

Gênero e crítica política no cinema de autor de Leon Hirszman (*S. Bernardo*, 1972)

FLÁVIA COPIO ESTEVES*

Retomando a definição dada por Peter Wollen, um filme político pode ser considerado como “aquele que leva as pessoas a fazer perguntas, considerar questões, questionar pressupostos estabelecidos sobre o próprio cinema, seu papel enquanto uma indústria de entretenimento e um espetáculo com efeitos políticos” (WOLLEN, 1996:85). O presente trabalho focaliza um projeto específico de cinema político formulado no Brasil ao longo das décadas de 1960 e 1970, o qual tem no cineasta Leon Hirszman um protagonista fundamental. *S. Bernardo*¹, filme produzido a partir da obra homônima do escritor Graciliano Ramos no ano de 1972, dialoga com propostas específicas de um cinema político herdeiro da profunda efervescência política e cultural experimentada nos anos 60, bem como com os desafios impostos pela conjuntura na qual se insere. Em anos nos quais as articulações entre arte e política deram a tônica das manifestações artísticas em geral, cabe aqui indagar como tais relações se configuram em torno desta produção em particular.

Cinema Novo: interfaces entre arte e política

Como definir as relações estabelecidas entre um artista e a sociedade na qual se insere? No caso do cinema como expressão cultural, a própria noção de *autoria* exige algumas observações. Em outros campos artísticos, a figura do autor reside naquele que produz a obra, seja esta um quadro, uma partitura, um livro. O cinema, por sua vez, configura-se como uma expressão coletiva: um filme de ficção, por exemplo, realizado em um estúdio, ou um pequeno documentário, supõem o envolvimento de uma equipe. A isso se soma o fato de que, em se tratando de um meio de expressão bastante heterogêneo, o qual combina elementos diversos — imagens, diálogos, música,

* Doutoranda em História no Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal Fluminense.

¹ *S. Bernardo*. Direção, adaptação e roteiro: Leon Hirszman / Elenco: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mário Lago, Rodolfo Arena, Joffre Soares / 113 minutos, 1972. Adotou-se neste trabalho a grafia original nas menções ao título do filme e da obra literária.

montagem, etc. —, torna-se difícil delimitar onde reside a autoria da produção (AUMONT; MARIE, 2003:26-27).

Uma concepção válida é fornecida por Jacques Aumont que, citando o cineasta e crítico Jean-Claude Biette, expressa uma das possíveis definições de cineasta: aquele que aborda sua arte de maneira íntima, exprimindo um ponto de vista sobre o mundo e o cinema, e que “no próprio ato de fazer um filme, realiza essa dupla operação que consiste em cuidar, ao mesmo tempo, de manter a percepção particular de uma realidade (...) e de exprimi-la com base em uma concepção geral da fabricação de um filme” (BIETTE, 2001 apud AUMONT, 2004:148-149).

Na reflexão que faz sobre o Cinema Novo, em uma longa entrevista concedida a Alex Vianny em 1983, Leon Hirszman aponta, justamente, para a união percebida pelo movimento entre as questões estéticas e a perspectiva da análise e da transformação social, centrando os objetivos do grupo em “uma atitude crítica e questionadora com relação ao cinema brasileiro consequente, empenhado na questão da economia, da estética, da valorização do homem brasileiro e da transformação social”.² Nessa perspectiva, o cineasta pensava o fazer cinematográfico e seu papel como artista no sentido de produzir uma visão crítica da realidade e do homem brasileiro que se mostrasse capaz de promover a transformação social. Adquire forte expressão, aqui, a percepção de Herbet Read de que a arte seria “sempre perturbadora, permanentemente revolucionária” (READ, 1983:27).

Ambas as definições articulam-se a um período no qual estreitas relações são construídas entre arte, política e sociedade. Marcelo Ridenti emprega o conceito de “romantismo revolucionário” para compreender o conjunto das lutas políticas e culturais que tiveram lugar no Brasil ao longo dos anos 1960 e início dos anos 70, quando as ideias de revolução e transformação social perpassavam a atmosfera política e cultural. Rebeldias contra a ordem e revolução social em busca de uma nova ordem davam o tom às práticas dos movimentos sociais e penetravam, sob diferentes aspectos, na esfera das manifestações artísticas — teatro, música, literatura (RIDENTI, 2000).

Na esteira desse movimento, adquire força a percepção da atividade cinematográfica como instrumento de reflexão sobre a realidade brasileira, buscando

² Entrevista de Leon Hirszman a Alex Vianny In AVELLAR, José Carlos (org.) Vianny, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999, p.303.

uma identidade nacional autêntica do cinema e do homem brasileiro. Produzia-se, então, uma convergência entre a defesa do “cinema de autor”, dos filmes de baixo orçamento e a renovação da linguagem, em sintonia com experiências e debates em voga entre realizadores em diferentes regiões do mundo (XAVIER, 2001:14-15). Emergindo na França neste momento, a proposta de um “cinema de autor” empenhava-se em romper os limites da grande produção, pondo em destaque o papel do idealizador do filme, possuidor de um estilo e de uma problemática particular, frutos de um olhar específico. No Brasil, este tipo de cinema assume fortes conotações políticas, na direção de uma produção que se mostrasse capaz de desconstruir as formas culturais dominantes, traduzindo as especificidades da vivência histórica de um país de Terceiro Mundo (HOLLANDA; GONÇALVES, 1989). Assumindo um forte caráter de recusa ao cinema industrial, o Cinema Novo constituiu-se, assim, em uma versão brasileira de uma “política de autor” que buscou destruir o mito da técnica e da burocracia presentes na produção, “em nome da vida, da atualidade e da criação”. No contexto brasileiro, “atualidade era a realidade brasileira, vida era o engajamento ideológico, criação era buscar uma linguagem adequada às condições precárias e capaz de exprimir uma visão desalienadora e crítica da experiência social”. (XAVIER, 2001:63). Construído a partir “(...) de uma reflexão sobre a história do cinema brasileiro, sobre as condições do cinema brasileiro, recuperando a vida do povo brasileiro (...)”, o Cinema Novo teria como proposta, nas palavras de Hirszman, “(...) se comunicar através de uma linguagem brasileira, uma linguagem que fosse nossa, e que fosse uma linguagem de cada um também, autoral no sentido de que são realizadores”³

