

ESTÉTICA E POLÍTICA DA IMAGEM-TEMPO EM SÃO BERNARDO

AESTHETICS AND POLICY OF TIME-IMAGE IN SÃO BERNARDO

Carlos Eduardo Japiassu de QUEIROZ*

Renato Izidoro SILVA**

Gilberto Caetano MANEA***

Ivanildo Araujo NUNES****

Resumo: O escrito aborda a transição estética temporal do cinema-clássico ao cinema-moderno na narrativa cinemanovista de *São Bernardo* (1972), de Leon Hirszman, em face da censura após o AI-5 de 1968, o qual é o divisor da primeira (1954-1968) para a segunda fase (de 1968 em diante) do Cinema Novo. A hipótese é que a narrativa de seu protagonista, Paulo Honório, oferece uma versão estética das temporalidades moderna e ditatorial articuladas à história e à política na tensão devir-estagnação. A proposta se fundamenta nos conceitos imagem-tempo, de Deleuze, atinente ao cinema-moderno (neorealismo); *Nachleben*, conforme Aby Warburg; e “alegoria”, a partir de Benjamin. Identificamos um retorno narrativo/histórico, no bojo do presente à época da obra, de um contexto político de Graciliano Ramos, enquanto histórica de sua projeção, emergência e inscrição de uma repetição pela diferença do texto-imagem no campo da linguagem literatura-cinema. Hirszman sobreescreve ou subscreve um passado na paisagem política de sua época, interferindo na história da ditadura. A simultaneidade entre *São Bernardo* e o “Regime Militar” em 1972 evidencia que o diretor em pauta realizou uma montagem – sobreposição – em que presente e passado se relacionaram. Nosso exercício seguiu o princípio da montagem presente-passado, pois expomos as camadas arqueológicas e diacrônicas da história entre as décadas de 1930-1970-2017, não perdendo de vista que “Os São Bernardos” (Ramos e Hirszman) e a Ditadura emergem na atualidade destas páginas como sobrevivências alegóricas de um passado memorável.

Palavras-chave: Cinema. Memória. História. Violência.

Abstract: The paper deals with the temporal aesthetic transition from classic to modern cinema in the cinematographic narrative of *São Bernardo* (1972), by Leon Hirszman, in the face of censorship after Institutional Act No. 5 of 1968, which is the threshold between the first (1954-1968) and second phase (from 1968 onwards) of Brazilian Cinema Novo. The hypothesis is that its protagonist’s narrative offers an aesthetic version of modern and dictatorial temporalities articulating history and politics in a to-be-stagnation tension. The proposal is based on Deleuze’s concepts of image and time related to modern cinema (neorealism); *Nachleben*, according to Aby Warburg; and “allegory”, based on Benjamin. We identified a narrative/historical return to Graciliano Ramos’s political context, while historical of its projection, emergence and inscription of a repetition through the difference of the text-image in the field of the language of literature-cinema. Hirszman overwrites or subscribes to a past in the political

* Professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe (UFS) e do Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema da mesma universidade. Doutor em Letras (Teoria da Literatura) pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). E-mail: ccejapiassu4@gmail.com. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0003-1449-3507>.

** Professor do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Sergipe (UFS – Campus São Cristóvão) e dos Programas de Pós-Graduação Interdisciplinar em Cinema (PPGCINE) e em Educação (PPGED) da mesma universidade. Doutor em Educação pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). E-mail: izidoro.ufs@gmail.com. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-0368-7384>.

*** Doutorando em Cinema pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais (PPGARTES-UFGM). E-mail: gilbertomanea@gmail.com. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0003-1250-2852>

**** Doutorando em Estudos Literários no Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Sergipe (PPGL/UFS); Mestre em Cinema e Narrativas Sociais pela Universidade Federal de Sergipe (UFS). E-mail: hd_ivan@hotmail.com. ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0002-7927-5060>

landscape of his time, interfering in the history of the dictatorship. The simultaneity between *São Bernardo* and “Military Regime” in 1972 shows that the director carried out a montage - overlay - in which present and past are interrelated. Our exercise followed the principle of present-past montage, as we expose the archaeological and diachronic layers of history between the decades of 1930-1970-2017, keeping in mind that “Os São Bernardos” (Ramos and Hirszman) and the Dictatorship emerge, in the currentness of the work, as allegorical survivors of a memorable past.

Keywords: Cinema. Memory. History. Violence.

Introdução

O romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, narra a trajetória de Paulo Honório, que desenvolve diferentes expedientes como crimes de roubo e assassinato, seduções, enganos e traições com o objetivo de fazer fortuna e adquirir a fazenda *São Bernardo*. Apesar de sua origem humilde, convivendo desde a infância com os mais necessitados e sendo constante observador e participante de injustiças e privações, Paulo Honório sintetiza um indivíduo moldado pelo meio social e que reproduz a violência sofrida. Síntese corporificada de um país que se pretende em desenvolvimento, mas que se expõe pelas feridas abertas do subdesenvolvimento mais miserável (da alma, do espírito, das estruturas psíquicas) em seus sentidos éticos e políticos, representado pelas ações do personagem constituído pela paisagem rústica da zona rural nordestina.

No entanto, Paulo Honório, traduzido pela *mise-en-scène* do cinema político de León Hirszman, nos inspira à piedade, à compaixão, como sendo a expressão em vida, romance e filme, de um sintoma da cultura. Trata-se de um diagnóstico de um tempo da memória que a História atualiza no plano da ficção e da obra de arte como sintoma de processos econômicos e políticos violentos. Traçam-se linhas de forças de legibilidade, visibilidade e escutas entre o indivíduo e a cultura, entre o desenvolvimento econômico e o subdesenvolvimento ético e político, conforme a expressão paradoxal de Walter Benjamin em suas *Teses sobre o conceito de História*, de que não há documento de cultura que não seja, ao mesmo tempo, um documento de barbárie.

