato importante em si, acreditamos que tal discussão da fidelidade já está superada no terreno da transcrição de livros em filmes. Mas, à época, era ainda tema de debate importante e havia, por intermédio dos cineastas, um temor em fugir à “essência” da obra original. No filme de Hirszman essa fidelidade funciona muito bem, talvez porque Graciliano possua uma escrita em “São-Bernardo” de características semelhantes àquela utilizada nos roteiros de cinema “realistas”, principalmente em relação aos diálogos dos personagens. Sobre a relação de Graciliano com o cinema e a relação de Hirszman com a obra de Graciliano podemos encontrar dados interessantes em uma entrevista realizada pelo jornalista e cineasta Alex Viany com Hirszman e da qual citaremos alguns trechos:

Alex: E por que Graciliano?

Leon: Pra mim? Por que Graciliano? Ah!, por que a literatura do Graciliano, pra nós, não é?... É uma coisa extraordinária! A aproximação dos personagens não é uma coisa esquemática. Ele não é nem a favor nem contra os personagens, ele procura compreender humanamente cada um deles. (...) Ele trabalhava em folhas enormes, de contabilidade, escrevia com letra muito miúda, a folha toda cheia. De repente você virava a folha e... Tudo riscado. (...) Ele montava as frases. Montava os pensamentos. Montava. Editava. Escolhia. Tirava o material de dentro daquela matéria bruta que escrevia como um todo. E a partir disso fazia correr uma edição. É nisso que eu acho que reside, inclusive, uma forma cinematográfica na narrativa de Graciliano: tem a cachoeira.

Alex: Cheguei a conversar com Graciliano Ramos sobre cinema, porque estava querendo fazer “Vidas Secas”. Isso foi em 1951. A idéia dele de cinema era muito forte. (VIANY E HIRSZMAN IN VIANY: 1999, p. 312, 313).

Em 1972 o Brasil vivia a fase mais dura de sua ditadura militar e havia poucas opções para quem discordasse daquele regime. Uma era o exílio, compulsório ou voluntário (Hirszman chegou a passar um período no Chile junto com sua mulher à época). Outra era a luta armada, opção que terminou por matar quase todos que dela participaram. Havia também aqueles que se refugiavam

nas drogas, na solidão, no “underground”, numa tentativa de fugir do sufocante regime militar. No cinema isso pode ser sentido pela onda de filmes denominada “Cinema Marginal”, alguns sem dúvida excelentes mas que, no entanto, possuíam uma proposta política que era um beco-sem-saída. A utopia cinemanovista também já estava enfraquecida pelo Golpe de 1964 e o AI-5, em 1968, a pá-de-cal. Daí um filme como São-Bernardo ter aberto novas perspectivas para a discussão política à época, analisando o aspecto material sem fugir ao elemento humano e sempre ressaltado a importância deste, sem desacreditar do potencial transformador da arte e das pessoas.

Mas o principal interesse aqui não é falarmos do passado e sim do presente. E já que aqui estamos discutindo cinema (audiovisual) e literatura, tentamos compreender o peso do cinema, da televisão e da internet como força de comunicação nos dias de hoje em relação à literatura e como uma obra como “São-Bernardo”, o filme, abre, além das vias que já comentamos, outras perspectivas não tão fáceis de serem constatadas. Podemos refletir sobre a maneira pela qual obras audiovisuais como “São-Bernardo” podem ativar tanto um gosto pela literatura, quanto pela arte em geral, fazendo com que haja um novo interesse por um autor da importância de Graciliano Ramos. Não devem entrar em oposição àqueles oriundos das letras com os veículos audiovisuais e sim enxergar o imenso potencial de integração entre esses dois campos.

Já dissemos o quanto o romance “São-Bernardo” é atual, da potência ainda intacta de sua estética-política. O mesmo pode ser dito sobre o filme, ainda uma fonte poderosa para pensarmos o panorama estético-político dos dias de hoje, quando tanto lixo audiovisual é consumido pela população através das televisões abertas. Ao invés de somente novelas e novelas as emissoras de televisão, concessões do Estado, poderiam dar a oportunidade de as pessoas conhecerem “São-Bernardo” e outras obras de nossa cinematografia relegadas ao esquecimento ou a só serem consumidas por uma parcela mínima da população que tem acesso à TV por assinatura ou que mora numa cidade que possui uma cinemateca ou locadora que alugue filmes nacionais. Para existir no Brasil uma democracia real é preciso que o conhecimento saia de guetos como este encontro para se espalhar pela imensa maioria da população.