No período anterior a 1964, o florescimento vivenciado na esfera cultural, expressa aqui pela produção cinematográfica, mostrava-se intimamente ligado a um conjunto de movimentos sociais, que envolviam trabalhadores urbanos e rurais, militares de baixa patente, estudantes e intelectuais, mobilizados em prol das chamadas reformas de base, os quais tiveram seus espaços de expressão cerceados a partir do golpe civil-militar neste mesmo ano. Desde momento até a edição do Ato Institucional

³ Entrevista a Alex Vianny. Op. Cit., p.291. Tais concepções nortearam toda a produção de Leon Hirszman anterior a *S. Bernardo*, a qual inclui o curta-metragem *Pedreira de São Diogo*, um dos episódios da produção do Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE, intitulada *Cinco vezes favela*, considerado um dos precursores do Cinema Novo. Da mesma forma, Leon filma o documentário *Maioria absoluta*, o qual focalizava “as condições sociais dos analfabetos, as condições materiais da vida dos analfabetos. E as espirituais também”, dando voz aos seus próprios protagonistas.

nº 5, o qual inaugura uma fase ainda mais repressiva do regime, essa efervescência política e cultural prosseguiu, porém embasada especialmente nos setores das classes médias que conseguiram se mobilizar em oposição à ditadura instaurada (ALMEIDA, WEIS, 2002:324). Ao longo desta conjuntura, o grupo cinemanovista sofrerá os obstáculos colocados pelo regime instaurado e irá rever suas propostas originais frente aos desafios do mercado cinematográfico, o qual ganha vulto ao longo da década de 1970.⁴ Contudo, permanecerá ativa, sob diferentes nuances, a perspectiva da crítica política e social.

S. Bernardo: o Cinema Novo revisitado

Foi em 1971, em viagem ao exterior, quando releu o romance de Graciliano Ramos, que Hirszman teve a ideia de filmá-lo. Nesse momento, relata o cineasta, a Saga Filmes, sua produtora em parceria com Marcos Farias, estava envolvida com um projeto de inspiração nacional e popular, ligado ao filme de cangaço. Contudo, a conjuntura não se mostrava favorável, após a edição do AI-5. O cinema brasileiro vivia, naquele momento, o crescimento das chamadas pornochanchadas, as quais passavam a predominar no mercado cinematográfico. A decisão de filmar o romance de Graciliano Ramos equivaleria, neste quadro, a um suicídio, segundo Hirszman: “O mercado nos obrigava a uma competição desigual, impraticável: do outro lado, estavam usando

⁴ Após o golpe militar, o Cinema Novo passa à oposição e produz filmes que tematizam os acontecimentos recentes, expressando a perplexidade dos cineastas. São desse momento *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *O bravo guerreiro* (Gustavo Dahl, 1968) e *O desafio* (Paulo César Saraceni, 1965). Ao mesmo tempo, Ismail Xavier percebe, já entre os anos de 1965 e 1968, uma tentativa de mudança na postura adotada pelo grupo, diante da demanda por comunicação com o público. Uma tentativa que, segundo ele, permanece limitada à proposta, uma vez que filmes como *Menino de engenho* (Walter Lima Jr, 1965), *O padre e a moça* (Joaquim Pedro de Andrade, 1966) e *A falecida* (Leon Hirszman) em diálogo com a tradição literária, não conseguem alcançar o cinema brasileiro mais popular em termos de bilheteria. No quadro do cinema brasileiro, já ao final da década de 1960, à crise ética observada por Ramos no imediato pós-64, sobrepõe-se uma realidade econômica que envolve custos de produção, chocando-se com os anseios antiindustrialistas do “cinema de autor”. Tem-se, por um lado, uma abertura para filmes “leves” dirigidos ao público de classe média e às grandes bilheterias, como *Garota de Ipanema* (1968, Leon Hirszman) e *Todas as mulheres do mundo* (1967, Domingos de Oliveira), ambos retratando um universo ficcional distinto da produção cinemanovista anterior. O grupo como um todo, entretanto, demonstra inclinações frente às necessidades do mercado, mas elabora uma estratégia mais próxima de um meio-termo, buscando cativar o público pelo espetáculo, com cenários grandiosos, mantendo, ao mesmo tempo, alguns preceitos ideológicos no que se refere a convicções estéticas e éticas do primeiro Cinema Novo. Em uma produção marcada por fortes traços alegóricos e tendências ao espetáculo, sobressai a preocupação em representar o Brasil passado, presente ou futuro em filmes como *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969, Glauber Rocha), *Os herdeiros* (1969, Carlos Diegues) e *Os deuses e os mortos* (1970, Ruy Guerra). Pode-se acrescentar ainda *Pindorama* (1971, Arnaldo Jabor), *Brasil ano 2000* (1968, Walter Lima Jr.) e *Macunaíma* (1969, Joaquim Pedro de Andrade) (XAVIER, 2001; RAMOS, 1990).

