

4

São Bernardo

4.1

São Bernardo – nascimento do livro

O momento histórico da produção de *São Bernardo* encontra o Brasil em meio aos primeiros anos da Revolução de 1930, pela qual Graciliano não nutria a menor simpatia. Acreditamos que tal desconfiança do processo revolucionário de 1930¹⁷ tenha a ver, basicamente, com dois fatores: Graciliano desconfiava da idéia de que a “modernização” do país, o projeto desenvolvimentista proposto pelo programa da Revolução de 30, traria efetivamente uma melhoria na qualidade de vida da grande maioria da população. Tal qual aquele personagem do romance *O Leopardo*¹⁸, de Tomaso di Lampedusa, Graciliano deveria pensar que aquela revolução iria mudar as coisas para, no fundo, tudo continuar a mesma coisa. Não à toa disse, à época, o então governador de Minas Gerais, Antônio Carlos de Andrade : “Façamos a Revolução antes que o povo a faça”. Não é que não tenha havido mudança alguma com o processo da Revolução de 30, houve, de fato, uma mudança no país, um deslocamento das esferas de poder, mudança em paradigmas da política econômica, abalada pela crise cafeeira. No entanto, as questões essenciais do homem brasileiro, a fome, a ignorância, a miséria, não foram resolvidas por essa Revolução e nem pelos subseqüentes projetos de modernização do país que vieram na seqüência de nossa história (projeto desenvolvimentista de JK, projeto desenvolvimentista dos governos militares). Até hoje, mais de vinte anos após a democratização do país, os problemas básicos do homem brasileiro continuam sem solução. Essa é uma das razões pelas quais nos parece que a literatura de Graciliano Ramos ainda é uma preciosa fonte para entender que, afinal, pouco mudou dos anos 1930 para cá.

¹⁷A revolução de 1930 foi um processo político-militar que pôs fim à Primeira República e deu início à Segunda República no Brasil. Seguiu-se à derrota eleitoral da Aliança Liberal e encontrou sua motivação emocional no assassinato de João Pessoa. Representou o coroamento dos levantes da década de 1920, fundido tenentismo com a luta política dos setores agrícolas não-cafeeiros e as reivindicações das camadas médias urbanas.

¹⁸O filme *O leopardo* (1963), de Luchino Visconti, é uma potente transcrição audiovisual do romance.

Graciliano também parece não acreditar em grandes projetos coletivos. Pode parecer incoerente dizer isso de um homem que foi militante do PCB no final da vida mas, ao menos na época da escrita de *São Bernardo*, e, acreditamos, no fundo até o fim de sua vida, Graciliano sempre foi atento àqueles pequenos atos de crueldade, drama, fascismo, que se processam no cotidiano dos relacionamentos humanos. Desta matéria *São Bernardo* é estudo exemplar.

Por conseguinte, pretendemos afastar a gênese de *São Bernardo* de qualquer intuito de propor um projeto sistêmico ou partidário de política para o Brasil. *São Bernardo* parece ter sido escrito na intenção de desconfiança de qualquer ideologia que supere o homem:

(...) Num nítido antinaturalismo, a técnica é determinada pela redução de tudo, seres e coisas, ao protagonista. Não se trata mais de situar um personagem no contexto social, mas de submeter o contexto ao seu drama íntimo. Circunstância tanto mais sugestiva quanto Graciliano Ramos guardou nele a capacidade de caracterização realista dos homens e do mundo, conservando a maior impressão de objetividade e verossimilhança ao lado da concentração absoluta em Paulo Honório, facilitada pela técnica narrativa na primeira pessoa. (CANDIDO, 1978, p.104)

São Bernardo foi escrito por Graciliano após sua renúncia a dois cargos públicos: de prefeito de Palmeiras dos Índios e de diretor da Imprensa oficial de Alagoas¹⁹, Graciliano renuncia à prefeitura de sua cidade natal em 30 de abril de 1930, cansado das dificuldades impostas pela vida burocrática que freavam suas idéias de uma rápida implantação de justiça social, além das dificuldades com os baixos salários que então um prefeito recebia. Graciliano, para assumir o cargo de prefeito, havia abandonado sua atividade de comerciante, a qual exercia na época em que escreveu *Caetés*. Surge então a oportunidade de ir para Maceió, para exercer o cargo de diretor da Imprensa Oficial, convite do governador de Alagoas à época, Álvaro Paes. Este convite foi fruto dos relatórios, em estilo de literatura, que Graciliano escreveu enquanto prefeito. Novamente cansado das atividades burocráticas e dos interventores que passaram a atuar sobre a Imprensa Oficial de Alagoas após a Revolução de 1930, Graciliano se demite do cargo em 26 de

²Do período como prefeito Graciliano nos legou dois relatórios que demonstram sua vocação de escritor e, ao mesmo tempo, servem como ilustração de práticas políticas até hoje em voga no Brasil e que ocorriam em Palmeiras dos Índios antes de Graciliano ser prefeito, como o mal-uso da verba pública, o clientelismo, o nepotismo, enfim, a total falta de compromisso com a coisa pública.

dezembro de 1931. Ele retorna então a Palmeiras dos Índios, sem ocupação certa. É durante o período do verão de 1932 que Graciliano irá iniciar a escrita de *São Bernardo*, retomando o personagem Paulo Honório que havia surgido no conto *A Carta*, escrito em 1924. Em condições de trabalho nada ideais, muitas vezes escrevendo na sacristia da igreja de Nossa Senhora do Amparo, sob autorização do padre Macedo, Graciliano, entre idas e vindas até Maceió, inclusive uma para se tratar de uma queda de escada ocorrida em Palmeiras dos Índios, conclui o livro em novembro de 1932. Nesse período sua família residiu em Maceió, na casa do pai de Heloísa Ramos, esposa de Graciliano. Sobre esse período atribulado na vida de Graciliano (e qual não foi?), com idas e vindas, tais quais as dos personagens de *Vidas Secas*, nos esclarece o próprio escritor:

Maceió, 12 de junho de 1930. Meu pai: fomos muito bem de viagem: doze horas de chuva, lama, rios cheios e atoleiros. Podia ser pior. Chegamos quase vivos. E aqui estamos vivendo com a graça de Deus (ou sem a Graça de Deus, não sei bem), na Rua da Boa Vista 384(...) (RAMOS, 1980, p.106)

Maceió, sete de outubro de 1930. Ló, naturalmente deve ter aparecido por aí alguma notícia a respeito de revolução. (...) Não há, parece-me, inimigos do governo em Maceió. E se houvesse alguns, estou certo de que o Dr. José Carneiro sozinho bastaria para dar cabo deles. Estamos otimamente no melhor dos mundos possíveis. E demos um tiro nessa história de revolução, que não rende nada, e passemos a assunto mais interessante. (...) (RAMOS, 1980, p. 111).

Ló: aqui estou cercado de pontas de cigarros. Há bem umas trinta. Depois que cheguei a minha ocupação é fumar. Fumar e ouvir, à noite, as potocas que nos mandam do Rio e de S.Paulo. Fora disso, parece que não há mais nada interessante no mundo. Durante o dia converso com seu Ribeiro, com Azevedo Guindem, com o Padilha e com a Madalena. São os companheiros que aqui estão sempre, mas as conversas deles estão-se tornando muito cacetes (...) O que é necessário é esperar o fim da encrenca em São Paulo. Meter-me em negócio no meio destas trapalhadas é burrice. Estou cansado de fazer coisas incompletas. Vou aguardar o resultado da luta no sul para depois orientar-me. E enquanto não me oriento, conserto as cercas de S.Bernardo, estiro o arame farpado, substituo os grampos velhos por outros novos e, à noite, depois do rádio, leio a Gazeta de Costa Brito.

(...) Abraços do esposo fiel, Graciliano. 20 de agosto de 1932. (GRACILIANO, 1980, p.117)

(...) O S.Bernardo está pronto, mas foi escrito quase todo em português, como você (a carta é destinada a Heloísa Ramos, esposa de Graciliano) viu. Agora está sendo traduzido para o brasileiro, um brasileiro encrenado, muito diferente desse que aparece nos livros da gente da cidade, um brasileiro de matuto, com uma quantidade de expressões inéditas,

belezas que eu mesmo nem suspeitava que existissem. (...) Quem sabe se daqui a trezentos anos eu não serei um clássico? Os idiotas que estudarem gramática lerão São Bernardo, cochilando, e procurarão nos monólogos de seu Paulo Honório exemplos de boa linguagem. Graciliano. 1º de novembro de 1932. (RAMOS, 1980, p.130, 131).