2- Insônia

Uma das características marcantes ao examinarmos a historiografia do cinema brasileiro é a do esquecimento a que certas obras e autores são relegados. Na verdade a própria historiografia do cinema brasileira ainda é pobre em pesquisa e necessita de uma política tanto de (re)descoberta de autores e filmes esquecidos como de revisão de obras e autores que, por variados motivos, foram relegados ao escaninho do que não deve ser consumido por pessoas pretensamente cultas e inteligentes. Este era o caso do cinema da Boca-do-Lixo paulistana, agora já passando por uma ampla revisão crítica que traz à tona as dimensões esquecidas (propositalmente às vezes) deste cinema popular. Aqui neste trabalho e na futura dissertação de mestrado que tem por objetos ambos os filmes abordados nesta comunicação, além de “Vidas Secas”, pretendemos tentar resgatar uma obra que está esquecida nas prateleiras da Cinemateca do Mam, no Rio de Janeiro.

Transcrição para o cinema de três contos (“Dois Dedos”, “A Prisão de J.Carmo Gomes” e “Um Ladrão”) de Graciliano Ramos publicados dentro do volume intitulado “Insônia”, o filme em episódios homônimo, pouquíssimo exibido comercialmente e, com certeza, desconhecido da maioria dos estudiosos e admiradores do cinema brasileiro, nasceu de uma situação de desemprego em que se encontravam vários trabalhadores de cinema no Rio de Janeiro no início dos anos 80, além de um desejo na fundação de um sindicato de trabalhadores que fosse diretamente ligado aos

que efetivamente trabalhavam em cinema já que, à época, esses trabalhadores estavam filiados ao SATÉD, sindicato mais abrangente, que incorporava desde atores a trabalhadores circenses, além dos técnicos em cinema. Não podemos nos esquecer que estamos, mesmo que já debilitada após a revogação do AI-5 em 1979, dentro de um regime de exceção, comandado por um governo ditatorial militar. Não era nada fácil reivindicar alguma mudança na ordem estabelecida naqueles tempos, que o diga nosso querido presidente Lula, líder de greves famosas (uma inclusive resultou em filme de Leon Hirszman, “O ABC da Greve”, iniciado em 1979 e somente concluído em 1990, após a morte do diretor). Aquele grupo de trabalhadores, desejosos de uma autonomia, decidiu que realizar um filme em regime de cooperativa, dentro da cooperativa COMBATE, seria a melhor maneira de afirmarem sua competência além de buscarem quebrar um pouco a rígida disciplina e hierarquia que sempre cercou e ainda cerca uma equipe de cinema (aqui é interessante para o crítico acostumado com uma arte de caráter individual como a literatura pensar o cinema como uma arte “coletiva”. Em que pese o diretor ser aquele que mais influi no processo da transcrição existe toda uma equipe a seu lado e o caráter econômico influi muito mais no produto final do que na literatura).

Os cineastas envolvidos na direção de cada um dos episódios de “Insônia” são oriundos do Cinema-Novo e, assim, é mais fácil entender porque Emmanuel Cavalcanti, Luís Paulino e Nelson Pereira dos Santos escolheram Graciliano Ramos como autor a ser transcrito em filme (inclusive o filme tem menções iconográficas diretas a Graciliano na abertura de cada episódio). Também existe uma questão alegórica, seria difícil abordar diretamente questões políticas contemporâneas àquela época, então a escolha de Graciliano Ramos, famoso por sua luta contra a ditadura de Vargas e por seus ideais de liberdade e justiça, já dava noção dos objetivos daquela obra. Dos contos escolhidos para serem transcritos no filme apenas um tem uma orientação política mais próxima do engajamento, “A Prisão de J. Carmo Gomes”, dirigido por Luís Paulino, crítica ao movimento integralista chefiado nos anos 30 por Plínio Salgado. Os outros dois contos presentes se inserem naquela visão de política a que já nos referimos na introdução desta comunicação. O primeiro, “Dois Dedos”, dirigido por Emmanuel Cavalcanti, narra a história de dois amigos de juventude que agora se encontram em situações sociais que os afastam. Quando um deles precisa da ajuda do outro se vê que a política se faz antes nas pequenas relações humanas do que nas grandes relações institucionais. No último episódio temos o conto “Um Ladrão”, transcrito por Nelson Pereira dos Santos, narrando as desventuras de um ladrão fracassado que tenta roubar uma residência.

