

São Bernardo: um narrador e outras vozes

Um artigo de Ismail Xavier escrito no calor da hora, em 1974, considerava *São Bernardo* o lançamento mais importante de 1973, não pelo tratamento da crítica, nem pela atuação mercadológica, mas pelas condições de elaboração do filme. Num período marcado pela dissolução do movimento cinemanovista e “pelo rápido afogamento de propostas de aglutinação estético-ideológica”, *São Bernardo*, *O Anjo nasceu, Como era gostoso o meu francês* e *Os Inconfidentes* surgiam como obras significativas, consolidadas pela reflexão cinematográfica.

A repressão política, a criação da Embrafilme, as novas demandas do mercado cultural e o acirramento dos debates estéticos, no final da década de 60, compuseram um novo quadro de atuação e contribuíram para o esfacelamento do Cinema Novo. Realizadores e críticos redefiniram os marcos estéticos e políticos do cinema brasileiro, rearticulando esquemas de produção e projetos culturais. Surgiram diferentes e, às vezes, conflitantes opções estéticas, resultando num amplo conjunto de filmes e tendências: o crescimento da comédia erótica, o cinema marginal, o melodrama rodrigueano e algumas obras nos marcos do Cinema Novo – entre elas, o filme de Leon Hirszman.

São Bernardo insere-se num produtivo diálogo entre o Cinema Novo e o Modernismo. Movimentos culturais que partilharam menos um ideário estético rigoroso que um programa político comum: a busca da realidade brasileira e dos problemas sociais de um país ignorado pelos intelectuais.

Tendo em vista certa fidelidade ao romance, podemos nos servir das interpretações de Antonio Candido e João Luís Lafetá a respeito da obra de Graciliano Ramos.

Um livro “curto, direto e bruto”

Em linhas gerais, Antonio Candido afirma que *São Bernardo* é um romance de estrutura psicológica e literária forte, um livro “curto, direto e bruto”, no qual personagens e objetos surgem como “meras modalidades do narrador”, Paulo Honório. Este, por sua vez, também é “modalidade duma força que o transcende e em função da qual vive: o sentimento de propriedade”. A aquisição e transformação da fazenda São Bernardo levam-no, porém, ao conflito entre a posse e o sentimento patriarcal – a busca de um herdeiro.

De um lado, o sentimento de propriedade que segrega os homens e os transforma em peças das engrenagens do seu interesse; de outro, Madalena, a mulher humanitária e fraternal, cuja bondade ameaça a hierarquia e a couraça moral que ergueram São Bernardo. “O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza [...]. A solução do conflito é o ciúme que mata a mulher”. O narrador-personagem possui a força interior necessária para sobrepujar a vida. Vencendo, porém, é vencido por ela; ao imprimir sua marca torna-se inabilitado para a afetividade e o lazer.

Lafetá aprofunda a análise de Antonio Candido e propõe uma estreita relação entre Paulo Honório e a burguesia como classe: ação, energia, objetividade, dinamismo, capacidade transformadora e o sentimento de propriedade são características comuns a ambos. Desta analogia, Lafetá propõe uma interessante metáfora: o narrador é uma espécie de “dínamo que gera energia e arrebata tudo, provocando uma completa e incessante modificação nas relações globais” do mundo do romance. No entanto, afirma, o dínamo não existe indefinidamente: a harmonia das peças não é perfeita e no seu interior há contradições que podem emperrá-lo a qualquer instante.

À medida que Paulo Honório estabelece seu contato com o mundo sensível, transfere a reificação das trocas mercantis para as relações privadas. A recusa de Madalena à alienação e à posse de Paulo Honório provoca, assim, o colapso de seu universo de relações. O desfecho do conflito elimina Madalena fisicamente, mas destrói a vida de Paulo Honório.





“As criaturas que me serviram durante anos eram bichos”

O filme, tendo em vista a nossa análise, mantém a mesma estrutura da obra literária. A supressão de alguns personagens ligados ao trabalho produtivo da fazenda acentua a personalidade de Paulo Honório e parece confirmar sua visão de mundo: “as criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos”.

De qualquer modo, a narração de Paulo Honório é o elemento estrutural da obra: ela emoldura o filme e é seu fio condutor; estabelece as ligações entre os diversos momentos e intervém no interior desses momentos, procurando definir o sentido da narrativa. No entanto, alguns procedimentos de linguagem desautorizam o narrador como única fonte produtora de significado.

Desde o início, os *flashbacks* de texto e imagem são descontínuos. Enquanto Paulo Honório resume sua infância e seu primeiro ato “digno de nota”, as imagens apresentam a fazenda, no presente da narrativa, desconsiderando a origem pobre e desafortunada do narrador; indica sua atual condição de fazen-

deiro. A descontinuidade será mantida em diversos momentos do filme: Paulo Honório afirma que passou fome e frio, no quadro figuram duas notas de 2 e 10 mil réis; a perda de um trabalhador na pedreira e de sua família, descrita pelo narrador é acompanhada pela reconstrução das instalações da fazenda; o ciúmes tantas vezes narrado não encontra nas imagens mais do que indícios da loucura do próprio narrador.

As cenas de trabalhadores no eito, nas últimas seqüências do filme, completam o quadro de absoluta diacronia entre interpretação do narrador e imagens e sons apresentados. Diante da voz *over* que desumaniza os trabalhadores, tratados como “bichos tristes”, os quadros quase documentais, como lembrou Ismail Xavier, acentuam o caráter social e humano da “tristeza”. As imagens indicam a miséria como resultado da exploração do trabalho e não como condição imanente da existência; o canto popular “Rojão do Eito” é a voz dos trabalhadores, contrariando a ótica do narrador.

A insistência nos planos longos e fixos e nos enquadramentos abertos impossibilitam a presença de espectadores privilegiados que advinham a ação antes dos personagens. O universo ficcional apresentado dessa forma torna-se um obstáculo para a ação dramática; sob comando do narrador, ao contrário cria um efeito de distanciamento, o qual é possível analisar com objetividade o tratamento que Paulo Honório dispensa aos demais personagens e a si próprio.

Assim, nem espectador, nem narrador possuem privilégio na atribuição do significado das cenas. Ambos estão sob um crivo analítico: os primeiros, porque são chamados a interpretar; o segundo, porque terá que se sustentar diante das outras “vozes” presentes no filme. Na medida em que desautoriza o narrador, aponta-nos o olhar crítico do autor; que diante da trajetória de Paulo Honório parece interessado em discutir sobre o sentido mais amplo das ações de seu personagem.

Hirszman confirmaria, levando em conta os procedimentos de linguagem analisados, a existência desse “sentimento de propriedade” que transcende ao controle e ao entendimento do narrador. Através de Paulo Honório poderíamos, portanto, acompanhar o autor em sua reflexão sobre a força destruidora do capitalismo, no instante em que se observa a reificação das relações humanas.