

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTMANETO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

AGNELO BENTO LINO FILHO

O Truque e a Técnica
Representações do trabalho em *Lavoura arcaica* (filme e romance) e
***S. Bernardo* (filme)**

Versão corrigida

SÃO PAULO
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA COMPARADA

O Truque e a Técnica
Representações do trabalho em *Lavoura arcaica* (filme e romance) e
***S. Bernardo* (filme)**

Agnelo Bento Lino Filho

Dissertação apresentada ao Programa Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra.^a Ana Paula Sá e Souza Pacheco.

Versão corrigida

SÃO PAULO

2015

Nome: Filho, Agnelo B. L.

Título: O Truque e a Técnica: Representações do trabalho em *Lavoura arcaica* (filme e romance) e *S. Bernardo* (filme)

Dissertação apresentada ao Programa Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca examinadora:

Prof. Dr.:

Instituição:

Julgamento:

Assinatura:

Resumo

O filme *S. Bernardo* (Leon Hirszman) e o romance *Lavoura arcaica* (Raduan Nassar) despontam nos anos da cruel ditadura de direita no país. As duas obras — juntamente com o filme *Lavoura arcaica* (Luís Fernando Carvalho), que veio depois, em 2001 — apresentam propostas diferenciadas para a representação do tema do trabalho, em um contexto rural e patriarcal, ambientado nos anos 1930-1940. Sendo esse o recorte adotado aqui, o estudo buscará refletir sobre o modo como a formalização da matéria histórica brasileira se inscreveu nas obras, apontando as posições ideológicas dos seus realizadores diante de uma dinâmica social particular e localizada. O método comparativo que reúne estas três obras examina alguns pontos de convergência entre elas, os quais nos fazem questionar a pretensa desvinculação da realidade atual com a ditadura militar, tida como acabada.

Palavras-chave:

Lavoura arcaica e *S. Bernardo*; Literatura e cinema; patriarcalismo, trabalho; processo social brasileiro (ditadura militar).

Abstract

The movie *São Bernardo* (Leon Hirszman) and the novel *Lavoura Arcaica* (Raduan Nassar) emerged in the years of ruthless right-wing dictatorship in the country. The two works - along with the movie *Lavoura Arcaica* (Luis Fernando Carvalho), which came later, in 2001 - present different proposals for the representation of the work theme, in a rural and patriarchal context, set in the years 1930-1940. That being the cut adopted here, the study will seek to reflect on how the formalization of the Brazilian historical matter enrolled in the works, pointing out the ideological positions of its directors before a particular and located social dynamics. The comparative method that gather these three works examines some points of convergence between them, which make us question the desire decoupling of the current reality with the military dictatorship, considered over.

Keywords: Literature and cinema; Patriarchalism; Work; Brazilian social process (military dictatorship).

Ora, o caráter duplo do erro técnico, que além de uma imperfeição é também uma verdade histórica substancial, se repete no plano da discussão crítica, cuja explanação de questões de coerência artística é indiretamente um comentário à realidade.

Roberto Schwarz

À mamãe
(in memoriam)

Agradecimentos

À Ana Paula Pacheco, que, pela generosa e atenciosa orientação, me presenteou uma formação livre e firme. O nosso encontro se deu já no primeiro ano do curso de Letras, e, desde então, sempre se dispôs a discutir profundamente sobre literatura comigo.

Aos professores Marcos Soares e Adilson Mendes, que, estando presentes no exame de Qualificação, trouxeram questões interessantes, indicações de leitura teórica, e apresentaram sugestões valiosas para este trabalho.

Aos professores Jorge de Almeida, Edu Teruki Otsuka, Fábio de Souza Andrade, pelas proficuas referências teóricas e pelas ponderadas considerações ao avaliar meus “escritos”.

À professora Esther Hamburger, pelo curso oferecido na ECA-USP, o qual esclareceu pontos importantes relativos ao meu objeto de estudo (cinema brasileiro); À professora Paola Poma pelo encorajamento durante a parceria da bolsa PAE.

Aos colegas pesquisadores da pós-graduação do DTLLC, especialmente Tânia Borges, Ernesto, Carmen, Carol, João, Paula, Malu e Arthur Vonk, pelas trocas e pela generosidade ao me oferecerem ajuda.

Aos queridos amigos que me deram apoio constante e incondicional ao longo desta jornada: Rafael Selve pelo companheirismo; Bruno Meng, nunca distante; Mônica, Márcia Rus, Silvia Soldi, Márcia (madrinha), Terezinha Passos, pelos bons conselhos; Alan Bernardes, Diego Lourenço, Pedro Queiróz, Giovanna Pezzuol, Patrícia Alves, Vitor Senise, Nacho, Marcelo e Thaís, Aniel, Vanessa, Mig, Pablito, Diemily, Marcela, Júlia D’Avlis, Dani e Jéssica, que colaboraram de alguma forma.

Aos funcionários do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada, que sempre me atenderam gentilmente quando fui pedir-lhes ajuda.

Ao financiamento da CNPq pela bolsa concedida entre 2012 e 2014, o que me facultou a oportunidade de me dedicar o tempo suficiente para o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço especialmente aos meus irmãos (Shirley, Edízio, Marla, Cris, Edvaldo, Adilson e Cida) e ao meu pai, os quais me deram o suporte emocional (longe ou perto), sem o qual não poderia prosseguir a caminhada.

Índice das ilustrações

Figura 1- Madalena é objeto dominante na cena; seu peso visual é maior que o de Paulo. Mas a correspondência com a situação material da personagem não condiz com a posição que o enquadramento lhe oferta.....	25
Figura 2- Paulo acabara de adquirir a fazenda São Bernardo em Viçosa. Uma música ao fundo dá o seu comentário irônico ao tom imbatível do narrador. Precede esta cena o episódio em que Paulo chacoalha um devedor (doutor Sampaio), fazendo-lhe ameaças, caso não lhe.....	31
Figura 3- Casamento de Paulo com Madalena. Novamente um quadro em que os personagens estão de costas para nós/mundo e de frente para a natureza, como em algumas pinturas românticas, em que o sujeito idealiza a natureza em oposição ao despontamento com o mundo.....	31
Figura 4- Caspard David Friedrich - O viajante sobre o mar de névoa, 1818. Kunsthalle de Hamburgo.....	32
Figura 5- Nascer da lua sobre o mar, 1822. National galerie.....	32
Figura 6- Mulher diante da aurora, c. 1818.....	32
Figura 7- Casal contemplando a lua, 1830-35.....	33
Figura 8- Nesta imagem, Paulo contempla a "bela" paisagem, localizada na sua propriedade. Antes desta cena, a montagem se constituiu de alguns fragmentos em que aparecem seus trabalhadores quebrando duramente as pedras para esta construção; outros roçando a estrada.....	33
Figura 9- Ana é sensual, mas também é etérea. Lembra a personagem felliniana (Oito e meio), Cláudia [Cardinale], que na análise de Gilda Melo de Souza aparece de branco e plana nas pontas dos pés, sugerindo uma leveza identificável claramente com uma elevação espiritual.....	88
Figura 10- Dignificação do patriarca: luz e contra-plongée.....	99
Figura 11- Luz sobre a mesa; arredores escuros.....	100
Figura 12- Mulheres na ausência do patriarca, mas, ainda assim, subservientes.....	101
Figura 13- Ana escapa ao jugo.....	103

Sumário

Introdução.....	10
Capítulo 1. Lobisomem, capital, bichos domésticos, bichos do mato:.....	13
A resignificação de São Bernardo nos anos 1970.....	13
1.2- Paulo Honório: a remissão do lobisomem.....	57
Capítulo 2. Trabalho, violência e opressão sob a ótica de Raduan Nassar (Lavoura arcaica e Um copo de cólera).....	63
Capítulo 3. Truque e trabalho em Lavoura arcaica (2001), de Luís Fernando Carvalho.....	79
3.1 Aspectos sensoriais e idealizantes no filme Lavoura arcaica.....	79
3.2 - Ritual e solenidade: o espectador cingido.....	92
3.3 - Relações entre incesto e trabalho.....	96
3.4 - Estetização e processo de acumulação primitiva em Lavoura arcaica.....	109
3.5 - Canto de sereia: A sedução do som no filme.....	113
Referências.....	123

Introdução

Quando pensei em juntar um filme de 1972 (*S. Bernardo*), outro de 2001 (*Lavoura arcaica*) e um romance de 1975 (*Lavoura arcaica*), o qual gerou o filme, comparando-os em termos de composição narrativa e temática, identifiquei nas análises uma semelhança na ambientação rural, nos dois casos; a temporalidade das narrativas coincidindo, mais ou menos, pois reportam aos anos 1930-1940. No plano do ângulo narrativo estava clara a presença de um narrador em primeira pessoa, sendo que no caso do filme *S. Bernardo*, de Leon Hirszman, há outros canais de que o cinema dispõe, e que oferecem outras “narrações” paralelas à do “narrador-personagem”. A comparação entre tais objetos de estudo, entretanto, não parecia óbvia. Ainda assim, e embora alguns leitores (colegas e professores de cursos que fiz na pós-graduação) a estranhassem a princípio, pareceu-me que se tratava de uma comparação produtiva, uma vez que pedia um olhar necessariamente crítico. Muitas outras obras poderiam me fornecer elementos de parentesco em matéria de composição dramática e de temas, mas reunir o filme *S. Bernardo* (1972) e o romance *Lavoura arcaica* (1975) significava olhar para duas obras que, feitas mais ou menos no mesmo período, tinham atitudes políticas muito diferentes diante do momento histórico da ditadura militar brasileira. Juntar à comparação o filme *Lavoura arcaica* (2001), significava aumentar o espectro da reflexão sobre a história, pensando de que modo o cinema da retomada trazia algo novo, ou um retrocesso em relação aos filmes politizados da época da luta contra a ditadura. Isso fazia pensar, afinal, também no sentido da “Abertura (dita) democrática” em nosso país.