Graciliano narra para Heloísa um pouco de seu processo de escrita, sempre meticuloso, composto de intermináveis revisões do texto:

(...) O São Bernardo está muito transformado, Ló. Seu Paulo Honório, magnífico, você vai ver. O diabo é que as folhas estão cheias e não há mais lugar para fazer emendas. Se eu morresse hoje ninguém poderia ler aquilo. (RAMOS, 1980, p.135).

A produção de *São Bernardo*, através dos fragmentos de cartas que examinamos, revela que Graciliano era um artista cuja concepção da realização de uma obra passava longe de qualquer ideal romântico e apresentava um enorme trabalho de escrita e reescrita dos trechos da obra para que dali emergisse uma linguagem renovadora. A política da escrita de *São Bernardo* revela um rigor, uma aplicação, da mesma natureza que a revelada por Paulo Honório na sua obsessão pela posse e crescimento da fazenda São Bernardo. O livro *São Bernardo* era, para Graciliano, o mesmo que a fazenda São Bernardo era para Paulo Honório.

A questão da propriedade, que será central no romance, continua sendo um ponto que necessita ser discutido, principalmente no Brasil contemporâneo, onde o problema da propriedade, do conflito entre quem tem a condição de possuir os bens necessários para uma vida minimamente digna e quem não possui essa condição não foi equacionado. Parece-nos que vivemos numa época onde aqueles poucos que muito possuem não querem abrir mão de uma parte de seu quinhão e, com isso, acabarão sem nada para possuir. Essa questão, como bem ilustra o personagem Paulo Honório em *São Bernardo*, muitas vezes, atinge níveis psiquiátricos, principalmente em um país como o Brasil, onde a maioria da população não pode ter acesso a vários bens de consumo.

4.2

São Bernardo - nascimento do filme

Se o romance *São Bernardo* foi escrito em meio a um panorama político no qual o Brasil vivia um regime governamental de exceção o filme *São*

*Bernardo*²⁰ teve sua gênese em condições políticas semelhantes, o Brasil vivendo o período mais agudo de sua ditadura militar, durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, quando a repressão em torno de tudo que não compactuasse com o *slogan* fascista “Brasil: ame-o ou deixe-o” sofria pesada retaliação. O cinema brasileiro não ficou fora dessa onda de repressão e muitos de nossos diretores mais importantes do período (Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Glauber Rocha, etc.) foram exilados ou deixaram o país por vontade própria, como foi o caso de Glauber, o qual foi muito criticado por isso. Mas, ao mesmo tempo, o governo militar sabia da importância do cinema e também da televisão como meios de comunicação, tratando de apoiar uma grande rede de televisão (Rede Globo) que promovesse uma “unidade” ao Brasil através do satélite. No lado do cinema, com a criação de uma estatal (Embrafilme) que, inicialmente, seria uma distribuidora e divulgadora de filmes brasileiros no exterior e, aos poucos, se transformou numa produtora (sem deixar de ser distribuidora) cujos rumos foram ditados, principalmente na gestão do cineasta Roberto Farias, que durou entre 1974-1979, pelos cineastas que integravam o grupo do Cinema Novo. É sempre interessante voltarmos à questão das relações entre os intelectuais e o Estado Brasileiro, questão já tão discutida em relação aos nossos modernistas, dos quais os cinemanovistas são herdeiros:

Por analogia, o Cinema Novo representa no cinema brasileiro o que o modernismo representa na literatura. Os dois eram movimentos de vanguarda. Rejeitaram o tipo de produção que vinha antes e se engajaram na criação de novas formas de expressão artística e novos modos de pensar o Brasil. (JOHNSON in Revista Digitagrama no.1, www.digitagrama.com.br)

Parece-nos que, apesar de os modernistas terem participado em grande número da administração pública, tanto em cargos de chefia como Mario de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, como em cargos subalternos, a exemplo de Graciliano Ramos, não havia, por parte dos modernistas (talvez com a exceção do sempre contraditório Mario de Andrade à frente do SPN, a IPHAN) o desejo de um apoderamento tão grande do aparelho de Estado destinado à cultura quanto

²⁰ No filme *Pecado mortal* (1970), de Miguel Faria Jr., o personagem interpretado por José Lewgoy, um fazendeiro cuja família está em decadência, declama, numa cena em que está discutindo com sua mulher, interpretada por Fernanda Montenegro, trechos do último capítulo de *São Bernardo*, no qual Paulo Honório examina os resultados de sua vida. É a primeira referência explícita a *São Bernardo* que encontramos no cinema nacional.

por parte do grupo cinemanovista. O grupo cinemanovista continua até hoje a pautar as políticas do audiovisual brasileiro, é só vermos quem é chamado (Cacá Diegues) para defender os interesses do “cinema brasileiro” (leia-se grandes produtores de conteúdo midiático, as grandes redes de televisão ou os produtores de cinema incapazes de produzir um modelo alternativo ao grande apoio estatal desenhado em fins dos anos 1960) nas páginas dos grandes periódicos nacionais.

Falamos de Cinema Novo porque Leon Hirszman, afinal, era um diretor filiado ao movimento cinemanovista o qual, antes de ser um movimento artístico e estético, era um movimento político. Aliás, o que os filmes do Cinema Novo (consideramos aqui que o Cinema Novo termina com a promulgação do AI-5 em dezembro de 1968. Com a promulgação dessa lei o movimento perde toda capacidade de postulação de suas demandas sociais, políticas, econômicas, que eram apresentadas, de diversas maneiras, nos filmes do movimento) têm em comum, no ponto de vista estético, é serem informados pelo conceito de cinema moderno formulado por André Bazin (1991) e que, numa outra chave, será retomado por Gilles Deleuze (2005). Para André Bazin, cinema moderno é aquele que sofre as influências das inovações de Orson Welles em relação ao uso da profundidade de campo, presentes já em *Cidadão Kane* (1941), juntamente com a nova concepção de montagem, advogando uma montagem com o mínimo de cortes possíveis e que valorizasse os tempos mortos, surgida com o neo-realismo italiano. Tudo com objetivo de tornar o cinema o mais real possível. Quanto à concepção de cinema moderno de Deleuze, vem diretamente da filosofia, mais especificamente de Bergson. Deleuze chama a imagem que informa o cinema moderno de imagem-tempo, uma imagem que já não remete mais à mecânica da cronologia, como o cinema da imagem-movimento e sim à dimensão subjetiva do tempo.

Leon Hirszman foi um cinéfilo desde sua adolescência quando assistia a mais de um filme por dia nos cinemas da Tijuca: “Teve uma época em que via três filmes por dia nos cinemas da Praça Saens Peña.” (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.283). Sua relação com o cinema ganhará cunho mais profissional quando o futuro cineasta, ainda estudante de engenharia, funda, juntamente com outros artistas (Oduvaldo Vianna Filho, Eduardo Coutinho, Geraldo Vandré, etc.), o CPC da UNE.

(...) Porque aí o CPC, o Centro Popular de Cultura, de certa maneira, atraiu pessoas que estavam pensando coisas afins, que estavam querendo fazer coisas em conjunto, que estavam de certa maneira dando força uma para outra. O CPC era um espaço em que se podia experimentar cinema, teatro, literatura de cordel, música popular, artes plásticas alfabetização... Era um espaço dinâmico. (HIRZSMAN in VIANY, 1999, p.289).

Essa entidade defendia uma arte de cunho pedagógico, cujos objetos de criação artística seriam vinculados a um trabalho de esclarecimento do povo brasileiro acerca de seus problemas, das questões sociais, políticas, econômicas, que determinavam o estado de necessidade pela qual passava boa parte da população à época (e até hoje) e como essa entidade difusa, o povo, poderia empreender uma revolução (no sentido de tomada de poder institucional e de orientação marxista) que o levasse a dias melhores. Dentro do CPC Hirszman teve sua primeira experiência cinematográfica como realizador no curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, episódio do longa-metragem em cinco partes intitulado *Cinco vezes favela* (1962) e que narra o conflito entre moradores de uma favela e os proprietários de uma pedreira situada abaixo dela, que ameaça sua existência com as explosões. Com influência nítida de Eisenstein, “(...) Meu primeiro filme é uma cópia, é uma homenagem completa às teorias dele porque existem várias teorias na obra de Eisenstein, não existe a Teoria – não é?” (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.288) o curta já demonstra um realizador que dará ao seu cinema, em que pese o ainda presente “formalismo” desse curta, uma importância muito grande à composição formal de seus filmes. Como veremos mais adiante, o rigor estético de *São Bernardo* é imenso. Tal proposta de arte pedagógica cepecista teve entre seus maiores adversários Glauber Rocha, que produziria uma série de escritos e filmes nos anos 1960 que culminariam com a maior crítica ao pensamento nacional-popular feita pelo cinema brasileiro, *Terra em transe* (1967). Curioso é que nos dias de hoje a discussão do nacionalismo, da “identidade nacional”, do cinema como uma arte destinada prioritariamente a pensar o país, ainda tenha tanta importância no cinema brasileiro contemporâneo já que, nas outras artes, tal discussão praticamente inexistente. Aliás, com as produções transnacionais cada vez mais em voga, como no exemplo do filme de Fernando Meirelles, *The constant gardener* (2005), filme cuja produção se divide entre a Alemanha e o Reino Unido, com direção de um brasileiro e um elenco com atores de várias nacionalidades. Este filme, afinal, pertence a que país? Podemos utilizar este filme

para pensar o cinema brasileiro e a nação brasileira? Aqui mesmo no Brasil teremos cada vez mais produções transnacionais e esse problema se tornará mais agudo. Concordamos com o prof. Arthur Autran (2005) no que diz respeito a essa questão, de que tal debate ainda se dá no Brasil pelas relações deformadas que nosso cinema vive com a televisão brasileira. O próprio Hirszman, anos mais tarde, se tornará um crítico de boa parte dos ideais do CPC:

Para ter esta missão de conscientizar a todo custo, nós não partíamos da consciência real, mas da consciência necessária, o que acabava por desembocar numa visão metafísica do mundo (...) O Fascismo precisa da separação do “culto” e do “popular”. A postura de dar ao povo apenas folclore, esta tendência que acredita que a consciência do povo já está contida na expressão de sua cultura é paternalismo. O conhecimento das formas de exploração, de acumulação, do processo de lucro, são dados do culto e do popular. Na medida em que se mantém estas duas coisas separadas se mantém uma situação de tutela. E manter o povo na tutela é mantê-lo inativo, sem armas que possibilitam o conhecimento da própria sociedade e sua transformação. (HIRZSMAN em entrevista para a Folha de São Paulo, nunca publicada, em 1978 in Revista de Cultura 49, <http://www.secrel.com.br/JPOESIA/agindicegeral1.htm>)

O momento político do Brasil na época da realização de *São Bernardo* era o pior possível. Não havia espaço para nenhuma obra que tratasse da questão da ditadura no Brasil a não ser por modo de metáforas, como *Os inconfidentes* (1972) de Joaquim Pedro de Andrade ou *Como era gostoso meu francês* (1971), de Nelson Pereira dos Santos. São filmes de grande valor pela sua revisão de uma historiografia feita pelos vencedores além das qualidades artísticas, principalmente de *Os inconfidentes*, que é o contraponto do nacionalista *Independência ou morte* (1972), superprodução da Boca-do-Lixo paulistana que valorizava a versão “oficial” da história e comemorava o sesquicentenário da independência do Brasil.

De outro lado, tínhamos o Cinema Marginal. Dele devemos sempre lembrar que tal expressão não era utilizada pelos cineastas incluídos nessa estética e que muitos deles, publicamente, não gostavam de serem adjetivados como “cineastas marginais” então talvez pudéssemos chamar a este cinema de “cinema marginalizado” já que, com exceção dos dois longas iniciais de Rogério Sganzerla, *O bandido da luz vermelha* (1968) e *A mulher de todos* (1970) o resto da produção cinematográfica que costuma ser englobada no rótulo de Cinema Marginal ou não teve praticamente nenhuma exibição em circuito comercial,

ficando restrita a festivais e mostras, ou sofreu forte censura do regime militar. O Cinema Marginal propunha um tipo de crítica à sociedade brasileira totalmente diversa daquela realizada pelo Cinema Novo em geral, sem acreditar em algum grande projeto político redentor, resgatando a chanchada, tão criticada pelos cinemanovistas, inclusive Glauber, abandonando a dicotomia entre alta e baixa-cultura muito presente nos filmes do Cinema Novo, absorvendo e assumindo a cultura *pop*, o rock, os quadrinhos, etc. Talvez a frase símbolo desse tipo de cinema seja aquele famoso pensamento do protagonista de *O bandido da luz vermelha*, o próprio Bandido, claro, na famosa interpretação de Paulo Vilaça: “Quando a gente não pode fazer nada a gente avacalha, avacalha e se esculhamba”. Mesmo sendo um filme anterior ao AI-5, *O bandido da luz vermelha* já sinalizava a total ausência de esperança que estaria presente no horizonte da política e da sociedade brasileira dentro em breve. No entanto o Cinema Marginal acaba caindo num beco-sem-saída. Ao mesmo tempo em que se aguça a repressão pela ditadura militar os participantes dessa tendência vão caindo para um cinema cada vez mais hermético, se refugiando cada vez mais no *underground*. Um exemplo claro desse deslocamento é o filme *Copacabana mon amour* (1970) (recheado de planos brilhantes como aquele em que as personagens de Helena Ignez e Lillian Lemmertz atravessam a Galeria Alaska em Copacabana com um *travelling* executado pela câmera na mão, em *cinemascope*).

A idéia da gestação de *São Bernardo* tem início em um período atribulado na vida de Hirszman, em que o cineasta não sabia bem que tipo de filme realizar já que O AI-5 havia liquidado o ideário de mudanças político-sociais proposto pelo Cinema Novo. Hirszman dirige, inclusive, um dos episódios de *América do sexo* (1969), produção do lendário “Rei da Boca do Lixo”, Antonio Pólo Galante, e que pode ser associado à estética do Cinema Marginal, *Sexta-Feira da Paixão*, *Sábado de Aleluia*, filme de caráter experimental em planos-sequência, que difere muito do restante da produção de Hirszman. O projeto da produção de *São Bernardo* tem início em 1971:

Numa viagem levei o *São Bernardo* para reler. Uma viagem que eu fiz para fora do país, em 1971. (...) A idéia de filmes de cangaço se esvazia (na época a Saga Filmes, produtora de Hirszman, pretendia realizar uma série de filmes sobre o cangaço brasileiro, de inspiração ainda no pensamento nacional-popular. N.do autor) e eu ganhei o Marcos, meu sócio na Saga Filmes, para produzir o *São Bernardo* (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.299)

Nessa mesma entrevista para Alex Viany, Hirszman comenta sobre as dificuldades de produção em meio ao quadro econômico do cinema brasileiro na época:

O mercado nos obrigava a uma competição desigual, impraticável: do outro lado estavam usando armas atômicas e nós entramos na luta com canivetes, entende? Diante desse quadro, fazer *São Bernardo* foi quase um suicídio...(HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.299)

O outro lado que estava usando armas atômicas, ao qual Hirszman se refere na entrevista era formado pelos produtores cariocas e paulistas de pornochanchadas que começavam a dominar o mercado cinematográfico brasileiro à época. Existia, por parte dos cineastas oriundos do Cinema Novo, uma imensa carga de preconceito em relação ao gênero da comédia erótica ou, como foi chamada no Brasil, pornochanchada. A historiografia do cinema brasileiro, durante anos dominada por um pensamento filiado àquele dos cineastas participantes do Cinema Novo ou por outros bastante ligados ao movimento, como Alex Viany, condenou por anos as chanchadas da Atlântida como sendo apenas filmes alienantes, produtos de um subdesenvolvimento cultural. Tal produção hoje já encontra sua reputação restabelecida, inclusive com filmes de forte componente político (*Carnaval Atlântida* (1952), *Nem Sansão nem Dalila* (1954) seriam os exemplos mais óbvios). O mesmo se deu até pouco tempo com as pornochanchadas, cuja produção está neste momento sofrendo uma revisão crítica no sentido de valorizar os elementos políticos: uma maneira menos puritana de se encarar o sexo pela classe-média, por exemplo, (e como são pudicos os filmes do Cinema Novo, realizados pelos diretores de classe-média que constituíram esse movimento...) seria um dos claros traços políticos das pornochanchadas, que geralmente fazem uma crítica, mesmo que muitas vezes inconsciente, do comportamento da classe-média brasileira à época. Após um longo tempo e problemas com a censura, *São Bernardo* acabaria sendo um filme bem-sucedido do ponto de vista comercial:

Esse suicídio não foi bem um suicídio. Foi um ato de coragem e o filme deu certo: me permitiu pagar toda a dívida do imposto de renda e do IAPAS de todos os filmes feitos pela Saga. Só que demorou seis anos para levantar a falência. (HIRSZMAN in VIANY, 1999, p.299)

Em relação aos problemas de *São Bernardo* com a censura, Hirszman comenta:

Ficou retido sete meses. Eles queriam cortar uns quinze minutos, sei lá, treze minutos, queriam cortar algumas cenas. Mas não aceitei nenhuma barganha. Não por moralismo pequeno-burguês ou coisa que o valha. O artista deve recusar sempre, por princípio, qualquer tipo de corte. Mas eu, naquele momento, até negociaria, porque o importante era passar o filme. Mas os cortes que eles queriam eram absolutamente deformadores do filme. Modificariam completamente a leitura do filme. (HIRSZMAN in VIANY, 199, p.300)

Um aspecto muito importante no caso de *São Bernardo* com a censura e que não foi comentado por Hirszman nessa entrevista foi a atuação da CNBB para que o filme pudesse ser liberado sem os cortes exigidos pela censura. O filme venceu o troféu Margarida de Prata, outorgado pela CNBB, em 1973, o que praticamente forçou a liberação do filme, mesmo que em condições comerciais desfavoráveis para a produtora de Hirszman.