armas atômicas e nós entramos na luta com canivetes”.⁵ Para Ismail Xavier, a partir de 1972, aproximadamente, torna-se difícil mapear o cinema brasileiro em termos de períodos ou estéticas aglutinadoras, sendo que, mesmo a polaridade entre, de um lado, um cinema atrelado ao mercado e aos protocolos de comunicação dominantes, e de outro, os estilos alternativos, não pode ser tomada como dicotomia absoluta. Neste período, prevaleceria a invenção de caminhos pessoais, de uma resolução própria dada por cada cineasta às relações entre projeto, linguagem, condições de produção e mercado (XAVIER, 2001:88).

Em artigo publicado no periódico *Opinião*, em 1972, Jean-Claude Bernardet afirma ser *S. Bernardo* “uma voz inesperada no cinema brasileiro” naquele momento.⁶ Segundo o autor, observava-se, então, um esgotamento do surto do chamado “cinema marginal”, de cineastas como Rogério Sganzerla, Júlio Bressane e Luis Rosemberg, que deram forma a um cinema no qual o diálogo com a narrativa clássica, a presença do universo da sociedade de consumo e da cultura de massa, a degradação dos personagens, a avacalhação e o deboche aparecem como traços de muitos filmes, marcados por um tom agressivo, pelo grotesco e pela violência, na recusa radical de conciliação com os valores do mercado (XAVIER, 2001:72-80). Em parte por inanição, em grande parte em função da censura e dos exibidores, a falência dessa produção sinalizava, segundo Bernardet, que nenhum outro setor se via “em condição de promover uma análise e uma reflexão crítica sobre a sociedade brasileira, nem de pesquisar formas dramáticas de apreensão da realidade”. Nesse contexto, alguns filmes teriam continuado o esforço básico de sustentar tal reflexão crítica no cinema brasileiro. Produções como *Os inconfidentes*, *Como era gostoso o meu francês*, *A casa assassinada* e *S. Bernardo*, todos realizados entre os anos de 1971 e 1972, retomariam, dessa forma, a linha dramaturgica que sustentara o Cinema Novo. Nestes, “o enredo nasce de uma análise da sociedade. E o conjunto das situações apresentadas pelo filme, bem como as contradições vividas pelos personagens centrais, são uma síntese das contradições sociais globais num determinado momento”. Em *S. Bernardo*, o poder do protagonista e grande proprietário de terras Paulo Honório, conquistado por meio da

⁵ Entrevista a Alex Vianny. Op. Cit., p.299.

⁶ BERNARDET, Jean-Claude. “São Bernardo é uma voz inesperada no cinema brasileiro de hoje”. *Opinião*, 18 a 25 dez 1972.

violência, é colocado em questão pelas novas ideias que vêm de outros setores da sociedade. Taxando-as rapidamente de comunistas, Paulo Honório vive intimamente o choque entre imobilismo e transformação, pois uma das forças de renovação é representada por sua esposa, Madalena.

A narrativa é centrada em Paulo Honório, homem de origem humilde e extremamente ambicioso que, conforme declara, sempre teve a intenção de adquirir e tornar produtiva a fazenda São Bernardo, onde trabalhara “no eito, por cinco tostões ao dia”. Na cena inicial, vemos o protagonista sentado à mesa, onde escreve. Sua voz em *off* anuncia que irá relatar sua vida e, deste momento em diante, é através de sua própria fala e de seus pensamentos que o espectador será conduzido a conhecer sua trajetória: o trabalho na enxada, os problemas com a lei e com uma moça, que o levaram à prisão, a vida de comerciante mascate e agiota e as articulações que o permitiriam adquirir São Bernardo de José Padilha, herdeiro da propriedade a quem concede empréstimo e pressiona para vender as terras em pagamento à dívida. Acompanhadas da narração em *off*, as imagens se sucedem em planos curtos, apresentando ao espectador suas ações, nas quais já se expressam a ambição e a violência que marcariam sua vida. Como afirma em determinada cena,

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons... e quais foram os maus. Fiz muitas coisas boas que me trouxeram prejuízo. Fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de São Bernardo, considereirei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.

Na cena em questão, vemos Paulo Honório à direita do quadro, sentado à beira do lago na propriedade. Seu tamanho parece reduzido diante da vastidão das terras. Cinco anos já haviam se passado desde a aquisição de São Bernardo à custa do endividado Padilha, incluindo as disputas em torno dos limites do terreno com Mendonça, fazendeiro que termina por ser assassinado. Homem ambicioso, que não medira esforços para vencer suas origens humildes e se sobrepôr àqueles a quem considerava inferiores, embora compartilhassem de sua classe social: esta é a imagem que se esboça em relação ao protagonista nas sequências iniciais do filme, conduzidas pela câmera fixa de Hirszman.

Um novo elemento é introduzido na trajetória de Paulo a partir da realização de um novo “negócio”. Caminhando em frente ao altar em construção da igreja que mandara erguer na fazenda, ele anuncia:

Naquele dia amanheci pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo de saia a provocasse. Não me ocupo com amores. Devem ter notado. Sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito. Difícil de governar. Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma. O que eu sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de São Bernardo.