O outro ponto nos fez avançar um pouco mais sobre o que nos apresentou maior interesse na comparação, o tema do patriarcalismo, que, estando presente nas três obras, nos levou a pensá-lo não genericamente como um “éthos” da cultura brasileira, desde suas raízes coloniais, mas levava a indagar o tratamento que os autores (o romancista e os cineastas em questão) deram para o tema do trabalho na circunscrição rural dos anos 1930-40. O trabalho aparecia como matéria e depois revelou-se, ao longo da pesquisa, como elemento estrutural importante, inclusive em sua dimensão “artística”, isto é, compositiva. Como esses artistas e intelectuais enxergavam seus “trabalhos” era uma pergunta que foi se tornando mais complexa conforme fomos atentando para o fato de que fazia parte do contexto histórico dos anos 1960-1970 a ideologia que separa trabalho artístico do trabalho “ordinário”.

Se o trabalho artístico fosse considerado como pertencente a uma outra esfera, mais elevada, completamente separada da “sujeira histórica”, ele não ofereceria risco perante a ordem, isto é, perante a ditadura militar, que nesse período fazia por exterminar, com fúria total, tudo o que oferecia perigo ao sistema. O romance *Lavoura arcaica*, com elevação poética, autorreferencialidade e representação estetizada do trabalho, é uma dessas obras que — conforme a hipótese que pretendo demonstrar — se coloca como “peça fetiche”, demarcando o divórcio entre arte e realidade.

Segundo Roberto Schwarz¹, no início da ditadura militar houve repressão e prisão dos setores populares engajados, o que resultou numa cisão destes com os artistas e intelectuais de esquerda, com os quais vinham formando uma orgânica e substantiva produção. A arte até por volta de 1968 parecia não oferecer perigo, segundo a concepção dos militares e censores que a consideravam uma espécie de passatempo ou adendo. A repressão sobre o pensamento e a criação intelectual de esquerda só ocorreu depois que o governo percebeu sua eficácia na formação de uma nova geração combativa, mesmo sendo ela restrita a “consumo próprio”, isto é, ao circuito acadêmico. Quando surge, então, nesse novo período de recrudescimento da vigilância militar sobre a luta artística, o filme *S. Bernardo*, que aparece como um fazer de trabalhadores (o diretor e uma equipe), suscetível, portanto, às contingências históricas, não pairando sobre elas, já que assume as possíveis limitações perante a realidade que o circunda. Procuraremos mostrar, nesse sentido, as marcas do trabalho impressas deliberadamente no filme de Hirszman. Em contraposição, em *Lavoura arcaica* (filme de 2001) o processo produtivo do filme é omitido em grande medida, em consonância com a estetização do trabalho no universo interno à narrativa fílmica. Procuramos analisar as contradições em andamento numa forma que elege por matéria a família e o trabalho rural, invertendo o sinal, ao que tudo indica (isto é, tratando o trabalho como forma abstrata de edificação espiritual, sem muitos vínculos com suas agruras reais).

O filme de Luís Fernando Carvalho vem no rastro da chamada pós-retomada do cinema brasileiro. Este movimento fez parecer que uma nova era se instaurava, um tempo promissor, como se a situação do país tivesse passado do tempo das “vacas magras” para o tempo das “vacas gordas”. Mesma promessa, em sentido político, se deu com a chamada “abertura política”, termo que faz parecer findada a ditadura militar. Vale, nesse sentido, duvidar das aparências, ou considerá-las a fundo, como fez Paulo Arantes² no ensaio “1964”.

¹ Schwarz, Roberto. Cultura e política. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. p.70-111.

² Arantes, Paulo. 1964, O ano que não acabou. In: *O que resta da ditadura*. Teles, Edson; Safatle, Vladimir (Org.) São Paulo: Boitempo Editorial, 2010, p.205-236.

Segundo o autor, a promessa de democracia se configura na contemporaneidade como ideologia, uma vez que se diz combatidora do terror, quando na verdade é ela mesma produto e produtora do terror. Tal ideologia corresponde ao Estado de direito que temos: eminentemente oligárquico, ele serve à perpetuação dos privilégios da burguesia nacional, enquanto dá continuidade (ditatorial) à operação de “limpeza” (extermínio) da ralé: prendendo, torturando e fazendo desaparecer. Segundo o autor, a “abertura” foi, na verdade, uma forma de contenção continuada, em que as diversas formas de perseguição e assassinato dos pobres aparecem como sacrifício necessário para salvar a “democracia” e garantir a expansão capitalista.

Se a ideologia da arte como produção “superior”, “maior do que a História”, e, portanto, desvinculada dela (sendo o seu realizador um “artista”, e não um trabalhador), era também uma ideologia da ditadura de direita para neutralizar o campo artístico, então, o filme *Lavoura arcaica*, vinte e seis anos depois da publicação do livro, parece afinado com uma ditadura que não acabou. Assim visto, esse filme, visto a contrapelo, isto é, criticamente, ajuda a colocar em xeque também a ideologia da “abertura democrática”.

A questão-guia deste trabalho poderia, por fim, ser formulada do seguinte modo: Abstração da arte e do trabalho, ou redução estrutural em sentido crítico do presente histórico? Em que medida essas duas opções entraram para as formas artísticas dos filmes *S.Bernardo* e *Lavoura arcaica*, e antes, do romance homônimo? Ao se inscrever no tecido das obras, a matéria histórica trouxe algum teor de verdade? Subjacente ao meu interesse pelo assunto durante os estudos para a elaboração deste mestrado, está o pressuposto crítico de que a deturpação e a redução de verdades históricas, na obra artística, são, também elas, formas de violência social. Não querer compactuar com este tipo de violência me fez estudar o filme e o livro *Lavoura arcaica* sem a costumeira idealidade etérea com que boa parte da crítica interpreta essas obras. Por outro lado, o filme *S.Bernardo* parece-me um contraexemplo forte.

Capítulo 1. Lobisomem, capital, bichos domésticos, bichos do mato:

A ressignificação de *São Bernardo* nos anos 1970

Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos. 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.

(RAMOS, 2008)

O filme de Leon Hirszman, *São Bernardo* (1972), afina-se com a proposta artística de Graciliano Ramos (o romance *São Bernardo*, de 1934), na medida em que recupera estrategicamente — em outro estágio do capitalismo no Brasil (desde 1964 o nacional desenvolvimentismo é escancaradamente de direita) — a crítica que vai na direção oposta ao discurso liberal da livre iniciativa, denunciando as falácias do sistema vigente, as quais propalam a igualdade de oportunidades, quando na verdade bloqueiam a inserção da maioria pobre nas “vantagens” que a modernização traria.

Paulo Honório, personagem-narrador tanto no livro quanto no filme, é, a nosso ver, menos um exemplo paradigmático da burguesia brasileira, como viu João Luiz Lafetá³, e mais um caso *sui generis* de um empreiteiro que combina medidas arcaicas e modernas para garantir a escalada econômica pretendida. O esforço desmesurado da empresa não combina com as facilidades ao alcance da mão, disseminadas pela ideologia liberal em país periférico. Se Paulo o consegue, é porque investe em tramoias contra os de baixo e iguais, e em alianças criminosas com os maiores da região. O saldo é negativo, pois a violência e a reificação da qual ele é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto, acaba se voltando inexoravelmente contra ele próprio no momento em que uma das crises do capitalismo golpeia os seus negócios (o livro sugere a ligação entre a quebra da bolsa em 1929 e a ruína do proprietário Paulo Honório). A intersecção entre as esferas pessoal e econômico-social nunca parece estar tão evidente como então, quando também Madalena vence a opressão, ainda que à custa da própria vida. O suicídio da mulher comporá a ruína do fazendeiro. Veremos agora como o filme de Leon Hirszman retrabalha esses materiais já presentes no romance de Graciliano Ramos.

Como nos informa o estudo de Iná Camargo Costa⁴ sobre o percurso do teatro

³ Lafetá, João Luiz. O mundo à revelia. In: *A dimensão da noite*. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 72-102.

⁴ Costa, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1996, p. 75.

épico de Brecht no Brasil, Leon Hirszman participou de um momento decisivo da chegada da tradição brechtiana por aqui. Convidado por Vianinha para ajudar na montagem da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgard*, contribuiu com a produção de filmes e *slides*. A autora expõe detalhadamente os obstáculos enfrentados por aqueles que adentraram em terreno brechtiano nos anos 1960. Primeiro, havia a resistência de uma crítica mais tradicional e conservadora, que atacava o teatro épico qualificado como “monótono, liso, plano, didático, onde todos falam uniformemente alto, onde tudo é dito e redito, onde as intenções são sempre explicadas e proclamadas, onde não há primeiros e segundos planos, onde se leva bastante tempo para contar uma história afinal bastante simples”. Essa é a crítica de Décio Almeida Prado, que muito bem cingido pelo teatro dramático pensa que o teatro épico é uma regressão, já que se tornaria, a seu ver, pobre esteticamente, por incorporar à linguagem teatral uma clara estratégia política⁵. Em seguida — pensando agora no grupo de Vianinha ao montar a peça referida — dramaturgos e diretores defrontam-se com o risco de perder a visibilidade cultural/social, facultada, sobretudo, pela “imprensa especializada” e pelo “mercado estabelecido” (as expressões são de Iná Camargo); outro receio seria de perder o público frequentador das peças anteriores, e não conseguir despertar o interesse da classe trabalhadora, fosse ela urbana ou rural. Por último, e mais grave, havia a perseguição política, endurecida naqueles anos.