O processo de filmagem de *São Bernardo* tem como ponto de partida um ensaio de Antonio Candido, *Os bichos do subterrâneo*, escrito originalmente em 1960 para uma edição de Antologia dos romances de Graciliano Ramos e depois expandido para publicação, juntamente com outros ensaios, no livro *Tese e antítese*, de 1963. Conforme Hirszman: “A base do roteiro foi um ensaio de Antonio Candido que está no livro *Tese e antítese*. Roteiro mesmo não existe. Tudo foi marcado em cima do livro.” (HIRSZMAN in Jornal do Brasil, 12 de outubro de 1973). Tal procedimento foi adotado recentemente por Luiz Fernando Carvalho na transcrição do romance *Lavoura arcaica* de Raduan Nassar e saudada pela crítica como grande novidade. Vemos que tal procedimento não é assim tanta novidade... Ainda sobre o processo de filmagem de *São Bernardo*, Hirszman comenta: “o trabalho de criação se deu em todos os momentos, e, principalmente, nos locais de filmagem, enquanto ensaiávamos os planos”. Aí em muitas ocasiões descobrimos soluções mais simples. (HIRSZMAN in: Jornal do Brasil, 12 de outubro de 1973).

São Bernardo foi um filme realizado com poucos recursos financeiros, rodado no interior de Alagoas (questão da fidelidade ao livro de Graciliano, que iremos examinar melhor depois). Como registro de curiosidade, a irmã de Leon Hirszman, Shirley, que ocupava o cargo de secretária de produção no filme, ficou retida em Alagoas, ao final das filmagens, até que chegasse dinheiro do Rio para o pagamento das dívidas da produção.

4.3

São Bernardo - política da escrita

O principal problema político a ser colocado em relação ao romance *São Bernardo* é o da construção do personagem Paulo Honório, protagonista e narrador do livro. Antonio Candido, em seu célebre ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos intitulado *Ficção e confissão* divide a obra de Graciliano Ramos em três (ou dois e um período transitório) períodos cronológicos e temáticos, a saber: o período da ficção, que compreende o seu romance de estréia, *Caetés*, assim como *São Bernardo* e *Angústia*; o período intermediário, que compreende os contos de *Insônia* e *Vidas secas*, seu único romance em terceira pessoa e, por, último, o período da confissão, dos livros de memória, onde se alojam *Infância* e *Memórias do cárcere*. Lembremos que essa divisão deixa de fora a obra de Graciliano Ramos, destinada ao público infante-juvenil, *Alexandre e outros heróis*. *Viagem*, poderia ser inserido, segundo a divisão de Antonio Candido, na parte referente à sua produção memorialística, em que pese ser livro de encomenda. A tese central de Antonio Candido é que “ele passou da ficção para a autobiografia como desdobramento coerente e necessário da sua obra” (CANDIDO, 1992, p.11).

Em se tratando de uma classificação ortodoxa das categorias literárias em ficção e não-ficção, algo tão complicado quanto a distinção no cinema entre ficção e documentário, o instrumento utilizado é o das classificações baseadas em critérios culturais. Dentro dessa perspectiva a tese elaborada por Antonio Candido é perfeita. Mas podemos também tentar forçar um pouco essas fronteiras e ver, em *São Bernardo*, uma espécie de autobiografia de Graciliano Ramos em seu alter ego Paulo Honório, assim como uma biografia de todos nós. Óbvio que Graciliano não praticava os atos de Paulo Honório no romance e, em sua vida, nunca se pautou pelo tipo de ideologia que Paulo Honório exprime no livro, baseada unicamente em buscar a posse da fazenda São Bernardo e de todos que nela vivessem. Mas Graciliano Ramos possuía, em relação à criação da linguagem, o desejo da posse de um estilo o mais “perfeito” possível o mesmo sentimento de Paulo Honório em relação à fazenda. Isso já podemos examinar ao

estudarmos os fragmentos da correspondência de Graciliano em que ele narra o processo de produção do livro. Para Candido:

Aqui não há mais, como em “Caetés”, influências diretoras, jeito de exercício. Há um processo estilístico maduro, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos. A aprendizagem laboriosa do volume anterior deu todos os frutos: narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacunas, onde cada palavra ou conceito, obtidos nas altas temperaturas da inspiração e lavrados pelo senso artístico, perfazem a unidade inimitável cujo efeito sobre nós procuramos inutilmente explicar. (CANDIDO, 1992, p.31).

Logo podemos ver em *São Bernardo*, através de Paulo Honório, essa metáfora da busca, impossível, da posse de uma linguagem plena. No livro essa tentativa de busca de uma linguagem plena, total, se dá pela procura de uma linguagem “brasileira”. Graciliano Ramos não era propriamente um autor afinado com o ideário do modernismo gerado pela corrente que produziu a Semana de Arte Moderna de 1922. Muito pelo contrário, era fortemente desconfiado do progresso e *São Bernardo* é a prova cabal dessa desconfiança. Essa desconfiança, no entanto, não separaria Graciliano de uma busca por uma nova linguagem “brasileira” semelhante àquela buscada pelos modernistas. Mário de Andrade tentou essa busca de uma linguagem brasileira pelo caminho do léxico em *Macunaíma* e não obteve grandes resultados grafando palavras como *milhor* ao invés de melhor. Talvez Mário de Andrade tenha sido mais bem sucedido, nesse aspecto, no capítulo irônico de *Macunaíma* intitulado Carta aos Icamiabas. Em *São Bernardo* esse projeto da “nova linguagem” é anunciado logo no primeiro capítulo do livro:

Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa.

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 alguém que fale dessa forma!
Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacos de sua pequena vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

--Não pode? E por quê? (RAMOS, 1976, p.5,6).

Acabamos de ver então, através do alter ego Paulo Honório, o princípio pelo qual se orientou Graciliano Ramos na realização do *São Bernardo*, a política da escrita de uma linguagem brasileira que transcendesse o português mais comum na literatura da época. *São Bernardo* é todo um livro de linguagem, da busca de uma linguagem. Seu enredo é bastante simples, banal mesmo, ao contrário de *Caetés* onde, mesmo havendo uma busca, ainda tímida, por essa linguagem, detectamos uma maior preocupação com o enredo. Entretanto, em tal jornada na busca de uma nova linguagem, não há como ser plenamente bem-sucedido. Mesmo que o escritor praticamente funde uma nova linguagem, como no caso de Graciliano Ramos em *São Bernardo*, que ele coloque a literatura como ponto de ruptura em relação à representação, que ele recrie a realidade, sempre haverá um ponto em que não se é possível chegar. Podemos pensar esse ponto porvir, esse livro por vir, e que nunca virá. De fato. Segundo Schopke:

(...) escrever é sempre um ato inacabado, algo em vias de se fazer, um processo, um puro devir. Isso vale sobretudo para a literatura onde o escritor metamorfoseia-se de muitas maneiras, num constante e imperceptível movimento de alma. (Schopke, 2004, p.21).

Podemos pensar também, sob a perspectiva do devir, em seu conceito elaborado por Deleuze e Guattari,²¹ num movimento em *São Bernardo*. de que há um deslocamento, uma busca do devir Graciliano Ramos-Paulo Honório em direção a Madalena, devir que, se voltarmos ao exame das cartas da 1ª parte deste capítulo será ainda mais claro. Para Deleuze:

A escrita é inseparável do devir: ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até mesmo num devir-imperceptível. Esses devires encadeiam-se uns aos outros segundo uma linhagem particular, como num romance de Lê Clézio, ou então coexistem em todos os níveis, segundo portas, limiares e zonas que compõe o universo inteiro, como na pujante obra de Lovecraft. O devir não vai no sentido inverso, e não entramos num devir-Homem, uma vez que o homem se apresenta como uma forma de expressão dominante que pretende impor-se a toda a matéria, ao passo que mulher, animal ou molécula têm sempre um componente de fuga que se furta à sua própria formalização. A vergonha de ser um homem: haverá razão melhor para escrever? (DELEUZE, 1997, p.11).