Em termos teórico-conceituais inspirados em Deleuze (2005, p. 217), a atitude narratológica de Paulo Honório o desloca na mesma direção da literatura e do cinema modernos, mas apresenta uma diferença na estética do tempo. Por “[...] encadeamentos formais do pensamento, os encadeamentos representativos ou figurativos sensório-motores” foram substituídos pelas imagens ópticas e sonoras puras (*imagem-tempo*). As imagens mnemônicas projetadas na tela instauram um espaço visível capaz de concentrar uma atividade de significação no presente do narrador. O personagem exerce triplamente a sobrevivência e o

retorno do passado no exercício histórico-existencial, conformado a um cinema que releva as relações mentais e os processos de pensamento como prioridade na estética moderna. Concomitante à sincronia passado-presente do narrador e da narrativa, Hirszman traça linhas de bifurcação entre o legível e o visível de uma escrita da História, à época da ditadura Vargas, para o seio do Regime Militar pós-1964, sendo que o texto, seu tecido e suas dobras de memória, atualiza mais de uma de vez esses passados sobreviventes.

O conceito *Nachleben*, de Aby Warburg, traduzido por “sobrevivência” e/ou “fantasmas”, elaborado nas primeiras três décadas do século XX, baseado no Atlas *Mnemosyne*, apoia-nos na compreensão dos “[...] paradoxos de uma história das imagens concebida como uma *história de fantasmas* – sobrevivências, latências e aparições misturadas com o desenvolvimento mais manifesto dos períodos e estilos” (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 71). O conceito barroco de Alegoria pensado desde Benjamin corrobora com o refletir a obra de arte – as imagens – em uma historicidade que não se desenvolve conforme o regime progressivo da razão em sua saga teleológica rumo ao Esclarecimento – *Aufklärung* – final e absoluto. Presente e passado convivem entre luzes e sombras da razão cumulativa que projeta futuros utópicos e distópicos. “Antes de ser manifestação de um espírito encarnado em seu caminho de redenção, a história é campo de sofrimento [...] destituído de razão [...] onde o tempo se cristaliza em ruínas, resíduos [...] na simultaneidade espacial [...]” (XAVIER, 2012, p. 458) da *mise en scène*.

A estética do cinema se constrói no eixo do tempo narrativo como o critério de ruptura clássico-moderno (BELLOUR, 2005, p. 235) inserida em um regime de historicidade em que o passado participa do presente em suas prospecções. A periodização de Deleuze dimensiona rupturas entre o antes, o durante e o depois da Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Para as demais artes, esse divisor qualitativo pode ser a Primeira Guerra Mundial (1914-1918). A mudança estética clássico-moderno participa da temporalidade e da historicidade que as guerras e as ditaduras promovem na relação entre vida e memória. O tempo narrativo de *São Bernardo* acompanha tanto o realismo pós-Primeira Guerra, com Graciliano Ramos, quanto o pós-Segunda Guerra e durante a Guerra Fria, com Hirszman. Rompendo com o cinema-clássico também se diferencia dos cinemanovistas da trilogia do sertão, pois protagoniza um niilismo ditatorial da consciência subjetiva em tempo de exceção e impotência motora.

Fundamentados esteticamente, os conceitos imagem-movimento e imagem-tempo foram produzidos em meados da década de 1980, três anos antes da derrubada do muro de Berlim, após um período politicamente caracterizado pelas relações conflituosas entre Estados, Nações e/ou Sociedades; período em que as ditaduras na América Latina se esgotavam. Não à toa, os

movimentos estético-políticos da arte e do cinema modernos sempre acompanham predicados identitários: neorealismo italiano, *Nouvelle vague* francesa, cinemanovismo brasileiro. Sobre historicidade estética, Bras (1990, p. 28) comenta: “Não se poderia estudar a arte se ela não passasse do conceito abstrato do belo [para nós, também do feio, do singelo] [...] sob a forma sensível de um conjunto determinado de objetos”.

Em sua apresentação à estética com base nas relações de Hegel com a arte, Bras (1990, p. 28) escreve com mais propriedade: “Se a arte é *criação*, a *estética* é *reflexão* e supõe portanto que seu objeto seja efetivamente [...] desdobrado em toda sua dimensão histórica”. A estética promoveu uma “[...] reflexão filosófica para a qual o sentido das obras já não é vivido imediatamente no modo da presença, mas refletido [...] em suas relações com a história. [...] pela exigência da racionalidade”. Não podemos deixar neblinar que a arte no horizonte da estética, para lembrar Heidegger (FIGUEIREDO, 1994, p. 67), implica submeter as obras a análises científicas estruturadas segundo conceitos e categorias ligados a dinâmicas políticas; a exemplo da taxionomia deleuziana do cinema (VASCONCELLOS, 2006, p. 47).

O fato de a estética ser uma disciplina acadêmica com registro de nascimento, a dissertação do jovem Baumgarten, de 1735, atribui-lhe estatuto temporal inquestionavelmente histórico (BARROS, 2013, p. 29). Dentre suas primeiras definições lemos “[...] uma ciência de como as coisas são conhecidas por meio dos sentidos” (1735) ou uma “[...] ciência da cognição sensível” (1750) (GUYER, 2008, p. 27), ambas projetivas da racionalização dos enigmas da vida corpórea. A ciência estética não apenas desloca a obra de arte de seus circuitos políticos tradicionais, pois a traz para o campo racional dominado pela filosofia política de sua época. Baumgarten enquadra a arte no horizonte do Esclarecimento (*Aufklärung*).

Compreender o *Aufklärung* é fundamental para o estudo do clássico e do moderno no horizonte da estética. Nas trilhas de Kant, Foucault (2013, p. 354) observa “[...] uma mudança histórica que atinge a vida política e social de todos os homens [...]”. Um “[...] conjunto de [...] transformações sociais, [...] políticas [...], racionalização [...], mutações tecnológicas [...]”. O movimento das Luzes fundou certezas sobre a história e a arte clássicas; a Modernidade conheceu incertezas filosóficas e históricas acerca das mudanças da imagem final – ideal – do humano para a arte mesma (BELTING, 2012, p. 37-38). Destacamos que as contradições históricas dos princípios iluministas de representação filosófica da *Bildung* clássica orientaram os enfrentamentos narrativos das artes em suas versões clássica e moderna quanto aos conteúdos e as formas em torno das durações, sucessões e repetições na História da razão.