A vida cultural brasileira só tardiamente reconheceu a importância de Brecht. Segundo Iná Camargo, o Estado Novo (1937-1945), com sua vigilância sobre a cultura, não foi o único responsável, embora não se possa negar sua óbvia repressão às ideias e formas libertárias. O fato de Brecht só chegar à cena brasileira no final dos anos 1950 também teve a ver com dependência e subserviência teatral aos influxos franceses, e depois (no pós-Segunda Guerra) à Broadway.

Se o teatro épico só deslança nos palcos brasileiros, e com muitas dificuldades, nos anos 1960 — quando até mesmo o cineasta Leon Hirszman contribui para sua consolidação — dos anos 1970 em diante ele é incorporado em obras de peso no cinema, como é o caso do *São Bernardo* de Hirszman. Veremos como nele se desenvolvem as opções de um cinema dialético pautado nas técnicas de distanciamento crítico proposto por Bertold Brecht.

Inicialmente, vejamos a situação em que o filme de Leon está inserido, na medida em que ter acesso a essas informações facultará um entendimento distanciado (hoje) das opções de se fazer cinema naquele contexto. E assim, avaliando esses fatores em conjunto, torna-se possível uma leitura mais ampla da obra.

⁵ Idem, p. 41 e 42.

O cinema brasileiro pós anos 1968-1969 passa a rechaçar a pretensão “iluminista” dos cineastas que se atribuíam o papel de “porta-voz” do povo, na fase que precedeu o golpe militar de 1964⁶. Interpretando as massas como alienadas (enredadas pela religião, futebol, jogos e festas) e destituídas de um pensamento autônomo libertador, esses cineastas – uma ala da intelectualidade nacional – tomam a dianteira da “ação”, se arrogando o direito de “pensar” pelo povo (alienado). Faziam cinema político justificando as suas teorias científicas (gerais), apoiadas em experiências específicas (particulares) “de um outro de classe”, caras aos estudos sociológicos⁷.

Jean-Claude Bernardet, em *Cineastas e imagens do povo* (2003), notadamente no capítulo dois, “O espelho perturba o método”, aduz o argumento segundo o qual, nesse período pós-golpe militar houve, de um lado, aqueles cineastas que falavam do povo, da sua alienação e incapacidade de articular sua própria crítica de classe, mas houve também, por outro lado, aqueles que ora se aproximavam, ora se afastavam de uma identificação com a classe média da qual faziam parte. O que complica essa identificação é o fato de que essa classe média, além de assistir passivamente à troca de um governo democrático por uma ditadura, foi quem, apoiando o golpe, saiu às ruas na retrógrada marcha da “família com Deus pela liberdade”. (Há, portanto, nestes termos, um repúdio, por parte dos cineastas, à imagem da sua própria classe.)

É claro que essa classe média (da família com Deus pela liberdade) não esperava, mais tarde, ser incomodada pelo regime, quando este começou a perseguição aos intelectuais, incluindo aí os filhos estudantes e artistas, como explica Roberto Schwarz (2008) no ensaio de 1970, *Cultura e política*⁸. Seja como for, nos anos 1965-1970 o cinema brasileiro buscava fazer uma autocrítica da figura do intelectual, o qual passou a ocupar posição central nas obras de importantes cineastas, como Paulo César Saraceni (*O desafio*, 1965), Glauber Rocha (*Terra em transe*, 1967), Gustavo Dahl (*O bravo guerreiro*, 1969), e Nelson Pereira dos Santos (*Fome de amor*, 1968). Obras que, segundo Ismail Xavier (2012), “tematizam a ilusão de proximidade e a real distância entre o intelectual e as classes populares”.

É em fins dos anos 1960 que Leon Hirszman começa a escrever o roteiro de *São Bernardo*. Já na década seguinte, quando o filme é realizado e lançado, outras dificuldades e outros problemas estético-políticos assomam ao contexto sociocultural brasileiro; é quando surge a produtora Embrafilme, empresa estatal financiadora das produções nacionais. Ocorre

⁶ Xavier, Ismail. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

⁷ Bernardet, Jean- Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 17.

⁸ Schwarz, Roberto. *Cultura e política*. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 70-111.

que, na prática, o programa não se efetivava de forma justa, sendo os beneficiários somente aqueles cineastas agraciados pela política de favores e relacionamentos de interesses, segundo pesquisa de Maurício Cardoso⁹. Mesmo sem ter recebido financiamento da distribuidora estatal, *São Bernardo* é o primeiro filme que a Embrafilme lança no mercado nacional. A estreia se deu em 15 de outubro de 1973, no Rio de Janeiro. A empresa nesse período incentivou as películas que recorriam a obras literárias e a fatos históricos que valorizavam o passado nacional, sua história e cultura (do ponto de vista oficial, é claro). Todavia, deixemos de lado esta breve apresentação, e entremos no estudo da obra, sendo importante ressaltar, desde logo, que embora a análise esteja centrada no filme, algumas apreciações de trechos do romance serão necessárias, visto que muitas passagens de fundamental importância são suprimidas por Hirszman. Neste sentido, é interessante se perguntar por que o diretor prioriza alguns temas e personagens em proveito de outros em muitos momentos da trama. Veremos alguns desses momentos mais adiante.

Em um episódio localizado na metade do filme, quando a película já ultrapassou cerca de sessenta minutos, o filme parece dividir-se ao meio com uma cena, na qual emerge, assim como nas páginas do livro de 1934, uma discussão em torno da alienação das massas, tão recorrente entre os intelectuais dos anos 1960, bem como sobre as possibilidades de uma revolução, nos termos concernentes ao contexto de 1920-1930, e o papel das massas no desempenho das transformações sociais. Nessa sequência, Paulo Honório janta com seus amigos (em plano de conjunto, com câmera fixa)¹⁰. À mesa, com o proprietário da fazenda, estão, além de seus comparsas, Madalena e D. Glória. Afora as mulheres, todos os outros são “braço direito” nos projetos de Paulo Honório. Ele conta com o apoio de um advogado (João Nogueira), um jornalista (Azevedo Gondim), um padre (Silvestre), um professor (Luís Padilha), o Juiz Magalhães e seu Ribeiro, que assume a função de contador para o fazendeiro.

Com essa rede de relacionamentos Paulo garante sua encarniçada ascensão econômica por meios escusos, e com impunidade. No decorrer de seus encontros com os “notáveis” da sociedade, é palpável a ausência de seu amigo e capanga Casimiro Lopes, o único que, junto

⁹ Cardoso, Maurício. *História e cinema: um estudo de São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). Dissertação de Mestrado, SP, Departamento de História, FFLCH/USP, 2002.

¹⁰ Em um dado momento a câmera, que há muito se mantinha fixa, muda de posição justamente quando os convivas passam a falar sobre o comunismo como possibilidade de sistema diante da crise pela qual o país passa. As opiniões divergem ali, e não há ponto de vista suficientemente confiável, mas quando a câmera sai de um eixo centralizante, e vai para um enquadramento obliquamente à esquerda, o diretor retira a preponderância da ordem rígida centralizadora em favor de uma opção mais livre e avançada em termos artísticos, o que coincide também com o afrontamento ao regime militar tradicionalista e regressivo.

com Marciano, resta com ele na fase em que escreve suas memórias, isto é, no momento da decadência.

“Casimiro Lopes está dormindo. Marciano está dormindo. Patifes! [diz Paulo]”, p. 191. O primeiro, seu aliado leal (cumpre as suas ordens sem discuti-las), tal qual seu cão, Tubarão, é excluído desses jantares. O curioso, talvez, seja justamente o fato de que Casimiro é de um estrato social mais baixo, de onde o próprio Paulo viera. Do outro companheiro/servo, Marciano, o patrão lhe tira todos os proveitos possíveis, pois não só o explora no trabalho, como o espanca com requintes de crueldade, sem motivo justificável. Além disso, enquanto Marciano, em hora de trabalho, é enviado por seu patrão à cidade para fazer compras, Paulo toma sua esposa, Rosa, por mulher.

Se há ainda hoje trabalhadores domésticos tornados agregados¹¹, e sendo tratados, por vezes melifluamente, ora como serviçais, ora como familiares de segunda categoria, os exemplos de 1930 (plasmados no romance *São Bernardo*) e o de 1970 (no filme), não nos deixam esquecer o lastro patriarcal de onde provém o oportunismo da ambiguidade dos laços entre patrão e serviçal/amigo da família (como vimos no parágrafo anterior). Por mais que Paulo não reconheça humanidade em Marciano, chamando-o de “molambo”, não deixava de lhe ter, por outro lado, algum temor, já que o poupava do adultério que cometia com Rosa. Por Casimiro Lopes vemos que ele também lhe reserva alguma deferência, comparando a sua lealdade à do seu cão Tubarão, e também porque lhe escutava os conselhos algumas vezes: “Apanhei o pensamento que lhe escorregava pelos cabelos emaranhados, pela testa estreita, pelas maçãs enormes e pelos beiços grossos. Talvez ele [Casimiro Lopes] tivesse razão.”