²¹Para uma definição do conceito de devir aqui apresentado, ler o capítulo “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível”... no volume IV de *Mil Platôs* (1997).

Para ilustrarmos melhor nossa tese vamos citar alguns trechos de *São Bernardo*:

Procuo recordar o que dizíamos. Impossível. As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir. Para senti-las melhor, eu apagava as luzes, deixava que a sombra nos envolvesse até ficarmos dois vultos indistintos na escuridão. (RAMOS, 1976, p.106).

A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? Pede-me naturalmente que mande algum dinheiro a Mestre Caetano. Isso me irrita, mas a irritação é diferente das outras, é uma irritação antiga, que me deixa inteiramente calmo. Loucura estar uma pessoa ao mesmo tempo calma e tranqüila (...) (RAMOS, 1976, p.106).

Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, dedos enormes.

Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. (RAMOS, 1976, p.198).

Podemos ver então como existe um desejo de que toda aquela brutalidade colocada na figura de Paulo Honório e que representa a violência do homem enquanto instrumento de dominação de tudo que está a sua volta e que reduz tudo a objetos que somente tem a função de produção devirem numa mulher, no caso Madalena, que é informada por uma potência de vida bastante diferente daquela que encontramos em Paulo Honório.

O final de *São Bernardo* é, como todos sabemos, um final nada feliz. Madalena suicida-se e Paulo Honório, desgostoso com tudo à sua volta, deixa a fazenda São Bernardo cair em profunda decadência, logo ela, o único objetivo concreto de toda sua vida. No entanto, como experiência para Paulo Honório, todo o ciclo de tempo abrangido no livro de pouco serviu na prática para que ele mudasse de fato sua “concepção íntima do mundo”: “Não consigo modificar-me, é o que me aflige.” (RAMOS, 1976, p.198). *São Bernardo*, assim como um exame do conjunto de livros escrito por Graciliano, deu ao escritor alagoano o adjetivo de pessimista em sua literatura, assim como também em sua vida. Antonio Candido narra aqui uma anedota sobre o escritor:

Otávio Tarquínio de Souza me contou que vinha vindo pela Avenida Rio Branco, ali pela altura de 1940 e poucos, junto com o Otto Maria Carpeaux. Estava um céu azul, daqueles céus azuis do Rio de Janeiro que nuvem é coisa que parece que nunca mais vai existir ali... aquele azul total! De repente vem vindo pela avenida o Graciliano com um guarda-chuva velho, feio, assim daqueles que a fita divide em duas trouxinhas, sabem como é? O Carpeaux teve então um acesso de júbilo e bradou: “Encontrei um mais pessimista do que eu!” (CANDIDO, in *Antologias e Estudos: Graciliano Ramos*, 1987, p.435, 436).

Independente ou não de ser verdadeira a história contada acima, Graciliano Ramos acabou mesmo com a fama de pessimista cristalizada. O próprio Candido (1992), analisando seus livros, chega mesmo a chamá-lo de niilista. Silviano Santiago, autor de *Em liberdade*, no qual, incorporando Graciliano Ramos, relata, em um diário, os meses seguintes à saída do escritor da prisão, numa espécie de continuação de *Memórias do cárcere*, trabalhando neste livro muito com a questão do **corpo** do escritor, da palavra enquanto corpo, sem falar disso como metáfora e sim da palavra como algo físico mesmo. Silviano Santiago relaciona o período em que o livro foi escrito, final dos anos 1970, quando estávamos no fim da ditadura militar no Brasil, com o período Vargas, ou seja, como se comportam os escritores em regimes totalitários e o que eles podem fazer para libertarem sua arte e a si mesmos de um regime de opressão. Pois bem, Santiago, sobre o pessimismo de Graciliano, assim comenta:

Eu só queria deixar claro que, quando eu digo pessimismo, estou dando um valor altamente positivo ao pessimismo. Não estou usando esta palavra no sentido negativo, não! É da mesma maneira que se diz ceticismo em Machado de Assis! São pessoas que não podem pactuar com aquela sociedade, não podem pactuar com aquela história (...) (SANTIAGO in Antologias e Estudos: Graciliano Ramos, 1987, p.434, 435.)

É à questão da tentativa de valorizar o “pessimismo” de Graciliano que gostaríamos de chegar. Primeiro, acreditamos que existe um pessimismo em Graciliano que é um pessimismo em relação à própria linguagem, às limitações das possibilidades da linguagem. Em relação a isso Graciliano Ramos discorre no início de *Memórias do cárcere*: “(...) começamos oprimidos pela sintaxe e acabamos às voltas com a Delegacia de Ordem Política e Social (...)” (RAMOS, 1969, p.4). Existe bem claro, portanto, uma noção da impossibilidade da linguagem em ser o que o escritor desejaria que ela fosse, assim como Paulo Honório não consegue, malgrado todas as experiências que ele e Graciliano nos descrevem no livro, deixar de ser o homem que ele mesmo detesta. A linguagem possui mesmo certo fascismo, que persegue o escritor enquanto esse tenta criar sua obra. Para Roland Barthes: “A linguagem é uma legislação, a língua é seu código. Não vemos o poder que reside na língua, porque esquecemos que toda a língua é uma classificação, e que toda classificação é opressiva.” (BARTHES, 1996, p.12). Ainda com o autor francês : “(...) a língua, como desempenho de toda

a linguagem, não é nem reacionária, nem progressista: ela é simplesmente fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer.” (BARTHES, 1996, p.14).

Logo podemos ver em todo *São Bernardo* essa busca de um escritor que tenta se libertar das amarras da linguagem, dessa “prisão”. Assim como Paulo Honório tenta se libertar de ser o homem que a vida o tornou. Parece-nos que ambas as tarefas são impossíveis mas o importante é o caminho que percorremos e não exatamente o seu final.

Sem dúvida as questões sobre a linguagem e o processo do escritor, da escrita, são bastante importantes na análise de *São Bernardo*, assim como de qualquer outra obra ou qualquer coisa que pretenda ser arte. A pior crítica que pode ser feita a uma “obra-de-arte” de caráter narrativo é a crítica conteudística. Mas também não acreditamos que apenas a forma venha, por si só, dar o lugar de importância a um livro como *São Bernardo*. Existe grande quantidade de questões políticas no livro que podem facilmente ser trabalhadas nos dias de hoje e que fazem de Graciliano Ramos um escritor político, no sentido de desejar a transformação de uma ordem-social vigente, da maior importância, até por trabalhar, em *São Bernardo*, fora de qualquer desejo de militância.

Passados mais de 70 anos da 1ª edição de *São Bernardo* os problemas econômicos abordados naquele livro não experimentaram grande mudança. Houve, é verdade, uma transferência do campo para a cidade como cenário desses conflitos econômicos, com o processo de urbanização do Brasil. Hoje, *São Bernardo* provavelmente teria como cenário uma favela ou periferia de um grande centro urbano. A questão da obsessão pela propriedade material como única forma de realização de uma vida é o sistema de pensamento que percorre toda a trajetória de Paulo Honório durante o livro. Cada vez mais essa ideologia, por intermédio dos meios de comunicação de massa, vem se tornando um imperativo, algo do qual parece não haver escapatória, uma espécie de pensamento único, de consenso, nascido da morte das grandes utopias e projetos para se instalar como única e última verdade. Dentro deste cenário, intelectuais da espécie de Graciliano Ramos, que sempre se recusou a fazer qualquer concessão mercadológica ou ideológica, parecem condenados a se refugiarem atrás dos portões das

universidades, que por sua vez também vêm sendo invadidas, aos poucos, por essa febre do lucro.

São Bernardo faz dura crítica dessa ideologia da posse material. E o mais interessante é que essa crítica é feita pelo próprio protagonista do livro, afinal estamos, em *São Bernardo*, diante de uma espécie de livro de memórias. *São Bernardo* é um livro de confissão, uma espécie de sincera tentativa de Paulo Honório se redimir de seus pecados:

Cinqüenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira, sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez. Que porcária! Não é bom vir o diabo e levar tudo?

Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. O jardim, a horta, o pomar-abandonados; os marrecos de Pequim- mortos; o algodão, a mamona-secando. E as cercas dos vizinhos, inimigos ferozes, avançam. (RAMOS, 1976, p.194).

O percurso de Paulo Honório em tentar se apossar da fazenda São Bernardo acaba, como vimos, em fracasso total. Não só a propriedade, cultivada com tanto afincos por Paulo Honório durante toda uma vida apresenta sinais de decadência como o próprio Paulo Honório, em consequência de tantos anos apenas preocupado com a tarefa de se apoderar da fazenda e de tudo e todos que a ela estivessem ligados. Percorrendo o livro vemos como as pessoas, para Paulo Honório, são apenas objetos acessórios à fazenda São Bernardo, objetos que ele vai utilizando conforme sua necessidade, conforme os seus interesses, que são exclusivamente econômicos.