Nas trilhas do *Aufklärung* encontramos a direção dos conceitos de progresso e de evolução responsáveis por tornar o desenvolvimento histórico da humanidade algo redutível à cópula entre ontologia (essência) e teleologia (finalidade). Na basilar definição de Kant (2013, p. 63): “Esclarecimento [*Aufklärung*] é a saída do homem de sua menoridade [...]. [Que é] a incapacidade de fazer uso de seu entendimento sem a direção [...] de outrem”. Evidencia a autonomia do homem em relação aos antigos mestres, sacerdotes e tutores oriundos da “[...] disciplina militar, poder político, autoridade religiosa. [...] Há *Aufklärung* quando existe sobreposição do uso universal, [...] livre e [...] público da razão” (FOUCAULT, 2013, p. 355-6). O fim humano é o Esclarecimento emancipado dos circuitos tradicionais da razão alienada.

No Brasil, estes fundamentos teóricos mal-lidos, mal-compreendidos e deturpados traduzirão a ideia de progresso como sendo equivalente, na forma, aos processos de urbanização, em grande medida copiados de uma idealização romântica dos processos de reformas urbanas de Paris. Tanto que a modernidade brasileira se caracterizará logo depois pela expressividade de sua arquitetura em contraste com as formas do passado colonial. Mas, na literatura, persistirá a denúncia dos fracassos dessa *intentio*, tal como retratada no “Cortiço” (1890), de Aluísio Azevedo.

A narrativa do cinema-clássico é uma extensão estético-imaginária da marcha progressiva do Esclarecimento. Um reflexo da noção de que tudo deve ter um fim ou meta responsável por guiar o caminhar. Até o século XX, todo o pensamento europeu está submerso nas águas da ontologia teleológica. Apenas com as evidências históricas das primeiras contradições iluministas é que o moderno abala o clássico. Aos poucos a filosofia de Nietzsche passa a fazer mais sentido do que a de Kant. Uma narrativa ou história não teleológica e não esclarecida da razão inicia seu percurso no tempo mediante uma subversão – latente – da Modernidade. A distopia se mostra quando, em 1787, Condorcet diz: “[...] quanto maior for a disseminação da civilização na terra, tanto mais rapidamente irão desaparecer as guerras e as sujeições [...]”, e, onze anos mais tarde, Napoleão pronuncia ao desembarcar no Egito: “Soldados, vocês vão empreender uma conquista, cujos feitos sobre a civilização e o comércio do mundo são incalculáveis” (apud TODOROV, 2010, p. 52 e 56).

Xavier (2003, p. 39-40) compreende os cinemas dos séculos XIX-XX: “Como braço da indústria cultural, ele participa do movimento de objetivação institucional da Ilustração”. Esteticamente, a história da razão atinge a sensibilidade: “[...] a passagem das trevas à luz se faz de efeitos sobre o olhar”. Importa ainda não descartar a frequência de temas históricos no realismo tradicional, a exemplo das películas do gênero *western* norte-americano, que retratam

ficcionalmente a marcha da “civilização” rumo ao Oeste, cujo resultado maquiavélico justificado pelo progresso fora representado nas inúmeras mortes dos “pele vermelhas” e de alguns “cara pálidas” pelas mãos de justiceiros no cinema (XAVIER, 2012, p. 293; DELEUZE, 2004, p. 168). Os “[...] personagens [conflitam] com outros [...] ou com circunstâncias externas. A história finaliza [...] vitória ou derrota [...], a resolução do problema e [...] consecução ou não [...] dos objetivos” (BORDWELL, 2005, p. 279).

O paradigma iluminista na história estabelece critérios para a experiência humana com o tempo, coincidente com a estética temporal do cinema-clássico, impõe obstáculos para a estética do tempo no cinema-moderno. A lógica do Esclarecimento organiza o progresso teleológico da humanidade rumo ao encontro com sua essência, que Kant (2013, p. 69) classifica como futura “[...] época *esclarecida* [*aufgeklärten*]”. Mas, ao lidar com o acontecimento histórico dado objetivamente nas ações humanas na duração da “[...] época de esclarecimento [...]”, a narrativa histórica toma como referência o movimento. Kant (2013, p. 71) imagina a “marcha das coisas humanas”, que Deleuze localiza na imagem dogmática da autonomia da razão em identidade plena consigo (VASCONCELLOS, 2006, p. 6).

Xavier (2012, p. 454-63) localiza a estética narrativa dos nacionalismos no interior de uma clássica “temporalidade do cálculo” associada às proporções na bela aparência da arte então romanticamente produzida pela personalidade do artista que resgata, em sua intimidade profunda, a força de uma origem e a expressa na totalidade transparente da obra: símbolo promotor de coesão social configurada por tonalidades heroicas e redentoras, na esteira de uma teleologia genética solidificada pela unidade homem-natureza; organismo-sociedade; corpo-espírito; interior-exterior, de modo que o sentido da humanidade não é estranho a si e ao mundo cujos significados florescem sem esforços e as contradições são totalmente eliminadas. Apesar da sustentação em uma essência, os nacionalistas se consideram expressão perfeita e acabada da imagem originária; a *imago* da matriz, após sucessivas tentativas por outros povos.

O ciclo de literatura regionalista (de José de Alencar à Raquel de Queiroz, de Érico Veríssimo a Jorge Amado, de Graciliano Ramos a João Guimarães Rosa) dão evidências de uma sociedade que persiste em permanecer arcaica no centro de seu próprio processo histórico civilizatório. O núcleo básico irradiador de suas ações políticas permanece conservador, ao mesmo tempo em que, na exterioridade do horizonte histórico, apresenta-se “republicana”, “moderna ou progressista” nos anúncios sucessivos e reincidentes dos seus “projetos iluministas de nação”. O cinema brasileiro moderno, em sua contraface política, afirma-se na relação de continuidade com essa contundente crítica realizada antes pela literatura.