No romance de Graciliano Ramos, bem mais que no filme de Leon, a personagem de Casimiro Lopes cresce cada vez mais em importância até o final da narrativa, pela perspectiva do narrador. Ainda no capítulo terceiro o capanga já ajudara Paulo Honório, antes de adquirir a Fazenda *São Bernardo*, a cobrar dívida com armas empunhadas. Ao final desse capítulo, ele diz: “Casimiro Lopes, que não bebia água na ribeira no Navio, acompanhou-me. **Gosto dele.** É corajoso, laça, rasteja, tem faro de cão” [negrito meu]. Passam-se muitas páginas, em muitas das quais Casimiro é mencionado, até que ao final do capítulo vinte e cinco o narrador o elogia veementemente:

Boa alma, Casimiro Lopes. Nunca vi ninguém mais simples. Estou convencido de que não guarda lembrança do mal que pratica. Toda gente o julga uma fera. Exagero. A ferocidade aparece nele raramente. Não compreende nada, **expri-me-se mal e é crédulo como um selvagem**”. (negrito meu, p. 138).

¹¹ Cf. Os serviçais do Brasil. In: *Revista Carta Capital*. Editora Confiança, São Paulo, 23 de Janeiro de 2013.

Naquela mesma página se sabe que Casimiro Lopes “**é a única pessoa na casa que tem amizade pelo filho herdeiro**”. No capítulo seguinte:

Casimiro Lopes levava o filho dela [Madalena] para o alpendre e embalava-o, cantando, aboiando. Que trapalhada! Que confusão! Ela não tinha chamado de assassino a Casimiro Lopes, mas a mim. Naquele momento, porém não vi nas minhas ideias nenhuma incoerência. **E não me espantaria se me afirmassem que eu e Casimiro Lopes éramos uma só pessoa.** (p.143).

E depois: “que me importava as opiniões do Padilha, de seu Ribeiro, de dona Glória, de Marciano? Casimiro Lopes é que não tinha opinião. **Quem me dera ser como Casimiro Lopes**”. (p.151). O curioso é que em todos eles elogios ao capanga, a qualidade ressaltada e invejada é a falta de remorsos do assassino, e a ingenuidade/selvageria que não o deixa refletir/hesitar diante dos crimes que precisa praticar a mando do patrão. Mas ao mostrar a afinidade com a criança (só ele tem) o narrador pretende provar uma certa inocência/ pureza que uniria o infante ao “selvagem”. Aos poucos ele procura se fundir com a identidade de Casimiro Lopes, amenizando, com isso, o sentimento de culpa pelos crimes que ele [Paulo] cometeu.

A figura de Casimiro Lopes, no filme, é quase espectral, no nosso ponto de vista, como também Maurício Cardoso identificou tal característica em dona Glória. Em primeiro lugar, suponho que o apagamento dessas personagens é uma opção do cineasta em deixar em evidência a trajetória inescrupulosa de Paulo Honório para atingir seus fins¹². Em segundo lugar, considero que o autor [Hirszman] reservou espaço para o embate do “coronel” em vias de modernização com os ideais humanistas da mulher que escolhera como mãe do herdeiro das suas terras. Em terceiro lugar, percebe-se que o filme pôs em destaque os exemplos de camponeses em revolta (Marciano; camponeses do final, em postura de denúncia tanto pela carência material como por estarem unidos pelo mutirão, a única forma possível de organização dos ruralistas naquele contexto) e menos o exemplo daquele que se volta contra a própria classe, em prol dos interesses dos opressores, como era o caso no romance, em que a trajetória de traição de classe e ascensão social de Paulo Honório é retratada sem tanto contraste.

¹² Na economia narrativa, Paulo ganha mais centralidade, enquanto os outros personagens que o circundam orbitam pelos espaços, sem vida (opacos), com impositação corporal engessada, poucas falas, feito marionetes, “sem autonomia”, aparecendo secundariamente, nas cenas. Neste sentido, a ênfase em Paulo e sua trajetória encarniçada afastam as “digressões” (capítulos no livro em que o narrador se detém descrevendo os outros personagens da trama) que deixariam menos evidente este processo.

Feita essa observação, retomemos a problematização do elo entre Paulo e Casimiro.

Para Paulo é na esfera da disponibilidade incondicional que se assenta o estatuto de “amigo”, servindo-lhe conforme a conveniência dos seus intentos. Por exemplo: ao convencer Padilha a entregar a fazenda pelo que lhe deve, se reivindica seu amigo: “Para quê? São Bernardo é uma pinoia. Falo como amigo. Sim senhor, como amigo. Não tenciono ver um camarada com a corda no pescoço”. Como se vê, a cordialidade é acionada conforme se lhe vislumbre o “lucro”. Assim, jantares como este, em que todos os seus auxiliares (fora os de baixa escala) estão reunidos, tem por finalidade a obtenção de algum benefício. A manipulação da amizade e da cordialidade remete ao cerne de uma lógica capitalista.

Vale acrescentar que Marciano, segundo Paulo Honório, não é propriamente um homem, mas um “molambo”, e o é porque “Deus o quis”; não seria decorrência dos maus tratos e das humilhações pelos quais ele passou, como defende Madalena, mas “é molambo porque nasceu molambo”, diz Paulo. Começa a aparecer, a partir dessa sequência, pela trajetória de Paulo Honório, a violência maior formalizada no filme *São Bernardo* (o de Leon Hirszman, é bom enfatizar), qual seja: a reprodução da ideologia dominante, que opõe duas pessoas originárias de uma mesma situação social, fazendo com que aquele que obteve maior sucesso material (não importando os meios empregados) renegue os que continuam na situação em que se achavam. Tal ideologia, como sabemos, atribui o fracasso dos indivíduos a algum tipo de inaptidão ou fraqueza moral.

“Eu sei lá, é vontade de Deus. É um molambo”, afirma ele em relação ao empregado, apesar de não ser afeito à religião, que ele utiliza quando lhe é conveniente. Assim, constrói a igreja, como também a escola, pensando nos lucros que lhe adviriam – por exemplo, agradar ao governador. A cultura e a educação para ele eram coisas supérfluas. O casamento, em primeiro plano, também é uma questão de negócios, pois com ele proviria o herdeiro das terras e dos outros bens conquistados.

O que espanta, no filme principalmente (44 min. 33s até 49 min. 58s), é que Madalena assimila quase que passivamente a proposta de Paulo: “Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra [...], pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família [...]”.

Em uma passagem posterior ela virá a admitir – contrariando o marido – que não se compraz com as ocupações que Maria das Dores faz na fazenda “como boa mãe de família”, ainda que no momento da oferta, responda tão somente: “O seu oferecimento é vantajoso

para mim, seu Paulo Honório [...], muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende?”

E é preciso que o próprio Paulo ressalte as suas qualidades: “Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que eu lhe diga? Se chegarmos a um acordo, quem faz *um negócio supimpa* sou eu”. (itálico meu).

Atentemos para os termos com os quais Paulo se dirige a Madalena, propondo, a bem dizer, um negócio. E, no entanto, com a consciência que ela tem, tanto por ser professora como por ter conhecimentos avançados sobre a dinâmica social (a ponto de discutir materialismo histórico, socialismo) não combate nem questiona a base dessa proposta claramente contratual (um casamento inicialmente visto só da óptica do capital).

Entretanto, qualquer julgamento imediato deve ser encarado com suspeita, afinal, a trama é narrada em primeira pessoa por Paulo, o que nos indica certa parcialidade; é ele mesmo que, na diegese do filme, se atribui o papel de escritor.

Na aparição de Paulo Honório em cena, a *voz-over*, anuncia:

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente nos leitores e repita passagens insignificantes.

Nesse momento, o personagem (interpretado por Othon Bastos) está sentado diante de uma mesa e tem ao seu lado tinteiro e papel.

O romance, bem mais que o filme de Leon, irá reforçar a arbitrariedade da narrativa de Paulo, pois na obra literária o narrador lembra, muitas vezes, que a escrita poderia ser diferente da forma como está sendo feita, enquanto que na película de 1972, tendo suprimido todas essas justificações do narrador, outros canais narrativos (os sons, a montagem, os enquadramentos) vão simultaneamente comentando a fala do narrador e *provocando um efeito distanciado para o telespectador*. Desse modo, há equivalências em relação a técnicas de distanciamento entre filme e livro no que tange a esses aspectos, embora os recursos utilizados sejam evidentemente outros.

São muitas as ocorrências nas quais Paulo põe em questão suas escolhas a propósito das personagens do seu livro, e dos diálogos que manteve com elas. Por exemplo:

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve suspensões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquele vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras. O discurso que atirei ao mocinho rubi, por exemplo, foi mais enérgico e mais extenso que as linhas chochas que aqui estão. A parte referente à enxaqueca de D. Glória (e a enxaqueca ocupou, sem exagero, a metade da viagem) virou fumaça. Cortei igualmente na cópia numerosas tolices ditas por mim e por D. Glória [...]. p.77.

O filme de Leon Hirszman, por sua vez, mesmo tendo suprimido essas passagens que reforçam no livro a arbitrariedade do narrador, cria outras instâncias narrativas que colocam o narrador em xeque. Nesse sentido, desde o início do filme há uma instância narrativa que precede qualquer emissão discursiva desse narrador. Manifesta-se em um desenho entalhado no título da obra, cujas letras desaparecem, deixando evidente uma cédula de mil contos de reis no centro da tela.