Um dado muito interessante ao examinarmos esse processo no decorrer do livro é que, como a visão de todos os fatos que ocorrem em *São Bernardo* nos é apresentada pelo próprio Paulo Honório, não temos aí nenhum moralismo no exame dos acontecimentos narrados em *São Bernardo*. Existe a condenação de uma política de vida e de um ideário econômico que visa apenas a questão material mas a narrativa em primeira pessoa complexifica em muito o exame dessas questões. Não existe uma alternativa fácil para escapar a essa “rede” em que o capitalismo tão bem envolveu Paulo Honório. Na atualidade vemos o capitalismo, já num estágio de desenvolvimento aparentemente diferente mas, na

realidade, semelhante ao da época em que Graciliano Ramos escreveu *São Bernardo*, estágio intitulado pelo economista alemão Ernest Mandel (1982), Frederic Jameson (1997) e outros de capitalismo pós-industrial ou capitalismo-tardio no qual a organização do capital segue uma ordem nômade, transnacional, com globalização do trabalho e do capital.

Com todas as mudanças pelas quais passou e vem passando o capitalismo em sua forma de organização ele sempre teve a enorme capacidade de se adaptar e agenciar os desejos das pessoas oferecendo-as o que elas desejam ou ao menos pensam desejar. Dentro dessa ótica de análise do capitalismo *São Bernardo* é exemplar ao nos mostrar os desejos de um homem que buscou realizá-los por meio de ideologia capitalista e fracassou completamente. Mas, mesmo com o fracasso de Paulo Honório e de tantos outros todos os dias, seguimos agenciados pela máquina de desejos que nos empurra o capitalismo. No Brasil tal situação é ainda mais grave já que nem a necessidades básicas da população como saúde, educação, moradia, são atendidas. Mesmo assim essa máquina de consumo continua agindo incessantemente e produzindo os piores conflitos sociais possíveis. *São Bernardo*, mesmo passados tantos anos de sua escrita, continua extremamente atual como análise de até que lugar pode o capitalismo, sem uma dimensão ética, apenas como um fim em-si, levar um homem e até mesmo um país.

4.4

Política em São Bernardo, o filme

Um dos principais problemas políticos que o cinema coloca para seus realizadores é o que filmar e como filmar. A câmera é o objeto de escrita para o cineasta e definir o que estará dentro do campo, no fora de campo e de que maneira, é sua mais importante atribuição, sua função política enquanto artista. Tais escolhas irão determinar prioritariamente que tipo de filme o diretor se propõe a fazer, qual sua visão política do cinema. Em *São Bernardo* Leon Hirszman se encontrava diante de um problema ao trazer a obra de Graciliano para o cinema: como filmar uma história narrada em primeira pessoa sem que o espectador se identificasse com o protagonista-narrador que é, de certa forma, o

grande vilão da história? Essa questão já se colocava no livro, mas no cinema, em função do índice de realidade trazido pela imagem em movimento, o problema se agrava muito mais. Além do mais o filme traz um outro problema: a câmera já é uma espécie de olho, subjugado ao diretor, que nos aponta para o que devemos ver na tela. Existe então em *São Bernardo* duas narrativas em primeira pessoa: aquela realizada por Paulo Honório (Othon Bastos), que é narrador do filme através mesmo do recurso de *voz-over*, e aquela realizada por Leon Hirszman através de sua câmera. No filme existirá o tempo todo esse conflito entre Paulo Honório e Leon Hirszman, como enquadrar Paulo Honório e os elementos que estão à sua volta sem trazer o público para o partido de Paulo Honório?

A tentativa de solução para essa questão Hirszman buscou estruturando seu filme em grandes planos fixos com enorme profundidade de campo e pouquíssimos movimentos de câmera. Segundo o próprio cineasta:

El hecho de que el personaje recuerde su vida crea un conflicto, una dialéctica primeira entre la confesión y la ficción; pero además de esto, para mi era muy importante dar el carácter de representación que las personas viven en la existencia misma del protagonista, que él intenta describir. Quería dar la representación en las vidas de las personas que Paulo Honório ve: ellas en el interior del plano, él dentro del film.

Por otro lado, creo que cuando el movimiento de cámara se asume, se percibe la importancia del movimiento y se evita que se pierda en expressionismo de la imagen por la imagen., es decir, se lê da uma orgânica própria. Esta orgânica partió para mi del carácter de representación existente bajo una estructura de propiedad: toda esa serie de funciones y relaciones de producción, de relaciones humanas sometidas a algo que no es humano (...) (HIIRSZMAN in “Hablemos de Cine” no 68, p.34, 35)

Esta entrevista, dada por Leon Hirszman em 1972, nos faz pensar em várias questões, que tentaremos aqui dar conta, mesmo que de forma “grosseira”. Primeiro Hirszman retoma a questão, importantíssima, do caráter confessional da narrativa de *São Bernardo* e que já abordamos no capítulo anterior, assim como neste. *São Bernardo* é um filme de memórias organizado na forma de um filme de ficção então é necessário que haja um “distanciamento” entre a câmera e Paulo Honório para que não ocorra aquela identificação a que nos referimos anteriormente. Curioso é que o filme inicia com um plano de Paulo Honório escrevendo numa mesa sua história, num enquadramento que nos mantém, por assim dizer, nem longe nem perto do protagonista do filme. Nessa mesma cena

Paulo Honório segue narrando sua história, em *voz-over*, e temos o primeiro estranhamento quando um corte nos coloca a visão de Paulo Honório, mais distante do que no 1º plano, de costas. O filme então será até o fim (ainda mais quando surgir a figura de Madalena (Isabel Ribeiro) em cena) essa tensão entre a aproximação e o afastamento da câmera em relação a Paulo Honório.

Outro ponto abordado por Hirszman na entrevista é o de uma identificação-não-identificação existente entre o cineasta e Paulo Honório para que ele pudesse representar visualmente os personagens do filme conforme eles são vistos por Paulo Honório-Leon Hirszman. Qualquer sentimento de afeto por algo que não seja o dinheiro ou a fazenda São Bernardo é algo que passa longe do personagem Paulo Honório. Bom, por Madalena sem dúvida Paulo Honório possuía um sentimento de amor mas tal era sua obsessão em relação ao sentimento de posse da esposa que acabou por destruí-la completamente. No filme temos esse distanciamento afetivo em relação aos personagens que vivem em torno de Paulo Honório no seu cotidiano e que também raramente são dignos de merecerem algum *close-up*, algum plano que demonstre maior carinho de Paulo Honório pelos personagens, dentro do filme. Podemos lembrar do *close-up* em Padilha (Nildo Parente) quando este é intimado por Paulo Honório a lhe vender a fazenda São Bernardo para o pagamento de um empréstimo que Padilha havia contraído junto a Paulo Honório. Temos aí um plano que nega o personagem que nele aparece, Padilha enquadrado pela visão subjetiva de Paulo Honório em *plongée* é esmagado pelo protagonista nesse *close-up*.

São Bernardo, com sua estética que busca sempre um “distanciamento” do espectador em relação a toda história de Paulo Honório e Madalena, pode ser usado como ponto de partida para pensarmos uma questão importante do cinema contemporâneo, sendo um filme visto por muitos como “difícil”, “lento”, “literário”, anacrônico. Referimos-nos às políticas existentes atualmente de agenciamento do público e como essas políticas são manipuladas. Essa manipulação ocorre principalmente por uma “crítica” cinematográfica, que no Brasil praticamente não existe mais e foi substituída, nos periódicos, por jornalistas que não se encontram em condição de pensar o fazer cinematográfico e toda as questões que o envolvem. Estes jornalistas apenas servem de voz para opiniões que estão a serviço dos lucros de uma indústria cultural, no sentido mais

negativo que possamos atribuir a esse termo. Na conceituação de Adorno, indústria cultural:

(...) é a integração deliberada, a partir do alto, de seus consumidores. Ela força a união dos domínios, separados há milênios, da arte superior e da arte inferior. Com o prejuízo de ambos. A arte superior se vê frustrada de sua seriedade pela especulação sobre o efeito; a inferior perde, através de sua domesticação civilizadora, o elemento de natureza resistente e rude, que lhe era inerente enquanto o controle social não era total. (ADORNO in COHN (org.), 1978, p.287, 288).