No filme de León Hirszman, os fantasmas do passado ditatorial (da era Vargas, tempo da literatura de Graciliano Ramos) se sobrepõem ao tempo do presente narrativo de realização do filme (período de ditadura militar depois de 1964) em múltiplas camadas de signos arqueológicos que direcionam a nossa percepção e recepção estética para os resíduos e as alegorias do tempo histórico. A zona rural, como signo material do que se retrai e constrange a realidade, constrange os personagens *actantes* da narrativa: de acordo com nossa hipótese central, entre os empregados da fazenda, a esposa de Paulo Honório e ele próprio, há uma paralisia, uma estagnação, um esgotamento das forças da ação sensório-motora em favor da inação do pensamento; a câmera-cinema como “olhos da Medusa”. Somente a imagem-tempo vaza pelos interstícios da montagem, pelas bordas do quadro, pelo extra-campo, pela voz interior do personagem, não como imagem-movimento, mas como fluido desprovido de corpo. O tempo líquido-viscoso da purgação do juízo racional letárgico da inação.

Estética de imagem-tempo e narrativa passado-presente

A relevância política de *São Bernardo*, de Hirszman, trouxe para os sentidos a estética moderna do tempo já antecipada pela literatura. O enredo romanesco é envolvido pelo espaço fílmico referente ao espaço geográfico nacional/regional do município alagoano de Viçosa, Nordeste brasileiro; lugar em que viveu Graciliano Ramos durante algumas épocas. Livro e filme homônimos narram a história de um homem simples que passou por necessidades envolvendo sede e fome, além de lutar pela sobrevivência por meios espúrios. Após ser solto da prisão traçou ambicioso projeto de se apropriar de São Bernardo, fazenda local. Já como fazendeiro reconhecido, casou-se com Madalena visando emprenhar um herdeiro. Porém, o protagonista não contava com a perspectiva subjetiva humanista da mulher eleita, que comete suicídio face ao rude, egoísta, autoritário, perigoso, ambicioso homem.

O cinema-moderno torna o tempo um dado empírico por um princípio oposto ao do cinema-clássico: a impotência motora da imagem-tempo. O cinema-clássico traz a experiência indireta do tempo para a cinestesia da imagem-ação – imagem-movimento – em sua duração e sucessão cronológicas e teleológicas. O cerne conceitual da ruptura está em dizer que o clássico produz experiências sensório-motoras com base em dispositivos e mecanismos ópticos capazes de produzir sensação-percepção de ação-reação construída por “montagens racionais” de planos organicamente concatenados (BELLOUR, 2005, p. 235). O moderno se estrutura por dispositivos e mecanismos audiovisuais denominados “sonsignos” e “opsignos” (DELEUZE, 2005, p. 11; QUEIROZ, 2016, p. 41). Uma “[...] situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação” (DELEUZE, 2005, p. 28).

O neorealismo se “[...] define [...] [como] ascensão de situações puramente óticas (e sonoras [...]) que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo” (DELEUZE, 2005, p. 11). O cinema-moderno deixa de narrar uma história por meio da organização de “[...] tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios” (DELEUZE, 2005, p. 158). Está edificado “[...] sobre rupturas, ‘cortes irracionais’, [...] novo intervalo [...] [indeterminável], entre os planos; as ações [...] são submetidas [à] [...] imobilização e [à] vidência [...], a uma imagem direta do tempo” (BELLOUR, 2005, p. 235). As situações – *mise-en-scène* – óptico-sonoras do cinema pós-Segunda Guerra não participam obrigatoriamente do programa teleológico do herói; são indiferentes no favorecimento ou impedimento do alcance da meta, embora comuniquem dramaticidade, às vezes valendo mais que a narrativa em sua totalidade, mantendo em suspenso ou permanente a expectativa incerta da última cena.

Na condição de reflexão-ação estética, a partir de “Roma, Cidade Aberta” (1945), de Rossellini, o cinema neorrealista promove um aguçamento audiovisual pela inação no tempo, cuja atuação dos personagens expressa uma impotência motora responsável por liberar a atenção cinestática no sentido de levar o espectador para uma objetivação da perspectiva subjetiva, silenciosa, cogitante, contraditória das personas. As narrativas têm como fio condutor as tramas e os conflitos mentais revelados pela vidência interior não aparente no espaço da cena, mas na extensão da recepção; possibilitando uma relação íntima – confessional – entre ator e espectador, de modo que a esse último é dada a previdência acerca da solução do enigma ao mesmo tempo em que o coloca na posição impotente para evitar o pior (QUEIROZ, 2016, p. 45 e 59). Personagens e espectadores são inseridos em uma temporalidade em que herói não busca o fim da história; é o fim que aos poucos se aproxima sem que a previsão de seu momento exato nos seja dado, mesmo que incontornável.

Além dessas características formais como expressão evidente do ponto de partida do cinema-moderno, o conteúdo também possui sua importância. O crítico Alex Viany insistiu que o neorealismo deve obedecer a semânticas radicalmente distintas do clássico, a exemplo do ato inaugural dos Lumière, ao fotografarem operários na saída de uma fábrica. O (neo)realismo no cinema implicou deslocamentos semânticos de uma perspectiva do olhar da câmera-cineasta em direção ao cotidiano, às pessoas, aos trabalhadores, aos problemas sociais, à história, à política, à economia comuns entre personagem-espectador. Tecnicamente as filmagens ocorrem fora de estúdios, abdicando de ambientes estáveis de som e de iluminação, bem como dos fenômenos climáticos: luz solar, vento, chuva, calor, frio, poeira. Os atores são parte da

população, a maquiagem não deve mascarar ou provocar o (hiper)realismo dos traços corporais (AUTRAN, 2003, p. 39-46; FABRIS, 1994, p. 26-32).