Na cédula, além da inscrição “República dos Estados Unidos do Brazil”, há também a imagem de duas mulheres sentadas no chão, com instrumentos de trabalho ao lado, e uma criança angelical dividindo as duas. Essas mulheres claramente são do período clássico, que era, como se sabe, fortemente patriarcalista; passa-se a impressão de mulheres vitimizadas (estão tristes, cabisbaixas, parecem cansadas), santas (uma delas tem até uma coroa de louros verdes sobre os cabelos, também a criança/ anjo entre elas sublima toda a atmosfera) e frágil (os instrumentos de trabalho são pequeninos e a postura delas também revela essa fragilidade demasiada)¹³. Isto é, esta imagem da mulher sob o jugo patriarcal está simbolicamente relacionada ao signo do capital (a cédula em que estão inscritas), e, conseqüentemente contribui para as engrenagens das relações econômicas, estando gravadas no principal ícone de troca, o dinheiro.

Se tal imagem valoriza a visão patriarcalista sobre a postura da mulher na sociedade, a qual o regime militar queria alçar, é possível que a circulação dessa nota nas mãos de tantos brasileiros fosse uma forma de disseminação dessa projeção.

Ao trazer essa representação gráfica/pictórica para o início do filme, Leon Hirszman explicita a ideologia que se esconde por detrás dessa visão patriarcal. Em grande parte, é sob

¹³ Uma comparação com o olhar patriarcal sobre a mulher no filme/ livro *Lavoura arcaica* é muito oportuna, pois em *Lavoura* (1975), como demonstra Reimberg, (2013) o narrador deixa entrever aspectos do irracionalismo paternalista quando, ao implorar à irmã a continuidade do incesto e esta nega, saindo correndo da capela, ele descreve “uma irmã amorosa sofrendo e temendo por ele , e chorando por ele”. O autor forja, então, a imagem do feminino que depois de negar ao homem, deve compensar essa frustração demonstrando imediatamente devoção e respeito ao masculino, num ato de reverência. p. 68. Além disso, o filtro narrativo localiza a mulher como sendo aquela que “desregra os laços” (puro instinto, fonte imanente de desequilíbrio). Assim, reproduz a ideologia patriarcal, manifestando desconfiança em relação ao feminino. p. 54.

essa mesma perspectiva – a que estava em “circulação durante o regime militar” – que Paulo Honório define a função de Madalena na fazenda: a de uma progenitora-trabalhadora, auratizada e inferiorizada a um só tempo.

Além do controle sobre a mulher, mais ou menos como exerce também sobre os empregados, Paulo a vê como a santa (parecida com as imagens da igreja, e com as bonecas da escola normal), e, ao mesmo tempo, também como uma perigosa dissimulada (tal qual Eva), capaz de trair e enganar¹⁴.

Logo que se exhibe a referida imagem ecoa um som de solfejos (vozes sobrepostas), extradiegético, reforçando a presença de outras instâncias narrativas – que precedem a narração de Paulo e lhe fazem oposição.

As primeiras falas do filme provêm do narrador-personagem em cena. No entanto, essa fala vem de uma espacialidade exterior àquela cuja imagem vemos, já que sua boca não se abre para emití-la. O filme é emoldurado – como também, em certa medida, o livro de 1934 – por essa estrutura narrativa: é um narrador em cena expondo sua história pregressa, em ordem direta. Aqui ocorre uma grande diferença em relação ao livro, pois neste, já no início se menciona o nome de Madalena e do filho, mesmo que só mais tarde venha a se revelar o que eles significaram na vida de Paulo. No filme de Leon, por seu turno, os acontecimentos vão aparecendo de forma mais linear, o que não significa alguma adesão ao padrão narrativo do cinema industrial hollywoodiano. O exemplo de uma disjunção conflitante entre som e imagem aparece já nas primeiras cenas.

Como já anotaram Ismail Xavier e Maurício Cardoso, há uma discrepância narrativa no filme pela maneira como, através de uma montagem complexa, se articula a sucessão de quadros contendo os episódios passados do protagonista e, num outro plano, a sua narração

¹⁴ Se o filme de Hirszman mostra a perspectiva de Paulo enviesando a imagem de Madalena ora como “santa”, ora como “diaba”, ao gosto patriarcal, o filme de Paulo José, de mesmo título, adota igualmente a perspectiva patriarcal do protagonista, só que dessa vez Madalena é somente “uma santa imbuída de amor e bondade” e cujos bons valores quase “humanizaram” Paulo Honório.

Em *S. Bernardo* (1983) Madalena apresenta roupas tão delicadas, que vão dos vestidos azuis com babados de renda, até o vestido branco combinado com os brincos e o chapéu da mesma cor, indicando doçura, pacificação e pureza. Some-se isto a fala sempre branda e a compreensibilidade da esposa de Paulo – os olhos, sempre muito vivos. Não por acaso, na abertura seu nome se sobrepõe ao de Paulo (Paulo Wilker), o que indica a ênfase mais na personagem feminina do que na masculina. Madalena aparece muito mais cedo na narrativa (logo depois dos vinte primeiros minutos) que na adaptação de 1972.

Maurício Cardoso, ao analisar o filme de 1973, fala sobre um tema apenas esboçado no filme de Leon, qual seja: a distância socioeconômica entre Madalena e Paulo. Neste contexto, o crítico ressalta uma curiosidade que, para analisar o papel de Regina Duarte nesse filme de 1983, vem muito a propósito. Cardoso lembra que este tema da incompatibilidade social é recorrente na teledramaturgia brasileira, geralmente encarado como superação das diferenças de classe pelo poder subjetivo da relação amorosa (p.102). O destaque ao papel feminino que se deu neste filme de Paulo José reforça tal tendência da indústria cultural, da qual o filme de Leon foge: a superação das diferenças sociais por um passe de mágica, pelo “toque do amor” ou pelo inexorável poder das “almas nobres”.

não correspondendo exatamente ao que se apresenta na tela. Desse modo, no relato da sua infância com a velha Margarida e com o velho cego que Paulo guiava, vemos apenas um quadro, em plano geral, estático, onde uma velha está sentada às margens de um riacho, e em segundo plano uma paisagem de roça, fazendo correspondência a todas essas ações narradas em forma de sumário narrativo; da juventude, como trabalhador do eito, época em que também se imbrica com Germana e esfaqueia o João Fagundes, indo parar na cadeia, temos tão somente imagens de trabalhadores nas suas lidas, em um plano geral fixo; na prisão, junto com Joaquim Sapateiro, Paulo parece estar fazendo mais uma leitura silenciosa e menos um aprendizado ativo da língua escrita, como demonstrou Mauricio Cardoso.

Outro descompasso possibilitado pela montagem, que articula som e imagem dispondo-os em oposição de sentidos, se encontra já perto da primeira metade do filme, quando Paulo Honório já expôs sua escalda inescrupulosa até adquirir a propriedade em que trabalhara, sendo o dono nessa época o Salustiano Padilha. Com a morte de Salustiano, Padilha Filho torna-se o responsável pela fazenda. Ocorre que o moço vive em farras, bebedeiras e vadiagem o tempo todo. Paulo, apercebendo-se da inaptidão do novo proprietário das terras de São Bernardo, finge-se de amigo, e dá-lhe conselhos, de cuja inviabilidade é certa, dada a incompetência do jovem proprietário. Paulo se alegra cada vez que Padilha morde a sua isca. Este, seguindo seus conselhos, procura fazer investimentos e acaba se endividando com Paulo, pedindo-lhe dinheiro emprestado, se finge desprendido para que o outro fique mais à vontade para contrair mais empréstimos. Depois, quando chega a hora de cobrar a dívida, ele inverte a sua posição de amigo, vira inimigo agressivo, violento e opressor de quem antes chamara amigo, e mostra-se, agora, amigo somente do capital: chega perto do acuado Padilha, e lhe faz ameaças, grita com ele, e acaba, por fim, adquirindo a propriedade São Bernardo. Antes deste episódio acompanhamos Paulo cobrando uma dívida ao Dr. Sampaio, e, para isso, o ameaça e chacoalha o velho franzino e frágil. Depois de todos esses “obstáculos” para alcançar o seu “fito” na vida, que é a fazenda São Bernardo, o personagem ainda terá outros empecilhos no seu caminho. Por exemplo, o velho Mendonça, que vive expandindo seu terreno, avançando com as cercas de Bom Sucesso para o lado da fazenda de Paulo. O resultado final é que o Mendonça acaba assassinado a mando do proprietário de São Bernardo.

Depois de todas essas manifestações de violência física executadas pelo protagonista do filme, vem uma sequência de quadros contendo diferentes momentos dos trabalhadores na dura lida daquela fazenda. Nesse ponto, se inverte a disposição de imagens que sugeriam estagnação (no início do filme) enquanto a voz-over narrava as façanhas de Paulo em um

ritmo dinâmico. Ao contrário disto, enquanto os trabalhadores franzinos e debilitados empregam uma energia gigantesca para quebrar as pedras do novo açude, carpir o mato da estrada, pintar as paredes, a voz narrativa fala de assuntos mórbidos e decadentes, em que as mortes dos trabalhadores se dão de forma trágica, por acidentes no trabalho ou por doenças ligadas às más condições em que vivem.