Não concordamos com essa classificação de Adorno entre uma arte “superior” e uma arte “inferior”, acreditamos que tal oposição, como quase todas as outras oposições que constituem classicamente o pensamento ocidental servem para falsear um problema e não para colocá-lo em sua verdadeira dimensão. Mas o que boa parte da crítica cinematográfica atual, não só a brasileira faz é falsear o problema da política no cinema, primeiro operando muitas vezes, não com o rigor de Adorno e outros pensadores, é claro, com as categorias de “alto” e “baixo” cinema. Essa falsa dicotomia pôde ser bem vista na imprensa na ocasião da morte de dois cineastas muito importantes pra o cinema do século XX, Ingmar Bergman e Michelangelo Antonioni. Em praticamente todos os jornais houve uma comoção acerca da morte de dois dos últimos representantes de um “cinema de autor” que teria sido praticado até certa época do século XX (mais ou menos até os fins dos anos 1970...) e agora teria sido devidamente enterrado. Bem, o “cinema de autor”, expressão cunhada originalmente pelos críticos da revista *Cahiers du cinéma*, se refere a um cinema no qual exista a marca autoral do artista que o realiza mesmo que esse cinema não se ocupe com assuntos “nobres” ou “profundos”. O cinema de autor contemporaneamente continua a ser praticado, tanto por Steven Spielberg quanto por Eduardo Coutinho e essa onda saudosista que existe em diversos segmentos da “imprensa de cultura” no Brasil e no mundo só vem em favor de uma onda conservadora, direitista, que somente olha para um passado glorioso e não consegue vislumbrar nem um presente digno, muito menos um futuro possível, assumindo assim a acomodação como uma condição contra a qual seria inútil lutarmos.

O ponto que Hirszman aborda em sua entrevista e que vem sendo compreendido, a nosso ver erroneamente, por boa parte da crítica, diz respeito a

um tipo de estética cinematográfica que Hirszman muito bem define como uma estética que somente se preocupa com a construção de uma “imagem pela imagem” e de um “som pelo som” sem questionar, efetivamente, o do movimento de câmera, do enquadramento, do uso da banda sonora...a única preocupação é com o efeito de entorpecimento que o uso combinados dessas imagens e desses sons podem causar no espectador, tirando dele a capacidade de refletir sobre o que vê e ouve no filme. Não podemos confundir esse tipo de estética cinematográfica com a narrativa cinematográfica clássica que pautou o cinema de “ilusão” realizado desde Griffith, figura central na formação dessa forma de narrativa e que tem por objetivo esconder ao máximo do espectador a existência do aparato de produção cinematográfica existente (daí uma crítica marxista mais ortodoxa condenar esse tipo de cinema que não demonstra como se dão as coisas atrás das câmaras, apresentando o filme que vemos na tela como um dado já pronto), orientando o olhar do espectador para o que ele deve ver na tela de modo que ele entre em uma espécie de “transe” e admita aquela realidade apresentada no filme como um dado efetivamente real enquanto se dá a projeção.

Já a estética contemporânea a que nos referimos tem suas origens no cinema narrativo clássico mas também apresenta ligações com elementos do cinema moderno, ou seja, um cinema que desestabiliza os conceitos da narrativa clássica buscando colocar elementos de estranheza, tanto na narrativa em si, quanto na composição do quadro (um exemplo banal disso seria um personagem olhar para a câmera enquanto fala quebrando assim a ilusão da 4ª parede. Em São Bernardo temos um plano magnífico que ocorre enquanto a voz-over de Paulo Honório descreve a maravilha que é olhar sua fazenda de cima de uma construção e a tudo e todos que ali o pertencem. Então vemos Paulo Honório caminhando em direção à câmera até que ele a atravessa e somos atravessados, despertados para os "Paulos Honórios" existentes no mundo e em todos nós). Essa estética contemporânea a qual queremos nos referir também busca elementos para sua realização no filmes publicitários e na estética dos videoclipes. O que existe de comum entre essas formas narrativas audiovisuais é uma imensa velocidade entre os menores fragmentos da narrativa (planos), muito mais acentuada do que a que era praticada no cinema narrativo clássico. Ocorre então é que o espectador não possui mais o tempo de reflexão sobre o que lhe é dado a ver na tela, tempo que

ainda existia no cinema narrativo clássico e muito mais no cinema moderno. (No cinema de Dziga Vertov ou Sergei Eisenstein já havia essa curta duração dos planos mas os propósitos aí eram de outras naturezas). Assim, o que assistimos nessa vertente cinematográfica contemporânea se apresenta na forma de filmes que visam apenas o puro artifício, que buscam apenas a manipulação, o choque pelo choque no espectador, sem produzir com isso nenhuma outra reflexão maior sobre a narrativa, a estética cinematográfica ou coisa alguma. Até aí não haveria maiores problemas, uma arte que só se preocupa em produzir sensações, sem maiores preocupações com alguma reflexão sobre seus objetos e sobre si própria, uma arte antes cínica que provocadora, não chega a ser grande novidade. No entanto, tal vertente nunca foi considerada seriamente pela crítica e nem pela academia, o que vêm acontecendo com alguns diretores de cinema praticantes dessa tendência. O mais reconhecido deles é o diretor mexicano Alejandro Gonzalez Iñárritu. Não temos ainda um nome para tal estética.²² São Bernardo é um filme no qual a questão do movimento de câmera é primordial. Como esse movimento praticamente não existe dentro do filme (em duas cenas em especial o movimento de câmera é bastante perceptível. A 1ª é uma cena na qual Paulo Honório desarruma as roupas de Madalena durante uma crise de ciúmes. Temos então o corte para um plano de Madalena, que está enquadrada em plano-médio e a câmera se movimenta ao redor dela captando sua angústia. Madalena, no entanto, esta imóvel. A outra cena a quando Paulo Honório corre até o quarto de Madalena para vê-la já moribunda e a câmera, na mão do operador, o acompanha velozmente) o que temos é uma longa sucessão de planos fixos pelos quais se pretende extrair o máximo de emoção e reflexão através da dilatação do tempo em cada cena. Esse procedimento dramático nos dá uma sensação ainda maior do quanto é triste a história de Paulo Honório e o quanto São Bernardo é um filme opressivo, no sentido de nos oprimir contra a visão de mundo que nos é apresentada por Paulo Honório em suas memórias.

No caso do filme, nos parece que ver Paulo Honório e ouvir sua voz trazem essa opressão para um grau que beira o insuportável, efeito reforçado pela quase ausência de movimento no filme, tanto movimento de câmera quanto movimento

²² Para uma análise que aponta para questões semelhantes ver artigo de Ruy Gardnier “Tentando entender a estética do refém”, em *Contracampo* número 31. <http://www.contracampo.com.br/31/esteticadoreferem.htm>

dentro do quadro. O curioso é que a "corporificação" de Paulo Honório no filme se dá através de uma fidelidade quase que total às palavras do romance de Graciliano Ramos. Hoje em dia nos parece não ter a menor importância a discussão da fidelidade de uma obra fílmica ao texto literário que lhe deu origem, o que se dá na verdade é uma discussão de potências, quais potências um filme pode produzir a partir do texto literário que ele toma emprestado. O processo é semelhante ao de andarmos na rua, vemos algum fato que nos abale e dele escrevermos, por exemplo, um poema, um conto, um romance. Uma questão de matérias-primas.

São Bernardo não é fiel ao romance de Graciliano Ramos apenas na sua narrativa. Ele é fiel inclusive nos diálogos e na voz-over de Paulo Honório narrando o filme o que sem dúvida impressiona muito pelo fato desses diálogos e dessa voz-over funcionarem admiravelmente bem. Claro que no êxito desses diálogos dentro do filme influi a direção de Leon Hirszman e os atores escolhidos para o filme, em especial Othon Bastos e Isabel Ribeiro. O fato é que Graciliano Ramos buscou em São Bernardo construir uma nova linguagem "brasileira". O filme de Leon Hirszman demonstra como essa busca de Graciliano Ramos foi, até onde foi possível, bem-sucedida. A respeito da fidelidade a *São Bernardo* na transcrição do livro para o filme, Hirszman comenta:

Eu não quis de modo algum fazer algum tipo de *invenção* (em itálico no original) a partir de uma obra literária que gosto muito. Fiz com que meu trabalho fosse o de um cantor que interprete a música de outro compositor com admiração e respeito. *São Bernardo* é um romance que sempre achei muito cinematográfico, coma exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu lia e estudava o romance para pensar na filmagem nada encontrava que pudesse ser elaborado. (HIRSZMAN in: Jornal do Brasil, 12 de Outubro de 1973)

A última questão que Hirszman abordou em sua entrevista para *Hablemos de Cine* foi a da organicidade de seu filme a partir do problema da propriedade, tema que permeia todo o filme. Parece-nos bem claro que o filme atualiza a crítica que Graciliano Ramos realizou dos ideais progressistas e desenvolvimentistas da época, trazendo esse quadro para o pensamento do Brasil da ditadura militar no início dos anos 1970, quando vivíamos o auge do milagre econômico. O filme, como já comentamos, busca, portanto, provocar-nos a visão de o quanto é

insuportável aquele mundo criado por Paulo Honório em torno de sua fixação pela questão da propriedade, pelo dinheiro. Não à toa os créditos iniciais do filme se dão por cima de uma cédula de dinheiro, que já vem nos lembrar da razão a qual estão atrelados os pensamentos de Paulo Honório. Só não concordamos com a colocação efetuada por Hirszman na entrevista de que o mundo criado por Paulo Honório não é humano, de que todas as relações que vemos no filme não são humanas, visto que Leon Hirszman retirou do ensaio *Bichos do Subterrâneo*, presente em *Tese e Antítese*, de Antonio Candido. Sim, aquele mundo é humano, demasiado humano e é por isso que a visão do filme de que a humanidade pode produzir tanto nos assusta. E é justamente por manter uma visão de seus personagens respeitando suas dignidades, mesmo de um Paulo Honório, que o filme é bem-sucedido.