No interior paradigmático e sintagmático do cinema-moderno destacamos a trilogia cinemanovista do sertão formada, às vésperas do 1º de abril de 1964, por “Vidas secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos; “Deus e o Diabo na Terra do Sol” (1963-1964), de Glauber Rocha, lançado em 10 de julho após a instalação do novo regime; e “Os fuzis” (1964), do moçambicano Ruy Guerra (exibido no Festival de Berlin em 1964, recebendo o Urso de Prata). Todavia, diferentes da radicalização da temporalidade em *São Bernardo*, mesmo rigorosamente narrados nas trilhas do neorealismo, estão condicionados a certos aspectos sobreviventes do cinema-clássico. Atores marcham rumo a fins definidos, embora incertos quanto às suas concretizações, consequências, nuances e fracassos.

Em “Vidas secas”, o retirante Fabiano peregrina do sertão para o litoral. “Deus e o Diabo...” narra Antônio das Mortes caçando Corisco, o “último cangaceiro”. “Os fuzis” conta o conflito de retirantes famintos e um destacamento militar na defesa de um armazém local. Evidenciam um *telos* popular, cujo horizonte aponta o binômio derrotado-vencedor na dissolução de uma tensão pontual; embora não sejam colocadas expectativas de superação total do estado de coisas. Ao final, não apontam para alegorias do “fim da história” voltadas à “vitória da humanidade” ou ao “triunfo de um povo”, conforme a velha luta bem-mau. Como ocorre com o personagem Antônio das Mortes, que retorna em “O Dragão da maldade contra o Santo guerreiro” (1969), também de Glauber Rocha, para continuar sua saga nas trilhas do último cangaceiro, no cinema-moderno, o final de um filme pode sugerir outros filmes.

Apesar de *flash-backs* e rapsódias, o Cinema Novo não tece, quase integralmente, como em *São Bernardo*, o drama fílmico por uma semântica diacrônica memória-pensamento localizada no presente cinematográfico do narrador. Seja com o conceito de “sobrevivência”, a partir de Warburg (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 69), ou o de “alegoria”, formulado por Benjamin (XAVIER, 2005, p. 340), torna-se difícil mencionar sincronia, ruptura ou novidade puras do presente diante de acontecimentos pretéritos. Respectivamente, a trilogia evoca o passado ao adaptar “Vidas secas” (1939), de Graciliano Ramos; ao manter a memória do cangaço (1938); ao retomar a história de “Os Sertões” (1902), de Euclides da Cunha e de Antônio Conselheiro. As artes prosseguiram “[...] por histórias plurais [...], séries [...] simultâneas e [...] entrecruzadas [...] [que] artistas se apropriam e [...] combinam estilos da tradição, vanguardista ou não” (FABBRINI, 2008 p. 123).

Em sua temporalidade interior, *São Bernardo* não narra, portanto, um presente em devir em relação a um futuro incerto e em ruptura com o passado. Diferentemente, o presente está na posição de “momento atual” ou “momento final” determinado ou circunscrito no bojo das consequências de um drama passado cuja meta se revelou na obsessão de um homem pela conquista violenta e implacável de poderes políticos e econômicos. Por uma atitude do protagonista pretérito, seu futuro foi suspenso e seu passado submetido a uma revisão no presente ressentido. O passado, protagonizado pelo narrador, expressa uma teleologia, semelhante aos filmes da trilogia do sertão. A narração apresenta Paulo Honório em sua obstinação – em sua marcha – por riqueza e poder. Por ser um drama moderno, o compromisso com um *telos* não supera os conflitos e impasses interpostos ao triunfo/fracasso.

O presente de personagem narrador demarca um horizonte aberto e em percurso na sincronicidade acionada na presença de um espectador/leitor/ouvinte. A meta de Paulo Honório é narrar – escrever, falar e/ou pensar – seu passado para um receptor indeterminado. Como divisor de águas de uma experiência temporal dada pelas ações políticas e econômicas de Paulo Honório na conquista e reconstrução de São Bernardo, a cena inaugural da película expõe a sobreposição de funções do protagonista, que, além de fazendeiro, torna-se narrador. A primeira função vai para uma camada inferior da consciência ator-espectador, para que nessa seja assumido, em primeiro plano, o trabalho narrativo. As imagens narram a cena descrita pelo texto no corpo do romance em que o protagonista se descreve: “Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso [da escrita] [...]. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta” (RAMOS, 1996, p. 8).

Suprimido do cinema, o texto original narra os pensamentos silenciosos do personagem, então responsáveis pela distinção que realiza entre parâmetros sensório-motores do tempo do fazendeiro e aqueles critérios cognitivos e mentais do tempo do narrador.

[...] digo a mim [...] esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. [...] Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. [...] minha ignorância é completa. E não vou [...] munir-me de noções que não obtive na mocidade. Não obtive, porque elas não me tentavam é porque me orientei num sentido diferente. [...] Não pretendo bancar o escritor. É tarde para mudar de profissão (RAMOS, 1996, p. 8-9).

No preâmbulo, Paulo Honório declara não ter compromisso com a sucessão dos acontecimentos: “[...] de resto isso vai arranjado sem nenhuma ordem [...]”. Todavia, imediatamente apresenta um *telos* genérico: “Na opinião dos caboclos [...], todo caminho dá na venda” (3’:53”). A “venda” equivale a um fim qualquer, uma finalidade cotidiana, o comércio exterior. Para todo período há um inexorável término, geralmente algo do ciclo da vida, mas

não como ponto último de uma sequência. Doravante, o contador ordena os objetivos alcançados: “O meu fito [...] foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar serraria [...]” (4’35’’). *Telos* vencido, seu futuro como narrador de si irrompe no presente do romance, texto excluído da película: “[...] iniciei a composição de repente [...] e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem [...]” (RAMOS, 1996, p. 8).