A esposa, que lhe daria o herdeiro para suas propriedades, é encontrada em Madalena, moça a quem convida, inicialmente, para ser professora da escola que desejava fundar em São Bernardo. Diante da recusa à oferta, a proposta de casamento surge como a de uma transação comercial: “Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu!”, afinal, Paulo diz não gostar de “pessoas que se apaixonam e tomam decisões às cegas”. Pedido aceito, os dois se casam, dando novos rumos ao relato de Paulo Honório: as visões de ambos, marido e esposa, entram em conflito, gerando múltiplos desentendimentos.

Um confronto significativo tem lugar em uma sequência iniciada no estábulo da fazenda. Paulo Honório verifica tarefas mal cumpridas e sai chamando por Marciano, empregado da fazenda, a quem encontra junto a Padilha e ordena que retorne ao trabalho. Diante da resposta do empregado de que já terminara tudo e que ninguém aguentava viver daquela forma, sem descanso, Paulo reage com empurrões e pontapés. O fazendeiro, então, manda que Marciano retorne imediatamente ao trabalho e culpa Padilha, por ficar “enchendo de histórias a cabeça desses safados”. O ângulo da câmera se altera: vemos Marciano se afastando e conversando com alguém que se aproxima. É Madalena quem chega. O silêncio entre marido e esposa é quebrado por ela:

Madalena: É horrível.

Paulo: O quê?

Madalena: O seu procedimento. Que barbaridade, despropósito.

Paulo: Que diabo de história. Não estou entendendo. Explique-se.

Madalena: Como tem coragem de espancar uma criatura daquela forma?

Paulo: Ah sim, por causa de Marciano. Pensei que fosse coisa séria, assustou-me.

Madalena: Bater assim num homem! Que horror!

Paulo: Foi uma ninharia, filha! E está você aí se afogando em pouca água. Essa gente só faz o que se manda. Mas não faz se não for na pancada. E depois, Marciano não é propriamente um homem.

Madalena: Por quê?

Paulo: Sei lá, vontade de Deus. É um molambo.

Madalena: Claro, você vive a humilhá-lo.

Paulo: Protesto! Quando o conheci, já era um molambo!

Madalena: Provavelmente porque sempre foi tratado a pontapés!

Paulo: Qual nada. É molambo porque nasceu molambo.

Um novo silêncio se segue, rompido novamente por Madalena:

Madalena: Mas é uma crueldade. Por que fez aquilo?

Paulo: Eu fiz porque achei que devia ter feito. E não estou habituado a dar explicações, está entendendo? Era o que faltava! Grande acontecimento! Dois ou três moxições num cabra! Que diabo tem você com Marciano pra estar tão parida por ele?

Paulo Honório se aproxima da esposa, a câmera permanecesse fixa, em plano aberto. A sequência descrita acima assinala as questões que cercam os conflitos entre Madalena e Paulo Honório: ao homem ambicioso e incapaz de conceber os seus empregados como seres humanos e trabalhadores dignos, contrapõe-se o humanismo de Madalena, que ousa enfrentar o marido para defender seus ideais em termos de justiça social. Uma dimensão particular desse embate expressa-se na última fala de Paulo Honório dirigida à esposa: “Que diabo tem você com Marciano pra estar tão parida por ele?”. O ciúme surge, aqui, como elemento central na relação do protagonista da esposa: proprietário das terras de São Bernardo, ele tornara-se também proprietário da mulher. O homem que se valera de todos os meios para se apossar das terras e se sobrepor a todos aqueles que o haviam explorado ao longo de sua vida a partir do casamento se apossara também de uma mulher, que, agora, ousava questionar seu poder.

Para Hélio Pellegrino, em artigo publicado no *Jornal do Brasil* à época de lançamento do filme:

Paulo Honório, com suas mãos enormes, dividiu o mundo entre proprietários e degradados. Quem tem propriedade – e é proprietário – vale. Quem não a tem não vale nada. Sua vingança contra os que o fizeram trabalhar no cabo da enxada, a cinco tostões na meninice, foi tomar-lhes a propriedade.⁷

Ao agir dessa forma, Paulo Honório identifica-se “com seus algozes passados, tornando-se algoz”. Sua existência teria se construído a partir de um ódio invejoso em relação às pessoas que o haviam desrespeitado e manipulado, passando a cobiçar tudo aquilo que aquelas pessoas representavam: “a força, a propriedade, o poder político, a opressão”. Paulo Honório, a partir disso, “desumanizou-se e alienou-se radicalmente, já que avalizou e ratificou a premissa segundo a qual o ser humano em si mesmo não vale nada: vale a propriedade que o valoriza e faz dele um proprietário”.

O papel desempenhado por sua esposa é decisivo dentro desse universo, segundo Pellegrino:

⁷ PELLEGRINO, Hélio. “São Bernardo: a vitória da vingança”. *Jornal do Brasil*, 1 julho 1972, caderno B, p. 2.