Assim, pode-se notar que a disjunção entre voz e imagem gera significados conflitantes (palavra promissora *versus* imagens decadentes), colocando em perspectiva a lógica narrativa do narrador acanalhado desse filme. Certamente esse descompasso criado por meio da edição das imagens e dos sons do filme permite ver uma tensão na junção dos materiais. Isto aponta para uma proposta de um cinema dialético, influenciado por ideias brechtianas. As imagens contradizem o som [fala, música], e este vai contra a imagem. Tal cisão desperta o espectador e o constrange a tomar uma posição: ou escolhe acreditar na imagem, ou confia na voz. Se escolhe um dos dois, daí em diante é preciso estar atento para perceber se há constância, ou se é preciso mudar de lugar (ponto de vista) novamente, conforme o jogo se mostra embaralhado novamente. Tudo isto exige um postura sempre reflexiva, ativa, por parte do espectador, como queria Brecht.

Vejamos ainda uma vez a cena do pedido de casamento de Madalena, a fim de entender melhor a aceitação daquele contrato pela personagem, dada sua situação desfavorável¹⁵.

Por mais que ela considerasse vantajoso para si os benefícios decorrentes do casamento, o modo como Paulo enuncia esse contrato – pois a união é sem amor; Madalena *assume* essa falta – poderia levá-la a reagir de outra maneira, menos conformada, como esperamos da sua personalidade. Logo se vê, no entanto, que também essa passa pelo crivo do denominador comum, o dinheiro, mediador de sentimentos e personalidade em um mundo cada vez regido pelas leis do capital.

No capítulo dezessete, ela questiona seu papel na fazenda quando seu marido quer lhe enquadrar como tradicional esposa e dona de casa. “A ocupação de Maria das Dores não me

¹⁵ “Escrevia tanto que os dedos adormeciam. Letras miudinhas para economizar papel; nas vésperas dos exames dormia duas, três horas por noite. Não tinha proteção, compreende? Além de tudo, nossa casa, na levada, era úmida e fria; no inverno levava os livros para a cozinha [...] Estudar sempre, sempre... O medo das reprovações... As casas dos moradores lá em baixo também são úmidas e frias. É uma tristeza.” [98”37’- 99”29’] Este trecho, umas das últimas falas de Madalena no filme, com close (um dos poucos no filme) no rosto da personagem, esclarece o que antes parecia ambiguidade do seu caráter. A decisão apressada de Madalena em aceitar o “contrato” com o proprietário está calcada na falta de liberdade naquele contexto. Entre duas alternativas “ruins” ela escolhe a que julga melhor. Neste caso, a escolha de Madalena reflete a falta de “autonomia” individual em certas realidades sociais brasileiras. Enquadrada entre duas violências, a da carência material (fome) e a do autoritarismo patriarcal com laivos de modernização, ela aposta no último. A gaiola com um pássaro, em segundo plano, na cena do pedido de casamento, sinaliza o encarceramento de Madalena naquela situação.

agrada, e eu não vim aqui para dormir” (p. 95). Tal passagem inexistente no celuloide de Leon, mas nem por isso se ausenta a tensão decorrente das incompatibilidades entre os propósitos de cada um. No filme se vê Paulo enervado ao ver Madalena assistindo a família dos vizinhos, ou dialogando com os empregados, e ainda mais indignado quando ela intercede em favor deles, reclamando para eles seus direitos e tratamentos mais humanos.

Repomos então a questão: como entender a indiferença e a apatia dessa mesma Madalena no momento em que Paulo não oferece mais que vantagens materiais nesse “negócio” (“se chegarmos a um acordo quem faz um negócio supimpa sou eu”, diz Paulo)? Como foi dito antes, o filme de Leon instaura outras vozes narrativas que dialogam e comentam a *voz-over* do protagonista, a qual se sobrepõe à apresentação das imagens. Assim sendo, nesta cena (44’33”- 49’58”) particularmente, além da trilha sonora — que é, acima de tudo, um ruído incômodo, o qual provoca disjunção com o que se vê e o que se conta pela voz do narrador — há também uma quebra pela interpretação da atriz Isabel Ribeiro. Madalena fica em primeiro plano, com Paulo Honório ao fundo. Neste enquadramento ela é privilegiada, quando um triângulo é formado, tendo por vértice a sua cabeça, pensando em polígonos.



Figura 1- Madalena é objeto dominante na cena; seu peso visual é maior que o de Paulo. Mas a correspondência com a situação material da personagem não condiz com a posição que o enquadramento lhe oferta.

Ela está no topo da pirâmide, em primeiro plano próximo, e, no entanto, suas expressões e falas são esvaziadas de emoção e energia. Em outros momentos em que ela aparece em primeiro plano é quando conversa com Seu Ribeiro, mas não ouvimos a sua voz. Em vez disso temos Paulo Honório (*voz off*) interpretando e julgando suas atitudes, como se ela fosse traidora, tanto em termos amorosos como políticos. Outro close recai sobre

Madalena, e, dessa vez uma teleobjetiva projeta um *zoom* em seu rosto à medida que ela revela o passado miserável que tivera, o qual converge, em sua narração, com as péssimas condições habitacionais dos trabalhadores de São Bernardo. Neste último primeiro plano de Madalena no filme não se tem *voz-over*, nem trilha sonora. É como se dessa vez a sua fala precisasse do afastamento dos outros recursos narrativos. Ela precisava estar clara e sem outras vozes em competição. Digamos, então, que esta personagem tem o seu momento privilegiado no filme — o que retira o poderio do narrador protagonista — quando então sua história de vida se liga aos dos trabalhadores da fazenda, ao contrário do que o seu marido sempre procurou fazer.

Interpretando Madalena, Isabel dá um tom ambíguo às suas respostas, tanto pelo olhar vago e perdido, jamais encarando Paulo Honório, como pelas pausas nessas suas falas, numa impostação quase teatral (45'20"- 47'05"/ 49':50"- 49"- 58"). A atuação da atriz Isabel Ribeiro ao interpretar Madalena, por causa do tom apático que dá ao personagem, provoca uma cisão que separa o papel representado e a atriz que o incorpora. O efeito gerado é o distanciamento também proposto por Brecht para a atuação no teatro: é preciso que fique claro que ali é uma atuação, não é a realidade, é uma representação dela. Ao expor, na cena, o personagem denunciando sua “interpretação”, é desvelado o processo de produção da peça, lembrando ao auditório que tudo ali (inclusive a atuação do ator) é uma “construção”, entre muitas outras possíveis sobre a realidade. Segundo Brecht, a obra deve, a todo momento, atualizar essa informação ao seu público para que ele não aceite passivamente (sem reflexão crítica) o jogo ficcional oferecido. Por isso, a atuação precisa gerar algum distanciamento da ficção mostrando que houve opções num eixo vertical, onde poderia haver ou outros atores fazendo a cena ou outros modos de realizá-la, que aquele não é o único possível.

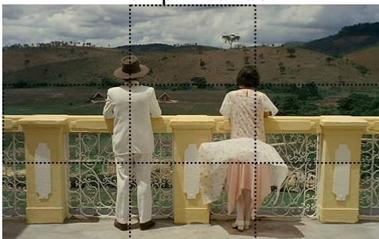
Os enquadramentos de teor dramático, que seriam explorados à exaustão, são esvaziados de emotividade neste filme de Hirszman. A cena do pedido de casamento acontece quase que inteiramente sem planos e contraplanos, o que seria esperado entre dois personagens argumentando para convencer um ao outro. Aqui, a câmera fica estática, distante, cobrindo os dois personagens da cabeça aos pés, mas não há movimento corporal, como se esperaria de um enquadramento mais distanciado. As falas têm a ver com um tema pessoal, íntimo: o casamento. Mas a objetiva não se aproxima dos noivos para se mostrar suas expressões diante de cada resposta. E quando se tem um close sobre Madalena, suas expressões são frias, sem empolgação alguma, o que quebra a expectativa de um público acostumado com o entusiasmo dos atores em trabalhos melodramáticos. Na cena do

casamento há uma quebra da expectativa em relação ao esperado do acontecimento nupcial, momento auge nas ficções da indústria cultural. Neste filme não se mostra o coletivo (convidados) se regozijando junto aos noivos, e estes aparecem somente de costas, e no centro do quadro, o que quebra uma das regras clássica de composição fotográfica, a qual diz que o centro de interesse da imagem, visando o equilíbrio e a harmonia visual, deve se posicionar fora do centro do quadro¹⁶. Deste modo, nem os noivos mostram-se contentes, nem a *mise-en-scène* dá vazão para o enaltecimento desse tema por excelência do drama burguês, e que foi revitalizado, mais tarde, pelo melodrama hollywoodiano.¹⁷

¹⁶ “A regra dos terços é um exercício visual onde o fotógrafo olha pelo visor ou ecrã para o cenário que quer fotografar e divide-o, mentalmente, em três terços verticais e horizontais para obter um total de nove quadrados. Graças a esta grelha virtual, as quatro esquinas do quadrado central revelam quatro pontos de interesse da imagem, ou seja, serão nestas zonas que deve posicionar os elementos mais atraentes a fotografar. Em adição, as quatro linhas que formam esta grelha (2 horizontais, 2 verticais) são uma espécie de local de repouso para aquilo que quer focar e é sobre as próprias linhas ou então nos pontos onde cruzam que deve compor e enquadrar a fotografia”. É claro que o site vai explicar logo em seguida que o princípio é facilmente adulterado conforme pedir o assunto.

Disponível em; <<http://omeuolhar.com/artigos/que-regra-tercos>>. Acesso em 23 jun. 2015, 23:58.