São Bernardo pode ser visto como um filme que se desenrola através de dois eixos, dois personagens. Poderíamos mesmo dividir o filme em duas partes, em função desses personagens: na 1ª parte temos a formação do império de Paulo Honório e o filme gira totalmente em torno de sua figura, sempre dominando os planos em que aparece ou através de sua *voz-over*. Em seguida ao aparecimento em cena de Madalena, desde o primeiro encontro com Paulo Honório na estação de trem, a força de atração dos planos e das cenas se deslocará cada vez mais para Madalena, como na cena em que Paulo Honório tenta convencê-la da conveniência do casamento entre ambos. Num plano desta cena Madalena está encostada junto à janela, de costas para Paulo Honório e este, em segundo plano, faz sua argumentação. Nessa cena podemos (nos, e não Paulo-Honório) ver o rosto de Madalena expressando um abandono de si e do mundo e como essa será uma tônica crescente dali até o final do filme. Dentro dessa concepção podemos destacar os dois planos em *close-ups*, de Madalena na igreja e outro, de Madalena morta na cama. A respeito dessa estética escreve Ismail Xavier: "(...) imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade, a energia de uma expansão contida que, na inversão própria dos ressentidos ou melancólicos, desdobra-se num caminho de morte." (XAVIER, 2003, p.257).

Podemos ver em *São Bernardo* um filme que discute o lugar da mulher na estrutura da sociedade brasileira, através da figura do corpo de Madalena. No Brasil de 1972 as relações patriarcais retratadas no romance ainda permaneciam

fortes. Ao mesmo tempo em que vivia sob um regime de ditadura militar, que reprimia quaisquer experiências mais libertárias, de mente e corpo, o Brasil recebia toda uma carga de informações do movimento de contracultura, vinda da Europa e dos EUA. Essas informações forçavam uma ruptura com certos padrões de comportamento pré-estabelecidos no que diz respeito a relações entre os indivíduos, dos indivíduos com seus núcleos familiares e com a sociedade em geral. A construção de novas identidades apresentadas nas propostas do movimento de contracultura trazia consigo problemas em suas relações com o poder institucionalizado. Muitas vezes, desse conflito, nasceram contradições que até hoje não foram resolvidas como a rápida absorção que o capitalismo e as instituições realizaram daquelas construções de identidades propostas pelos movimentos de contracultura. Essas identidades agora acabam servindo tanto ao objetivo do lucro quanto ao objetivo do controle institucional, separando cada vez mais os grupos sociais ao invés de juntá-los (isso pode ser bem percebido através de um passeio pelo campus universitário da Puc-Rio onde é possível identificar, com pouca margem de erro, a qual curso pertence um determinado aluno apenas por sua indumentária, corte de cabelo, acessórios, muitos oriundos de idéias e práticas originadas na contracultura).

De qualquer forma, em que pesem as críticas que devem ser feitas, a contracultura colocou na mesa a discussão do papel da mulher na sociedade. Dentro desse tópico todo o gestual de contenção extrema a que se submete Madalena no filme é como que uma representação da prisão em que a mulher se encontrava (e ainda muitas vezes se encontra) dentro daquele esquema social. No caso de Madalena a única saída encontrada é a morte. cremos que aí o filme poderia ter, talvez, avançado em algum aspecto. A morte de Madalena, mesmo significando colateralmente a ruína do império de Paulo Honório, acaba por apontar um caminho conservador, que era mais aceitável em 1932 do que em 1972). Hoje em dia a situação da mulher sofreu alterações em relação ao início dos anos 1970, mas nos parece que muitas vezes as mulheres foram apenas absorvidas pelos sistemas de produção de capital e pelas instituições, sem fazer um maior questionamento do seu papel no processo de mudança de todo esse aparato de controle e poder espalhado pelos setores da sociedade. O que acabou ocorrendo, via-de-regra, com a "libertação" da mulher foi sua simples inserção

da mesma prisão em que se encontrava Paulo Honório, ou seja, sair de uma prisão para entrar em outra.

Outro aspecto que deve ser investigado dentro da constituição política da linguagem do filme é a importância que o som e a música possuem dentro da armação audiovisual de *São Bernardo*. Sobre tal importância e sobre seu trabalho com Caetano Veloso, autor da música do filme, Hirszman comenta:

Es decir, la palabra no contaba simplemente por sus funciones relacionante y do significado, sino también por su fonética: como era dicha. Se trataba de lograr una unidad cromofónica, en el sentido de unión entre color y sonido, a sea color y fonema. (...) Partimos de la música solo en el piano en que los campesinos vienen cantando un "rojão defeito", que ellos cantan em parejas, durante el trabajo, varios duos que van entrando uno después de outro, apoyándose solo em las voces. De este tema original cantado extrajimos la relación para los vários otros temas. (HIRSZMAN in Hablemos de Cine no. 65, p.35, 36)

A escolha de Caetano Veloso (que compôs a música do filme ao mesmo tempo em que assistia sua projeção, num processo de não mais que cinco dias de trabalho) não deixa de ser surpreendente se pensarmos, num primeiro momento, no Hirszman oriundo do CPC e que aderira a um marxismo mais ortodoxo, enquanto Caetano Veloso, o principal mentor do tropicalismo no campo musical, já coloca a discussão política em outros níveis, apontando para uma necessidade de libertar o corpo, de tomá-lo, através de suas próprias performances, como um elemento político. Num filme onde os corpos transitam com um rigor quase ascético, temos esse encontro que resulta numa música que trabalha numa dimensão de repetição e que está ligada fortemente à presença de Madalena em cena.

4.5

São Bernardo - caminhos para um audiovisual brasileiro

São Bernardo aparentemente seria um filme anacrônico, tanto em sua constituição da imagem quanto por seu eixo temático. Um exame mais apurado, como o que aqui fizemos, já demonstra a falsidade de tal afirmação. Ainda assim admitimos que não é fácil para o público consumidor de audiovisual contemporâneo se acostumar com a armação de imagens e sons oferecida por *São*

Bernardo. Neste ponto o filme guarda outra semelhança com o romance de Graciliano Ramos. É necessário ao espectador que assiste a *São Bernardo* interagir junto ao filme, extrair do filme significados que não estão prontos, contornar as questões que são apresentadas a ele no decorrer do filme. Mas para que o público possa realizar essas operações é necessário que ele conheça o filme *São Bernardo* (como Paulo Honório não pôde conhecer Madalena). No Brasil o acesso às obras audiovisuais nacionais, mesmo clássicos como *São Bernardo*, é extremamente difícil. Para poder realizar esta pesquisa, necessitei adquirir uma cópia pirata do filme em DVD, a fim de poder assisti-lo repetidas vezes, já que o mesmo ainda não foi lançado em DVD no Brasil, apesar de toda a obra de Hirszman estar em processo de restauração para o devido lançamento em DVD.

Deveria existir no Brasil uma política de comunicação que facilitasse o acesso às obras audiovisuais nacionais, com sua constante exibição por meio das emissoras de televisão abertas. Assim uma nova geração poderia se interessar por um filme como *São Bernardo*, que coloca em pauta tantas questões ainda atuais. Ao mesmo tempo, novas gerações que assistam a *São Bernardo* poderiam sentir interesse em conhecer o romance de Graciliano Ramos, afinal vivemos numa época em que o elemento predominante da formação cultural da sociedade brasileira é o audiovisual, não há como ir contra isso. A questão é: qual audiovisual nos interessa assistir?