*Madalena, professora, letrada, querendo assumir em São Bernardo um papel de pessoa, escutando o clamor da miséria e discordando dela, por palavras e obras, sacudiu perigosamente o esquema mórbido de Paulo Honório. A propriedade e o dinheiro eram sua bondade, sua força. (...) Madalena, com suas esgaçadas – e inofensivas – idéias socialistas, destapou o inferno psicológico a partir de cuja repressão se construiu o duro proprietário de São Bernardo. As labaredas deste inferno, sob a forma de um ciúme delirante, destruíram a nesga de relação que chegou a existir entre ambos. A mulher, acusada, acossada, atormentada, acabou por suicidar-se. Paulo Honório, incapaz de amar, consciente disto, consumido pela culpa, tornou-se um duende a assombrar a decadência de São Bernardo.*⁸

O casamento com Madalena não é feito por amor, mas sim porque, aos 40 anos, precisa adquirir mais uma propriedade: a mulher que o ajudaria a produzir um herdeiro para as outras propriedades. Madalena seria aquela que “rompe as rígidas fronteiras entre possuidor e possuídos, erguidas na fazenda”. A solução para o conflito que surge entre o imobilismo de Paulo Honório e a perspectiva de transformação representada por Madalena “é o ciúme, expansão natural do quase patológico senso de exclusivismo do patriarcal senhor de São Bernardo”.⁹

O casamento é, para o protagonista, apenas mais um negócio, mediante o qual se tornaria senhor também de uma mulher. De acordo com Hirszman, a partir disso, “traz uma nova contradição para dentro de suas terras, que é a relação entre ele e a esposa”.¹⁰ A Paulo Honório, opõe-se Madalena, que, para o diretor,

*reage para não ser transformada em objeto. Ela tem uma série de valores: discute literatura, política, problemas sociais. Quer participar da vida, o que a estrutura não lhe permite. E não se conforma em ser uma simples assistente social da fazenda São Bernardo, função essa que o marido mal lhe permite.*¹¹

Madalena não deseja apenas manter-se ocupada redigindo cartas ou auxiliando os trabalhadores que viviam na fazenda: ela questiona as atitudes e os métodos adotados por seu marido, o que desperta neste a desconfiança. Em cena seguinte, vemos Paulo Honório deitado na cama. A câmera lhe enquadra acima dos ombros, seu semblante é tenso e pensativo. A narração em *off* revela os motivos de sua inquietação:

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ “Muita propriedade”. *Veja*, 17 out 1973.

¹⁰ “São Bernardo: a realidade de hoje nos anos 20”. *A Tribuna*, 08 fev 1973.

¹¹ “São Bernardo: uma homenagem a Graciliano pelos oitenta anos de seu nascimento”. *O Globo*, 01 dez 1972.

O senhor conhece a mulher que possui. Conhecia nada. Era justamente o que lhe tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama e perceber ao cabo de anos [seu olhar se desvia para fora de campo, à direita] que ela é uma estranha.

No plano seguinte, aberto, Paulo se levanta e pega uma espingarda. Aponta para a janela. O tiro desperta Madalena que, assustada, pergunta o que havia acontecido. Seguem as acusações do marido: “São seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida, qualquer dia um fica estirado aí”. Ela se encolhe, deitada, e chora, ao que o marido reage: “É assobio ou não é? Você marcou entrevista aqui dentro do quarto, em cima de mim? Era só o que faltava! Quer que eu saia? Se quer que eu saia, é dizer. Não se acanhe”. Madalena continua a chorar. Paulo Honório fecha a janela e guarda a arma, voltando a se deitar ao lado da esposa. Observando-a, sua fala, em *off*, resume suas dúvidas:

Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, daria uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam. Chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, chamaria os melhores médicos para curar-lhe a palidez e a magreza. Consentiria que ela oferecesse roupas às mulheres dos trabalhadores. E se eu soubesse que ela me traía [senta-se bruscamente na cama]... ah, se eu soubesse que ela me traía, matava! Abria-lhe a veia do pescoço devagar, para o sangue escorrer um dia inteiro.

O sentimento de posse que nutria em relação a São Bernardo referia-se também à esposa. As relações que se estabelecem entre ambos, dessa forma, expõem o que pode ser visto como dominação masculina, concebida aqui como uma expressão, entre outras, das desigualdades nas relações sociais, exercida não apenas através de mediações concretas, mas também de mecanismos simbólicos - “definições e de redefinições de estatutos ou de papéis que não concernem unicamente às mulheres, mas ao sistema de reprodução de toda a sociedade” (PERROT, 2001).

Nessa perspectiva, o conceito de gênero contribui para a compreensão de uma das dimensões políticas presentes em S. Bernardo: aquela que se refere diretamente às relações entre Paulo Honório e Madalena como marido e esposa. Para Scott, o gênero “significa o saber a respeito das diferenças sexuais” (SCOTT, 1994:12). Tal conceito de “saber”, atrelado à noção de Michel Foucault, remeteria à compreensão produzida pelas culturas e sociedades sobre as relações humanas e, nesse caso, sobre as relações estabelecidas entre homens e mulheres. A autora enfatiza que seus usos e significados “nascem de uma disputa política e são os meios pelos quais as relações de poder — de

dominação e de subordinação — são construídas”. Dessa forma, o gênero é concebido como “organização social da diferença sexual” (SCOTT, 1994:13) e “forma primeira de significar relações de poder” (SCOTT, 1991:14).

As relações de poder enfrentadas por Madalena se revestiam de um caráter cotidiano, microscópico. É válido destacar brevemente que a percepção de tal modalidade de poder é marca fundamental dos movimentos de contestação que emergem nos anos 60 e 70 ao redor do mundo, em especial os feminismos, que insistiam “sobre o caráter estrutural da dominação, expresso nas relações da vida cotidiana, dominação cujo caráter sistemático tinha sido precisamente obscurecido, como se fosse o produto de situações pessoais” (VARIKAS, 1997:67).