Exemplificando:



¹⁷ Outros exemplos no filme confirmam essa opção de distanciamento épico em oposição ao modelo predominante de envolvimento dramático no cinema. Paulo e Madalena, próximo ao final do filme, se encontram na igreja, e, outra vez, são colocados no centro do quadro (quebra da regra dos terços, proposto pela estética fotográfica, em que o assunto principal deve ser localizado em um dos “pontos de ouro”, que seria os quatro pontos de intersecção entre três linhas traçadas simetricamente tanto horizontal, quanto verticalmente) quando se tem um dos poucos momentos solenes e especiais, o outro seria o casamento, que, como já vimos, também quebra essa mesma regra. Em momentos de tensão o diretor também quebra o interesse do espectador que esperaria uma “descarga elétrica” ao assistir embates entre os personagens: Paulo bate em Marciano, mas a câmera está longe daquela pancadaria. O plano é estático e distanciado. Depois Madalena enfrenta o marido, em defesa de Marciano. Os dois estão separados por um riacho, cada um fica de um lado da margem. Há um debate argumentativo, mas o plano fixo com câmera distante afasta a tensão dramática.



A interpretação de Othon Bastos para o personagem de Paulo Honório é um contraexemplo do que acabamos de expor à respeito da interpretação brechtiana de Isabel Ribeiro para Madalena. Paulo Honório é claramente frio e distanciado somente quando quer analisar friamente seus ganhos nos negócios, ou quando analisa sua vida pregressa. Em outros momentos ele é enérgico e dinâmico (a expressão corporal colabora). Daí advém, digamos, uma coerência dramática da ordem da narrativa clássica, que cola o personagem ao ator, numa imersão “total” na ficção. Acresce que Paulo apresenta e define os outros personagens diminuindo sua complexidade, enquanto engrandece e mitifica a sua própria pessoa. Esse é um dos elementos que põe na berlinda o acabamento dramático da sua personagem, por oposição ao distanciamento épico do ator. Outra instância que faz o personagem ficar fora de esquadro é a música, (como já foi dito) que entra para desqualificar a voz “implacável” que conduz a narrativa.

Paulo apresenta os personagens do livro, servindo-se muito da caricatura: Padilha é “aquele bichinho amarelo, de beiços delgados e dentes podres”; o Brito tem “um focinho de rato”; dona Glória “era uma velha acanhada de sorriso insignificante e modos de pobre”; “uma velha tonta”; o Gondim é “um da venta chata”; Marciano “é um molambo”; a velha Margarida “tem canelas finas como gravetos”; o filho “berrava como bezerro”, “feio como os pecados”; Madalena e a tia, “duas éguas”; a esposa também como “galinha, perua e cachorra”; (despacha esses apelidos animais quando desencadeia uma briga por ciúmes).

A caricatura que Paulo faz de Madalena vai de um extremo a outro, pois apesar da bestialização que faz dela em alguns acessos de fúria, em outros a imagina como “uma boneca de escola normal”, com “modos de menina bem-educada”; na igreja, a vê com a “impassibilidade das imagens de gesso” (dos santos). Não se sabe se o ciúme é infundado ou não, mas o interessante é que o filme tira completamente a importância da questão, já fraca no livro, e em lugar dela, desloca todo o tempo, a ênfase para a “posse” de Paulo Honório relativa aos trabalhadores.

O narrador nos informa que Madalena “chorava como uma fonte”. E, de fato, no celuloide de Leon, a atriz Isabel Ribeiro, debruçada na cama, chora de maneira inconsolada (20’38”).

O que se pode inferir desse processo comparativo de *S. Bernardo* (livro e filme) cujas cenas estamos analisando é que o filme, muito embora utilize outra linguagem e outros recursos técnicos, naturalmente ausentes no livro, também torna complexo o trabalho de narração, retirando a grandeza e a legitimidade do discurso de Paulo, quando não revelando

sua arbitrariedade na própria seleção dos fatos.

É assim que, na cena em que Paulo apresenta sua proposta de casamento a Madalena (44'33"- 49"-58"), a montagem nos faz sentir desconfortáveis, com aquela sequência em câmera fixa, poucos cortes durante a cínica exposição dos desígnios de Paulo, e com o súbito corte após a resposta apática (mas também ambígua, por conta daquele olhar misterioso) de Madalena. Daí a montagem dá um salto (elipse) de uma semana, sem aviso temporal, para quando Azevedo Gondim, a mando de Paulo, comenta uma fofoca que auxiliaria Paulo no plano de convencimento de um casamento apressado. Outro salto de uma semana e já o casamento. Por outras palavras, há cortes bruscos na narrativa, os quais revelam o tolhimento da expansão subjetiva de um personagem por um narrador que não lhe dá espaço, já que é tão pouco generoso com as personagens que apresenta, pois, quando o faz, é sempre caricaturalizando-as. Seguindo os passos desta discussão, mas com interesse em relacioná-la com a vocação brechtiana de Leon Hirszman, faz-se necessário apresentar problemas de composição das personagens nas peças teatrais que buscavam uma inspiração épica naquele contexto.

Na década anterior ao filme, sabe-se que Leon Hirszman participou de montagens de peça nos moldes brechtianos, e no cinema, nos anos 1970 ele incorpora na fatura do filme o problema de composição dramática dos personagens presente na peça *Tiradentes*, de Guarnieri e Boal, analisada com distanciamento histórico por Roberto Schwarz no ensaio de 1970¹⁸. Segundo o crítico, Tiradentes, o protagonista da peça, à revelia dos seus autores e diretor acaba se configurando como herói mítico idealista, movido pelo entusiasmo, mas desprovido de inteligência, arma mais importante para a luta política. Os seus inimigos e os seus colegas, pertencentes à classe dominante, a quem a peça queria dirigir suas invectivas, é quem possui clareza sobre seus interesses materiais, e são engenhosos literariamente, malgrado o tom humorístico que lhe imprimem os dramaturgos que o criaram.

No filme de Hirszman a esquerda que chega a pensar e falar a favor da Revolução é composta por Madalena, Padre Silvestre e Padilha. Todos eles, cada um a seu modo, são confusos em relação ao que esperam; são ambíguos e contraditórios, têm fraqueza moral e, em alguma medida, também são idealistas. Padre Silvestre segue as opiniões de jornais, portanto, é volúvel neste sentido; Padilha discursa sobre a revolução com Marciano, mas quando coagido por Paulo Honório nega tudo, se acovarda; Madalena, afora sua condição desprivilegiada, é um tanto ingênua e idealista não prevendo os riscos daquele acordo com

¹⁸ Schwarz, Roberto. Cultura e política 1964-1969, alguns esquemas. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p.70-111. A apreensão do problema da composição dos personagens (*Tiradentes*, seus companheiros e seus inimigos) é feita por Roberto Schwarz na década posterior à sua produção.

Paulo Honório. Já o antagonista, amigo do capital, pratica a esperteza (não só, mas também a violência) para concretizar seus desígnios, os quais ele conhece bem, e calcula com exatidão cada etapa para que sua execução seja eficaz. Isso posto, podemos inferir que, *diferentemente do fenômeno teatral da década precedente, o cineasta expõe a fraqueza de certa esquerda e adverte do perigo de se subestimar uma direita inteligente.*

Chegado esse ponto, e antes que façamos uma comparação da expressão de Madalena com outro personagem da obra, Padilha, convém primeiro compararmos a personagem Madalena, interpretada por Isabel Ribeiro, com aquela interpretada por Regina Duarte, no filme feito pela emissora Rede Globo com direção de Paulo José.

Nesse telefilme de 1983¹⁹, a história é contada da forma mais linear e didática possível, tentando o envolvimento emocional do telespectador. As ações de Paulo (José Wilker) são ilustradas conforme seu relato. (É como se o filme preenchesse todas aquelas características do cinema clássico norte-americano dos anos 1920-1950).

Segundo Ismail Xavier, ao se adaptarem obras literárias para o cinema, intentava-se, na verdade,

[...] converter os dados do texto em espetáculo. Ou seja, conversão do texto em cenas dadas a ver no fluxo contínuo de ações em que as personagens, pelo que dizem entre si ou fazem, procuram passar recados, transmitir ideias implicadas na obra literária. (XAVIER, 1997, p. 130).

Desde a infância do protagonista de *São Bernardo* (1983) seguimos o seu percurso, acompanhando sua trajetória com suspense (a trilha sonora contribui com um tom fortemente dramático, nos moldes hollywoodianos) até o encontro romantizado com Madalena, com direito a flertes, flores e passeios aprazíveis na fazenda. Tudo é apresentado de forma organizada e coerente, o que nos leva a aceitar, com pouca ou nenhuma relutância, a compatibilidade matrimonial entre Madalena (Regina Duarte) e Paulo Honório (José Wilker).

Ora, na adaptação de Lauro Cezar Muniz (1983), Paulo surge humanizado, não é mais tão empedernido como na versão de Leon Hirszman, de 1972. Com Madalena é expressivo: dá-lhe flores e suas palavras, em contraponto ao romance, soam mais brandas; seus olhares

¹⁹ Não é minha pretensão fazer uma análise deste outro filme. É ele usado aqui como baliza para se entender melhor o filme de Leon Hirszman, baseado na mesma obra literária.

O telefilme *São Bernardo* foi exibido na TV Globo em 29 de junho de 1983. Dicionário da Tv Globo, Jorge Zahar Ed, Rio de Janeiro, 2003.

“Adaptação de Lauro César Muniz para o romance homônimo de Graciliano Ramos, com direção de Paulo José. A trajetória de um homem que se torna proprietário da Fazenda São Bernardo. Casado com a professora do local sente um ciúme mórbido da esposa, a quem impõe tantas humilhações que ela acaba se suicidando. P. 433

Beatriz Segall, Carlos Gregório, Gilson Moura, Isabel Ribeiro, José Wilker, Othon Bastos, Regina Duarte.”

para ela são apaixonados.