Graciliano não foi um mestre do conto (se aventurou por esse caminho por necessidade financeira quando veio residir no Rio de Janeiro após sua saída da prisão, e escrevia contos sob encomenda para jornais, entre eles “Baleia”, que deu origem a “Vidas Secas”). Se no conto Graciliano não foi brilhante como nas narrativas longas (apesar de que “Vidas Secas” pode ser considerado uma espécie de livro de contos...) aqueles selecionados para o filme estão entre seus melhores, principalmente “Dois Dedos”, uma obra de 1ª linha no gênero pela capacidade de condensação das emoções e da narrativa.

O filme “Insônia” revela certas imperfeições, principalmente no episódio de “Dois Dedos”, no qual a fidelidade ao texto de Graciliano não funciona a contento no cinema, tornando alguns diálogos artificiais. Os problemas estéticos que não nos permitem colocar “Insônia” como um filme da mesma estatura que “São-Bernardo” no plano estético-político, entretanto, não invalidam o potencial deste filme como objeto que merece ser estudado mais a fundo, por seu vigor, sua capacidade de mostrar novos caminhos para as realizações audiovisuais.

Conclusão

Como já dissemos aqui nesta comunicação o audiovisual ocupa um lugar preponderante na formação cultural das pessoas nos dias de hoje. Em relação à literatura e à palavra escrita em geral a diferença a favor da mídia audiovisual é enorme, por vários fatores o brasileiro lê pouco em comparação ao tempo que passa envolvido em mídias como televisão e internet (esta uma mídia ainda precisa ser melhor estudada). Para o crítico literário, ao invés de lamentar essa situação, deve, além de estudar as questões da literatura candentes nos dias de hoje, procurar entender como ela pode se relacionar e é modificada pela relação com as mídias audiovisuais. A explosão dos microcontos pode ser uma das respostas a essa relação, a literatura buscando em narrativas extremamente curtas a atenção de um leitor cada vez menos propenso às exigências de tempo necessárias à leitura de um romance. Mas podemos ver isto também como um ciclo, afinal o romance é acontecimento recente na história da literatura. E precisaríamos também nos questionar, como fizeram Sartre, Barthes e outros sobre, afinal, o que seria a literatura.

Deixando de lado estas questões históricas e ontológicas, pela falta de tempo nesta comunicação, encerraremos acreditando que ao crítico literário interessa, na transcrição audiovisual de obras literárias para o audiovisual, as potências que aquelas mantém em relação à obra de origem ou as novas potências que podem ser despertadas a partir deste novo texto, revigorando obras que na literatura possuíam pouco valor estético-político.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. **O Grau Zero da Escrita**. São-Paulo, Martins-Fontes, 2004.
- CANDIDO, Antonio. **Ficção e Confissão**. Rio de Janeiro, ED. 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **A Imagem-Tempo**. São-Paulo, Brasiliense, 2005.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. **Mil Platôs (5 volumes)**. São-Paulo, Editora 34, 1997.
- FERREIRA, Jairo (org. Alessandro Gamo). **Críticas de Invenção: Os Anos do São-Paulo Shimbun**. São-Paulo, Imprensa Oficial, 2006.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro, Graal, 1979.
- RAMOS, Graciliano- **São-Bernardo**- São-Paulo, Círculo do Livro, 1976.
- Insônia**- Rio de Janeiro, José Olympio, 1952.
- Cartas**- Rio de Janeiro, Record, 1980.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é a Literatura?** São-Paulo, Ática, 1999.
- VIANY, Alex. **O Processo do Cinema Novo**. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

CAMPOS, Haroldo de- Reflexões sobre a transcrição de *Blanco*, de Octavio Paz, com um excuro sobre a teoria da tradução do poeta mexicano. In: *1º Seminário Latino-Americano de Literatura Comparada*. Porto Alegre: UFRGS, 1987.

ONETO, P.G. Domenech- O Engajamento na Literatura em Sartre e Deleuze. In: **Colóquio Sartre 100 Anos** - Rio de Janeiro, 2006, CD.