Atribui-se, dessa forma, uma dimensão política às relações até então restritas ao que seria uma realidade individual e familiar. As profundas inquietações das feministas referiam-se à urgência de tornar evidentes as nuances de modalidades de poder que também se expressavam — de múltiplas e, algumas vezes, sutis formas e com efeitos contundentes — na vida cotidiana, nos diversos aspectos das relações sociais e pessoais e que, freqüentemente, significavam a inferiorização das mulheres. O individual representava, dessa forma, tanto um projeto quanto um espaço políticos (ERGAS, 1996).

Chegando à fazenda como mais um dos negócios empreendidos por Paulo Honório e submetida aos desígnios do marido, é contudo Madalena quem confronta a ambição desmedida e o poder que ele exerce sobre seus empregados. Para além da questão de gênero, que emerge de seu relacionamento com o marido, a personagem é concebida, assim, como o contraponto ao capitalista encarnado em Paulo Honório: as críticas direcionadas à maneira como ele tratava os empregados, as atitudes de ajuda aos trabalhadores da fazenda, que tanto geram desentendimentos e desconfianças do marido que a vê como “comunista” e “subversiva”, fazem com que através dela estejam representados os ideais que desafiam o poder obtido por meio do dinheiro, um poder que, como ocorre com Paulo Honório, obscurece a dimensão humana por trás das relações econômicas.

Na conjuntura de concepção e lançamento do filme, as questões levantadas pela trama geraram problemas múltiplos com o poder instituído. Segundo Hirszman, *S. Bernardo*

foi um filme que representou para muita gente a reafirmação de uma identidade, de uma posição, de uma visão do mundo que estava totalmente oprimida. (...) Ali, a coisa estava um pouco fechada num espírito estético, artístico, que dava ao filme a possibilidade de passar pela censura. Porque dificilmente a censura deixaria passar qualquer coisa crítica sobre o problema do proprietário.¹²

O filme teve, de fato, problemas significativos com a censura, que o reteve por sete meses, exigindo cortes em determinadas cenas para que fosse liberado para exibição no país.¹³ A partir de tais avaliações, o filme obtém o certificado de “proibido para menores de 18 anos, com cortes”.¹⁴ No recurso enviado à Censura, a Saga Filmes, produtora de *S. Bernardo*, busca legitimar o filme, evidenciando a pertinência de levar às telas a narrativa de Graciliano Ramos e de manter as cenas cujos cortes foram exigidos. Os argumentos iniciais ressaltam o fato de o filme ser baseado em obra prima clássica da literatura brasileira, inclusive adotado nas escolas, sendo ainda “rigorosamente fiel ao texto literário, e assim o tratamento cinematográfico constitui uma respeitosa e verdadeira transposição da obra de Graciliano Ramos”.

Com relação aos cortes exigidos, diante do “caráter rigoroso e preciso da literatura de Graciliano Ramos, e pois do filme”, nada seria supérfluo e, portanto, cada cena teria “um sentido preciso e um significado profundo, para o entendimento da obra, ou seja, para a compreensão dos personagens”. O conflito no filme se estabeleceria entre a personalidade dominadora, impetuosa e obsessiva do protagonista Paulo Honório, “que submete tudo à sua vontade de fortuna e poder, mas que por isso mesmo fracassa no plano da afetividade e das relações humanas”, e o caráter de Madalena, “preocupada com os problemas humanos e existenciais dos empregados da fazenda e

¹² Entrevista a Alex Viany. Op. Cit., p.300.

¹³ No exame a que foi submetido, em junho de 1972, um dos pareceres recomenda a interdição do filme, em função de “diálogos que apresentam ideologia suspeita”. (Parecer de 08 de junho de 1972. <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 11/07/09). Considerado “filme tecnicamente e plasticamente muito bem feito” e que conseguiria “dar ao espectador a idéia de uma época (1930) em que, no interior do Brasil, o patrão era o dono absoluto”, o texto de outro parecer destaca as “tendências socialistas” de Graciliano Ramos, afirmando, contudo, não encontrar no filme “qualquer forma de proselitismo”. Apesar disso, opina pela liberação do filme com impropriedade para menores de dezoito anos (Parecer de 07 de junho de 1972. <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 11/07/09). Em outro exame, o filme obtém a seguinte avaliação: “Apesar do filme apresentar a vida miserável do colono, as arbitrariedades do patrão como senhor absoluto, algumas exaltações sociais, não podemos considerá-lo como socialista (subversivo)”. Mesmo assim, sugere-se a impropriedade para menores de 18 anos. (Parecer de 13 de junho de 1972. <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 11/07/09).

¹⁴ Certificado de censura. 13 de junho de 1972. <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 11/07/09.

dos amigos de Paulo”. Tratava-se de um “conflito entre razão e sentimento”, ressaltando por fim os produtores que o filme exprimiria “sentimentos morais e éticos não apenas recomendáveis para o público adulto, mas especial e particularmente para a juventude”, em função do que solicitam também a redução da proibição etária para catorze anos.¹⁵