Embora as ações prístinas se desenrolem para o espectador, a anamnese nos leva para um espaço diegético em que não existe outra atividade senão a da memória real presente na tarefa histórica de fazer o passado participar da inação atual provocando-a. A única e discreta referência sensório-motora do tempo consiste na duração da narração falada/escrita. A referência estética do tempo se desloca para a velocidade morosa do narrador escritor. A duração e o ritmo das ações no passado obedecem não mais aos limites ou potências sensório-motoras e corporais do herói em suas atitudes físicas e materiais à época. A passagem do tempo e a duração dos acontecimentos seguem as regras atitudinais da narração capazes de ativar e mobilizar a memória e o pensamento reflexivo. As dificuldades e os obstáculos da nova ação investida pelo fazendeiro não são interpostos por elementos objetivos da realidade política e econômica vivida no passado. Sua luta não mais tem como adversários outros fazendeiros, os ciclos da agricultura e os fluxos financeiros, cada um com sua temporalidade. O desafio o relaciona a seus ignorados problemas subjetivos.

Transcorridas algumas imagens de Paulo Honório e de São Bernardo no presente, acompanhada pela voz do narrador, um corte dá lugar às imagens da memória desde o momento em que, após ser preso, o protagonista aparece ao lado de João Sapateiro, com quem, segundo a narração, aprendeu a ler. Após calcular a pena, o personagem narrado aparece na feira livre da cidade vendendo imagens de santas. Algumas elipses temporais dão prosseguimento à história e alguns brevíssimos fragmentos cruciais são pontuados pelo narrador a fim de chegar ao ponto exato em que define sua teleologia concatenada a partir do plano de se fixar na cidade de Viçosa para se apossar de São Bernardo, primeiro como funcionário e, depois, proprietário; demarcando sincronicamente a perspectiva econômica e política do narrador; antes de mergulhar nos “lençóis do passado” (QUEIROZ, 2016, p. 47).

Diacronia e sincronia são colocadas em camadas pelos mecanismos da memória e da narração por parte do sucedido fazendeiro. Anterioridade e posteridade mantêm uma simultaneidade temporal na inquisição memorativa (QUEIROZ, 2016, p. 29). Seguindo uma ordem cronológica predominante, a narrativa instaura um anacronismo na medida em que o

passado sobrevive no narrador; isto é, que a empreitada não diz apenas de uma atividade do contador, mas também de uma passividade em relação a um passado que ainda o afeta, o provoca, o motiva a pensá-lo. No presente, é protagonizada uma impotência-motora limitada aos discretos exercícios de pensar e narrar (falar e escrever). Os sentidos cinestésicos do ator se liberam dos compromissos com o tempo do fazendeiro, para lançar o espectador ao campo imagético de seus antecedentes feitos. As ações do presente são suspensas no papel de referência cinestética do tempo sincrônico do narrador de modo a trazer para a experiência estética o passado reminiscente mediante a narrativa cinematográfica e literária.

A estética clássica do tempo: a narrativa esclarecida da história

De Condorcet a Napoleão parece existir uma subversão incontornável da história rumo ao Esclarecimento. A ideia de que a “[...] história é [...] processo coerente, unificado e acelerado da humanidade [...] em direção à perfectibilidade, à moralidade, à racionalidade futuras” (HABERMANS, 1985 apud REIS, 2010, p. 107) parece hoje, após Auschwitz e as ditaduras latino-americanas e africanas, ter exposto à luz alguns espectros anti-heroicos de toda sua face sombria. O discurso heroico de salvação resoluta dos regimes políticos autoritários, disfarçados de revoluções e de caça aos inimigos e às bruxas, promete colocar um ponto final na história precedente para dar lugar a um estado de coisas sem contradições. As ditaduras, todas extremamente calculistas e rigorosamente metódicas instrumentalmente, são racionalizações do poder manipulativo e controlador da natureza humana, animal, vegetal, mineral. Assim, a “[...] ciência racional parece querer desembaraçar-se do tempo” (GRANGER, 1962, p. 93) pela objetificação do devir – tempo – das coisas.

Na atualidade do debate cinema-ditadura, Leandro (2015, p. 103-19) realiza uma reflexão sobre um documentário de sua autoria chamado “Retratos de identificação”. Por métodos historiográficos, articulou informações na forma de fotografias, vídeos, relatos orais, escritos sobre as torturas no Brasil. A pesquisa chama nossa atenção para o uso que os torturadores faziam de registros fotográficos e cinematográficos na condução de seus interrogatórios. Existem menções para a utilização de *snuff movie*: apresentar aos prisioneiros fotos e vídeos de outros prisioneiros violentados ou mortos. As torturas passadas participavam das torturas presentes; arriscando para uma noção de meta-tortura. Leandro (2015, p. 106) entrevistou que nas ditaduras existe uma sincronia anacrônica: “A montagem inventa [...] narrativas no sentido de Ricoeur, baseada no que restou do passado. ‘Fábula contrariada’, capaz de criar ‘novas intrigas com os documentos da história’ (RANCIÈRE, 2013, p. 27)”.

A análise deleuziana sobre *São Bernardo* recentemente conduzida por Queiroz (2016, p. 65-74) abre uma reflexão sobre cinema e ditadura, desde uma perspectiva teórico-metodológica da história, no que concerne aos modos paradigmáticos de narrar as relações entre passado-presente-futuro (BARROS, 2013, p. 173). Conforme Mesquita (2015, p. 64) apreende o cinema ficção-documentário hodierno, que faz “[...] o passado se manifestar no presente (no lugar de fazer [...] o presente se manifestar na construção [narrativa ou histórica] do passado”, observamos nas adaptações literatura-cinema do Cinema Novo uma estratégia estética e política, iniciada por “Vidas secas” (1963), de Nelson Pereira dos Santos, de fazer um passado – ficcional/realista –, brasileiro das décadas de trinta e quarenta dos novecentos, participar – intrigando – sobre o então presente ditatorial.

Refletindo cinema-história, Mesquita (2015, p. 63), ao tratar das relações entre documento, memória, história, cinema e atualidade, caracteriza nosso cinema contemporâneo pela intensa articulação narrativa ficção-documentário enquanto efeito e causa das mudanças na historiografia. As imagens de plenitudes do passado e do presente não orientam hegemonicamente a cinematografia atual nas intersecções do tempo. Trabalha-se uma simultaneidade passado-presente-futuro na historicidade em que participa o passado no presente pelas vias concretas da memória em sua face documental. O cinema “[...] convoca [...] o passado para trabalhá-lo em sua relação com o presente (e, por vezes, como o futuro)”. A memória do passado se apresenta nas correlações de forças no campo sociopolítico em que os destinos do presente e do futuro estão em causa ou em disputa.

Na asserção de Didi-Huberman, segundo Furtado (2015, p. 78), a imagem é “[...] rasgo visual de [...] tempos suplementares – [...] anacrônicos, heterogêneos [...] – [...] uma arte da memória [...]” no devir histórico que faz “[...] queimar, produzir ardências, doer o documento, a história, sua memória”. Dentro desse escopo entrevemos *São Bernardo* participando do presente intrigado nas intersecções ficção-documentário. Um exemplo disso pode ser encontrado em Morettin (2015, p. 95), quando expõe um comentário de Leyda (1971, p. 23), retirado do livro “*Films beget films*”, acerca do primeiro filme da russa Esther Schub, “A queda da dinastia de Romanov” (1927), realizado com base material da cinegrafia de elite e de governo do czar Nicolau II. Mediante a montagem documental, Schub apresenta conceitos históricos capazes de agitar o público para a reflexão presente. Leyda (1971, p. 24 apud MORETTIN, 2015, p. 95) defende o impacto de Eisenstein sobre Schub alterar seu modo de mostrar o passado revolucionário. “A montagem religa os diferentes tempos históricos, estabelecendo [...] ‘laços de inteligibilidade em duplo sentido’” (BLOCH, 1952 apud LEANDRO, 2015, p. 111).

Morettin (2015, p. 97) retoma Le Goff (1984, p. 102-103) em seu repensar a noção de documento como produto de montagens da história, dos períodos, das sociedades mas, principalmente, de seus sucessivos aparecimentos e desaparecimentos em épocas ulteriores durante as quais se manteve ou foi mantido vivo enquanto representação de algo, de modo que não é descartável a hipótese de que todo presente estabelece intenções políticas para com o futuro, por pretender determinadas imagens de si a serem impostas como verdades passadas ao futuro vindouro. De tal modo, podemos refletir sobre o ano de 1964 ter abrigado um “golpe” ou uma “revolução”. Nas palavras de Mesquita (2015, p. 64), o trânsito entre ficção e documentário “[...] são as relações entre o passado e o presente que estão em cena, na forma de passagens que não desconhecem a descontinuidade, a separação, a diferença entre os tempos e formas de registro”. Resíduos alegóricos sobrevivem ao tempo. Têm alguma idade. Formam camadas geológicas no aparelho psíquico.

O monólogo narrador-narrado de Paulo Honório ressalta Nietzsche naquilo que Gagnebin (2006, p. 102) diz haver “[...] um enclausuramento fatal no círculo vicioso da culpabilidade, da acusação a propósito do passado, [quando] não é mais possível nenhuma abertura em direção ao presente”. No eixo vida-imagem-narrativa, o conceito de *Nachleben* está ao lado “[...] do desafio do após-vivo das imagens, em que estaria essa capacidade que têm as formas de nunca morrer e de ressurgir quando menos se espera que possam retornar”. Aqui evitaremos a “[...] noção de retorno das imagens, de sobrevivência, [que] reintroduz na história da arte a hipótese do inconsciente” (FURTADO, 2015, p. 82). Apesar de o objeto insistir em suas possíveis relações psicanalíticas entre trauma e repetição então elaboradas nos diferentes escritos por Freud sobre as neuroses de guerra, principal e inevitavelmente em seu “*Recuerdo, repetición y elaboración*”, de 1914.

São Bernardo emerge, como um sobrevivente do realismo literário na ditadura Vargas, no seio da exceção ditatorial do tempo, encenando o que é mais característico no fim das histórias dos que viveram e sobreviveram a regimes políticos ditatoriais; “[...] essa impossibilidade do esquecimento, essa insistência na repetição” (GAGNEBIN, 2006, p. 99). No plano conceitual de imagem-tempo, encontramos Warburg e Benjamin como – suple – complementos teóricos de nossa hipótese sobre *São Bernardo* ser “um cinema de vidente” (DELEUZE, 2005), capaz de provocar nos personagens uma inação; nos espectadores uma cinestática, contrastando com o determinismo cinestético – sensório-motor e cinestésico – e épico da teleologia histórica do *Aufklärung* no clássico. O cinema-moderno não se desenvolve na ação protagonista (QUEIROZ, 2016, p. 43-44), perfaz “[...] uma nova relação do pensamento

com o ver, ou com a fonte luminosa [...] para fora da ação” (DELEUZE, 2005, p. 203). Paulo Honório, inserido na temporalidade de “Os São Bernardos” (QUEIROZ, 2016), é expressão de como o passado narrado constitui o ritmo do presente inativo e lento em sua passagem.

Considerações finais

Nosso trabalho apresentou o exercício de demarcar o *São Bernardo*, de Hirszman, nos limites da perspectiva deleuziana do cinema-moderno, conduzindo-nos para uma reflexão tanto sobre a temporalidade narrativa da obra mediante a inação protagonista de Paulo Honório, quanto acerca de suas conexões – participação – com a temporalidade histórica – historicidade – do Regime Militar. Compreendemos que a escolha de Hirszman implicou um modo de fazer parte do passado brasileiro – então retratado, criado e sobrevivido por Graciliano Ramos desde o início dos anos trinta – participar daquele presente ditatorial. Assim está colocada a premissa da ocorrência do retorno de uma narrativa/história passada no bojo do presente à época, cuja forma cinematográfica da obra faz do contexto político de então a superfície histórica de sua projeção, emergência e inscrição enquanto uma repetição pela diferença texto-imagem no campo da linguagem.