Hirszman afirma não ter aceitado nenhuma negociação, diante dos cortes exigidos de várias cenas, que, segundo o cineasta, modificariam a leitura do filme.¹⁶ Os cortes incluiriam, por exemplo, no momento em que Paulo Honório espanca seu empregado Marciano na frente da igreja, o longo trecho no qual Madalena discute com o marido e cobra a barbaridade de espancar um trabalhador. Segundo Hirszman, tal corte tiraria, “portanto, a razão que leva Madalena, pouco a pouco a discordar de Paulo Honório dentro da fazenda, o que vai dar na paranóia dele: ela ser uma comunista, (...) porque se liga aos pobres, porque se liga aos trabalhadores, porque se liga aos camponeses”.¹⁷ A censura exigia ainda a retirada do quadro em que se esclarece que ela se liga ao professor porque este discute ideias, pensa, compartilha de sua visão de mundo, não se sente alheio ao mundo naquela localidade. Para o cineasta, “tirar isso tudo seria deformar completamente o filme. Virava um filme de ciúme. Uma coisa determinada por Deus. Não tem uma razão, uma raiz social. Isso é fundamental na adaptação: se não tem uma articulação sócio-política, não tem articulação da realidade daquela época mesmo...”.¹⁸ O filme perderia, nesse sentido, sua perspectiva de análise e crítica da conjuntura na qual se inseria. É válido lembrar que tendo como uma de suas peças-chave a censura, o peso da vigência do AI-5 impôs direções, em grande parte, aos padrões de produção e consumo de cultura no contexto brasileiro. A repressão às atividades artísticas mostrou-se proporcional ao prestígio dos artistas e à sua importância como instrumento de crítica ao autoritarismo e expressão de ideias libertárias. Em alguns casos, vetava-se a encenação de espetáculos, a exibição de filmes e a divulgação de canções na íntegra. Em outros, em parte, extirpando-se frases, situações, personagens. Vetavam-se elementos que “aos olhos dos militares e de seus aliados civis”, parecia ameaçar “os valores da ‘civilização cristã ocidental’, ameaçada

¹⁵ Recurso enviado pela produtora Saga Filmes, 29 de junho de 1972. <http://www.memoriacinebr.com.br>. Acesso em 11/07/09.

¹⁶ Entrevista a Alex Vianny. Op. Cit., p.301.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁸ Idem, *ibidem*.

de maneira simultânea e sincronizada pelo movimento comunista internacional e pela chamada revolução nos costumes”. (ALMEIDA, WEIS, 2002:342)

No quadro do cinema brasileiro naquele momento, destacava-se uma modalidade de produção especialmente direcionada ao mercado. Inimá Simões cita um artigo do jornal *O Estado de São Paulo*, publicado no final do ano de 1972, que se intitulava “Cinema brasileiro procura afirmar-se no erótico” (SIMÕES, 1999: 165). O texto relacionava os 25 filmes nacionais de maior bilheteria no período entre novembro de 1969 e junho de 1972, sendo que dezenove poderiam ser classificados como comédias e a maioria explorava o sexo e as situações eróticas. Para fazer frente à expansão deste tipo de filme, criticado por setores mais moralistas do Estado apesar de seu caráter lucrativo, a política oficial será de incentivo aos superespetáculos históricos, centrados nos “grandes vultos e fatos de nossa história”. Nessa linha são feitos, por exemplo, *Independência ou morte* (1972, Carlos Coimbra) e *O caçador de esmeraldas* (1980, Oswaldo de Oliveira), ambos de produção independente, além de *Anchieta, José do Brasil* (1978), produzido pelo mecanismo estatal, mas que acaba constituindo-se como uma visão pessoal do diretor, Paulo César Saraceni. Contrariando tais proposições, temos *Os inconfidentes* (direção de Joaquim Pedro de Andrade, 1972). É fundamental, portanto, ressaltar que, em tal conjuntura de autoritarismo, censura e ênfase na dimensão industrial da produção cultural no país, as nuances das relações entre arte e política evidenciam que, no campo de disputas de imagens, no que se refere ao cinema brasileiro, observam-se expressões que não necessariamente se atrelam ao que é preconizado pelo Estado ou pelo mercado.

Tomando como exemplo o cinema histórico, ao mesmo tempo incentivado pelo Estado no que poderia trazer de conhecimento acerca dos “grandes vultos de nossa história” e empregado por remanescentes do Cinema Novo a partir de uma perspectiva diferenciada, crítica e voltada para o questionamento dos problemas correntes do país, são múltiplas nuances que se verificam. Revisitar o passado através do cinema não se desvincula das demandas do tempo presente; ao contrário, são as questões do presente que orientam a leitura que se empreende do passado, sendo o filme histórico “sempre representação, carregada não apenas das motivações ideológicas dos seus realizadores, mas também de outras representações e imaginários”, os quais traduziriam “valores e problemas coetâneos à sua produção” (NAPOLITANO, 2007:65).

Neste olhar para o passado, através do texto de Graciliano Ramos, traduzem-se questões e disputas políticas. A riqueza do texto literário suplantara “a limitação temporal” e atingiria “os nossos dias aos deslindar o processo de um homem que caminha para a consolidação capitalista e simultaneamente tenta se conhecer, expor-se no ato da criação literária, escrevendo”.¹⁹ O confronto entre as visões de mundo representadas por Madalena e Paulo Honório extrapola, assim, os limites da tela. Ao final do filme, o balanço de sua vida realizado pelo protagonista sintetiza este embate. Diante da morte da esposa, Paulo Honório percebe o homem em que se transformara:

Faz dois anos que Madalena morreu. Dois anos difíceis. Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não tenho doença nenhuma. Está visto que, cessando esta crise, a propriedade se poderia reconstituir e voltar a ser o que era. (...) Mas, para quê? Para quê? Então me dirão. Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e haveria muita praga. As criancinhas nos casebres úmidos e frios inchariam roídas pela verminose. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. (...) Coloquei-me acima da minha classe. Creio que me elevei bastante. Estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária que forneceram a essência da minha instrução não me tornaram melhor do que eu era quando arrastava peroba. Pelo menos, naquele tempo, não sonhava ser um explorador feroz em que me transformei. Julgo que me desnorteei numa errada. Hoje não canto e nem rio. Penso em Madalena com insistência.