Ao sobrescrever – ou subscrever – uma narrativa/história do passado na paisagem política da época, Hirszman interfere direta e discretamente – modestamente – na história da ditadura. Ao retomarmos, neste texto, a simultaneidade entre *São Bernardo* e o “Regime Militar” em 1972, evidencia-se que o diretor em pauta realizou uma montagem – sobreposição – em que atual e passado se relacionaram. Por essa via, nosso exercício aqui não escapa ao princípio da montagem presente-passado, na medida que textualmente expomos as camadas arqueológicas e diacrônicas da história entre as décadas de 1930-1970-2017, não perdendo de vista que “Os São Bernardos” (Ramos e Hirszman) e a Ditadura emergem na atualidade destas páginas como sobrevivências alegóricas de um passado memorável.

A pregnância deste acontecimento se eleva devido aos rumores e clamores, por uma parte da população brasileira, acerca de um retorno da Ditadura militar dos anos setenta do século passado em nosso presente de embaraços democráticos. Sem embargo, sendo este texto – e outros tantos sobre o tema em pauta – retomado em alguma outra época da história presente ou futura, contribuirá modestamente para o adensamento das camadas arqueológicas da história de *São Bernardo* e Paulo Honório, ao mesmo tempo em que o contexto político de seu retorno dará a tonalidade de seus efeitos.

Referências

- AUTRAN, A. **Alex Viany**: crítico e historiador. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- BARROS, J. D'A. **Teoria da história**. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- BELLOUR, R. Pensar, contar: o cinema de Gilles Deleuze. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 233-254.
- BELTING, H. **O fim da história da arte**: uma revisão dez anos depois. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: **Teoria contemporânea do cinema**: documentário e narratividade ficcional. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 277-303.
- BRAS, G. **Hegel e a arte**: uma apresentação à Estética. Tradução de Maria Luíza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- DELEUZE, G. **A imagem-movimento**: cinema 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DELEUZE, G. **A imagem-tempo**: cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- DIDI-HUBERMAN, G. **A imagem sobrevivente**: a história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg. Rio de Janeiro: Contraponto, 2013.
- FABBRINI, R. N. A apropriação da tradição moderna. In: GUINSBURG, J. et al. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 121-144.
- FABRIS, M. **Nelson Pereira dos Santos**: um olhar neo-realista? São Paulo: EDUSP, 1994.
- FIGUEIREDO, L. C. **Escutar, recordar, dizer**: encontros heideggerianos com a clínica psicanalítica. São Paulo: EDUC/Escuta, 1994.
- FOUCAULT, M. O que são as Luzes? In: FOUCAULT, M. **Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Tradução de Elisa Monteiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013. (Ditos & Escritos; 2)
- FURTADO, B. Das sobrevivências que queimam. In: BRANDÃO, A. et al. (Org.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papyrus, 2015. p. 77-86.
- GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- GRANGER, G-G. **A razão**. Tradução de Lúcia Seixas Prado et al. São Paulo: DEL, 1962.
- GUYER, P. As origens da estética moderna:1711-35. In: PETER, Kivy (Org.). **Estética**: fundamentos e questões de filosofia da arte. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008.

KANT, I. Resposta à pergunta: que é “Esclarecimento”? (*Aufklärung*). Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. In: KANT, I. **Textos seletos**. 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

LEANDRO, A. Montagem e história: uma arqueologia das imagens da repressão. In: BRANDÃO, A. et al. (Org.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papyrus, 2015. p. 103-120.

MESQUITA, C. Drama e documento, atualidade e história do cinema brasileiro contemporâneo. In: BRANDÃO, A. et al. (Org.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papyrus, 2015. p. 63-76.

MORETTIN, E. Acervos fílmicos, imagem-documento e cinema de arquivo: cruzamentos históricos. In: BRANDÃO, A. et al. (Org.). **A sobrevivência das imagens**. Campinas, SP: Papyrus, 2015. p. 87-102.

QUEIROZ, C. E. J. de. **Os São Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman**: uma investigação acerca da temática do tempo nas estruturas narrativas do romance e do filme São Bernardo. São Cristóvão: EDUFS, 2016.

RAMOS, G. **São Bernardo**. 66. ed. Rio de Janeiro: Record, 1996.

RANCIÈRE, J. **A fábula cinematográfica**. Tradução Christian Pierre Kasper. Campinas, SP: Papyrus, 2013.

REIS, J. C. **O desafio historiográfico**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.

TODOROV, T. **O medo dos bárbaros**: para além do choque das civilizações. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

VASCONCELLOS, J. **Deleuze e o cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, I. Alegoria histórica. In: RAMOS, F. P. (Org.). **Teoria contemporânea do cinema**: pós-estruturalismo e filosofia analítica. São Paulo: Editora SENAC, 2005. p. 339-379.

XAVIER, I. **Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

XAVIER, I. **O olhar e a cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

Referências audiovisuais

DEUS e o Diabo na terra do sol. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Copacabana Filmes, 1964. 1 DVD (125 min.), P&B.

O DRAGÃO da maldade contra o Santo guerreiro. Direção: Glauber Rocha. Rio de Janeiro: Mapa Filmes, 1969. 1 DVD (95 min.), color.

OS FUZIS. Direção: Ruy Guerra, 1964. 1 DVD (110 min.), P&B.

ROMA, cidade aberta. Direção: Roberto Rossellini. Itália, 1945. 1 DVD (105 min.), P&B.

SÃO Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: IMS, 1972. 1 DVD (111min.), color.

VIDAS Secas. Diretor: Nelson Pereira dos Santos. Rio de Janeiro: Herbert Richers, 1963. 1 DVD (103 min.), P&B.

Recebido em: 30/05/2021

Aceito para publicação em: 25/09/2021