Com a morte da esposa, evidencia-se para o protagonista seu próprio imobilismo: às intenções de justiça social e transformação de Madalena, ele reagira com a estagnação. “se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige”.

Nessa última seqüência, na união entre ficção e olhar documental, os dramas humanos não ficam, portanto, ausentes das relações econômicas²⁰. Dramas de Paulo Honório, confrontado pelos ideais da esposa a quem acaba perdendo pelo ciúme; de Madalena, que rejeita o simples papel de “assistente social” da fazenda e se recusa a ser objeto de propriedade do marido; e dos trabalhadores de São Bernardo, que assumem o primeiro plano na narrativa ao longo da seqüência final. Tais conflitos eram levados às telas por Hirszman na conjuntura dos anos 70 no Brasil, de “milagre econômico”,

¹⁹ “São Bernardo: a realidade de hoje nos anos 20”. *A Tribuna*, 08 fev 1973.

²⁰ Para Eduardo Scorel, é nesta seqüência que se expressa de forma harmoniosa a coexistência da ficção, na narração em *off* do protagonista, e do olhar documental do diretor, “primeiro, na reencenação do lancinante canto do trabalho, fonte de inspiração para a trilha sonora do filme, depois nos planos documentais em que os moradores da fazenda encaram a câmera” (SCOREL, 2005:99)

quando uma euforia desenvolvimentista tomava conta do país. Confrontado com os posicionamentos de Madalena, Paulo Honório, para Hirszman,

tenta compreender, mas não consegue compreender aquela derrocada a partir da reificação econômica. Tudo era econômico então, o 'milagre econômico' podia até parecer um milagre, e o filme é um pouco da raiva que sentíamos diante do 'milagre'. Da vontade de dizer que o milagre não é bem assim, são pessoas que estão ali, não se trata só de um esquema econômico, não, tem gente. Mesmo que seja um proprietário, pessoa que por vingança vai matar, roubar, para se tornar proprietário.²¹

Em um contexto, portanto, em que arte e política são permeadas por múltiplas tensões e expressões artísticas diferenciadas esboçam disputas políticas e sociais, a proposta de um cinema político se mantém em *S. Bernardo*, um cinema cujas raízes remontariam ao romantismo revolucionário dos anos 60, na acepção de Ridenti, mas agora confrontado com uma nova conjuntura. Nas múltiplas questões que levanta e nas variadas interpretações que suscitou, dentro das relações que estabeleceu com a imprensa e o Estado, por exemplo, *S. Bernardo* reuniu a dimensão da subjetividade à perspectiva da crítica política, lançando à trajetória de um proprietário de terras no Nordeste brasileiro dos anos 30 os questionamentos que afligiam setores da sociedade brasileira do regime militar, bem como desvelando as tensões nas relações de poder que se expressavam no espaço privado entre Paulo Honório e Madalena.

Referências bibliográficas:

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de & WEIS, Luiz. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar” In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da Vida Privada no Brasil vol. 4. Contrastes da intimidade contemporânea*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2002.

AUMONT, Jacques & MARIE, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.

AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. São Paulo: Papirus, 2004.

AVELLAR, José Carlos (org.) Vianny, Alex. *O processo do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.

ERGAS, Yasmine. “O sujeito mulher. O feminismo dos anos 1960-1980” In DUBY, Georges & PERROT, Michelle. *História das Mulheres no Ocidente*. Vol. 5. Porto: Afrontamento, 1996.

SCOREL, Eduardo. “A direção do olhar”. In *Adivinhadores de Água. Pensando o cinema brasileiro*. São Paulo: Coseac Naify, 2005.

²¹ AVELLAR, José Carlos. Op. Cit, p. 300.

NAPOLITANO, Marcos. “A escrita filmica da História e a monumentalização do passado: uma análise comparada de Amistad e Danton”. In CAPELATO, Maria Helena; MORETTIN, Eduardo; NAPOLITANO, Marcos & SALIBA, Elias Thomé (orgs) *História e Cinema*. São Paulo: Alameda, 2007.

PERROT, Michelle et alli. “A História das Mulheres. Cultura e poder das mulheres: ensaio de historiografia”. *Gênero: Revista do núcleo transdisciplinar de estudos de gênero*. Niterói, v. 2, n.1, 2º semestre de 2001.

RAMOS, Fernão. “Os novos rumos do cinema brasileiro (1955-1970)”. In RAMOS, Fernão (org.) *História do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Art/SEC-SP, 1990.

READ, Herbert. *Arte e Alienação. O papel do artista na sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar Ed., 1983.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos A. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro. Artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 2000.

SCOTT, Joan. “Gênero: uma categoria útil para análise histórica” Recife, SOS Corpo, 1991. Tradução de Christine Rufino Dabat e Maria Betânia Ávila.

_____. “Prefácio a Gender and Politics of History”. *Cadernos Pagu*, Campinas, nº 3, 1994

SIMÕES, Inimá. *Roteiro da Intolerância: a censura cinematográfica no Brasil*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1999.

VARIKAS, Eleni. “‘O Pessoal é Político’: desventuras de uma promessa subversiva”. *Tempo*, Rio de Janeiro: Vol. 2, nº 3, 1997, pp. 59-80.

WOLLEN, Peter. “Cinema e Política”. In XAVIER, Ismail (org.) *O Cinema no Século*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1996.

XAVIER, Ismail. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.