A película de Leon Hirszman evoca algumas referências pictóricas românticas, mas o resultado é de desautorização de qualquer romantismo possível naquelas circunstâncias:



Figura 2-Paulo acabara de adquirir a fazenda São Bernardo em Viçosa. Uma música ao fundo dá o seu comentário irônico ao tom imbatível do narrador. Precede esta cena o episódio em que Paulo chacoalha um devedor (doutor Sampaio), fazendo-lhe ameaças, caso não lhe



Figura 3- Casamento de Paulo com Madalena. Novamente um quadro em que os personagens estão de costas para nós/mundo e de frente para a natureza, como em algumas pinturas românticas, em que o sujeito idealiza a natureza em oposição ao despontamento com o mundo.



Figura 4- Caspard David Friedrich - O viajante sobre o mar de névoa, 1818. Kunsthalle de Hamburgo



Figura 5- Nascer da lua sobre o mar, 1822. National galerie



Figura 6- Mulher diante da aurora, c. 1818



Figura 7- Casal contemplando a lua, 1830-35



Figura 8- Nesta imagem, Paulo contempla a "bela" paisagem, localizada na sua propriedade. Antes desta cena, a montagem se constituiu de alguns fragmentos em que aparecem seus trabalhadores quebrando duramente as pedras para esta construção; outros roçando a estrada.

O efeito contrário se realiza no filme dirigido por Paulo José, em que os gestos e expressões de Regina Duarte (Madalena) não são anódinos²⁰, como os de Isabel Ribeiro no de Hirszman. No primeiro, as falas são ditas sem titubeio – a expressão é firme, o olhar é seguro. Ora, já se havia preparado um caminho até tornar aceitável aquela união. Madalena passeia pela fazenda na qual Paulo lhe faz a proposta depois de lhe mostrar as belezas advindas da sua “admirável dedicação”. O futuro marido a leva para conhecer a velha

²⁰ Quando qualificamos as expressões de Madalena como anódinas queremos dizer que há nessa interpretação uma mecanicidade do corpo (e da voz) que se movimenta de um modo não natural, o que denuncia o processo de fabricação de imagens. Uma referência importante desse tipo de interpretação antinaturalista, a prof.^a dr.^a Esther Hamburger mencionou no Curso de História do Audiovisual III (ECA-USP) a propósito da análise do filme “Ascensão de Luís XIV” (1966) de Roberto Rossellini. Sinopse: Luís XIV, Rei absolutista da França, precisa lidar com as crises de seu governo, as intrigas palacianas e as paixões dentro da corte enquanto organiza muito luxo e riqueza para ostentar de forma suntuosa nos corredores de seus palácios reluzentes. Não é para menos que o monarca passaria para a história conhecido como “O Rei Sol”. Neste filme, os atores principais declamam suas falas como se estivessem lendo umas balinhas à frente, explica Esther Hamburger.

Margarida, que o criara, entregando-lhe flores.

Em poucas palavras, a orientação escolhida foi humanizar Paulo para encurtar a distância entre ele e Madalena.

Nesse sentido, a leitura feita pelo diretor (e pelo roteirista Lauro César Muniz), salvo engano, está próxima daquela que faz uma parcela da crítica sobre a obra – filme e obra literária, contra a qual nos voltamos.

Mas voltando à imagem que temos de Madalena no filme de Leon Hirszman – que é aquela que Paulo Honório pretende expor – é escusado repetir a essa altura que ela não se restringe à exclusiva visão de Paulo Honório (narrador e principal agenciador das informações apresentadas no filme), pois há uma instância externa operando por trás, comentando e contradizendo, por vezes, os fatos regidos pela fala-*over* de Othon Bastos (Paulo Honório).

Referendando essa posição, temos, por exemplo, alguns momentos/cenas, em que é possível deduzir a ausência de Paulo naquelas circunstâncias, e, no entanto, é ele quem comenta as imagens mostradas. Uma das cenas é aquela na qual Padilha está fazendo farras no lajedo do rio, cantando e tocando violão com outros camaradas enquanto faz promessas de melhoramento da fazenda. Não há evidência de que Paulo presenciasse aquilo, e, todavia, ao comentar a situação de Padilha é esta a imagem mostrada. Em outra cena, Padilha, Marciano e Casimiro Lopes discutem sobre as injustiças sociais; nós temos acesso à conversa deles antes mesmo de Paulo aparecer na cena, ou seja, é como se ele não presenciasse o que nós presenciamos, portanto ele não tem acesso à informação completa. Nessa cena, a perspectiva com que vemos os três palestrando em frente à casa não é a mesma que Paulo poderia ter visto, pois ele desponta de uma janela de dentro da casa. Isto tudo reforça a ideia de que a narrativa escapa do que o narrador/agenciador principal da diegese manipula. Desse modo, identificamos outra instância narrativa operando por trás da *voz-over* (principal organizadora da narrativa).

Se a *voz-over*, que é do âmbito da subjetividade, conduz o fluxo do um relato de uma experiência particular, o longo plano sequência com profundidade de campo, predominante no filme é o recurso cinematográfico, por excelência, há muito tido como aquele que transparece mais objetividade na ficção, pois evita-se o corte, e, portanto, a interferência na realidade captada. Veremos, com exemplos, como neste filme os dois extremos se cruzam e se chocam.

O início do filme é já estático. Câmera e objetos não se movem. Há um certo distanciamento da objetiva em relação ao ator sentado numa cadeira perto da mesa. O

distanciamento se acentua quando, ao invés de haver uma progressão de proximidade, o ator é enquadrado de costas enquanto narra uma longa sequência sobre a sua progressão material. Conta que seu fito na vida foi se apossar das terras de São Bernardo. Em seguida temos um plano próximo, mas o ator está de perfil, o que não ajuda em termos de envolvimento dramático. Até aqui temos uma *voz-over* que fala, planos demorados, mas não se aproxima daquele que está emitindo a sua história pessoal. A sequência seguinte, com profundidade do campo e câmera fixa apresenta homens e mulheres na propriedade, mas a narração fala da afetividade de Paulo tanto pela velha Margarida, quanto por Germana, demorando-se mais nesta: a imagem não se descola do drama amoroso, pois mostra o trabalho em profundidade de campo, isto é, mostrando detalhes do quadro inteiro. A voz profere assuntos subjetivos, individuais, como enseja esse dispositivo de *voz-over*, mas as imagens em plano sequência dão oportunidades a assuntos relacionados com o trabalho e a sobrevivência de pessoas pobres, subjulgadas. Por outro lado, o plano sequência, visto por alguns críticos de cinema como aquele que propicia a transparência do real — trazendo “magicamente” nas suas malhas a impessoalidade da realidade, que o homem interpretaria deturpando-a — no filme de Leon Hirszman desce do pedestal no instante em que a subjetividade de uma *voz-over* destila aquilo que é do âmbito mais particular, do sujeito, e, portanto, de uma visão mais restrita da realidade, mais parcial. Um quarto do filme já se passou quando Paulo Honório começa a enumerar, de forma descompromissada, as trágicas mortes dos trabalhadores. No entanto, o fluxo de imagens (quadros de trabalhadores em movimento, em câmera fixa) incide na ênfase do trabalho exaustivo que os deixa abatidos e doentes. Ao contrário de imagens que precedem e que sucedem estes trabalhadores na lida, a câmera que se aproxima deles naquele momento é mais íntima²¹. Em seguida teremos planos abertos da fazenda (com profundidade de campo) e do açude, com Paulo no canto do quadro, e com o horizonte esplêndido à frente. A *voz-over* reflete sobre as ações realizadas, avaliando-as moralmente e justificando os meios empregados para se obter sucesso nas suas empresas. É claro que o protagonista narrador defenderia a si mesmo na posição privilegiada de narrador. Primeiro ele relativiza aquilo que seriam as ações boas e as ações más; depois, estas mesmas aferições acabam sendo desconsideradas quando só com outro argumento mais cínico se consegue mascarar as violências que o individualismo competitivo procura justificar. Então, para Paulo, se “a pessoa” for fiel e coerente com as suas intenções — no caso dele, com o desejo inveterado de possuir as terras de São Bernardo — o emprego de ações boas ou más é

²¹ O trabalhador que pinta as paredes do açude é filmado de costas, mas a câmera se aproxima bem dele, pegando da cintura para cima; aquele que quebra as pedras, com esforço desmedido também tem a atenção viva da objetiva.

justificável, em suma, os fins justificam os meios. Toda essa argumentação falaciosa se pronuncia em um quadro de plano sequência um dos mais bonitos do filme em termos plásticos e do ponto de vista da técnica. Se junta ali, então, um dos discursos mais fajutos que a ideologia oferece para justificar a violência social necessária para se conseguir “vencer na vida”, e, de outro lado, uma imagem estática, duradoura, com profundidade de campo, o que a teoria baziniana veria como uma capacidade cinematográfica privilegiada de representar o real sem intervenção humana, bem como a possibilidade de preservar esse real captado em sua multiplicidade de sentidos. O segmento seguinte evidencia esse entrecruzamento de discursos embutidos entre sons (*voz-over*, músicas, diálogos) e imagens (plano sequência). Outra cena estática vai se seguir à aquela: uma casa bem no centro da tela; de lá provêm vozes de um discurso bastante formal, daqueles que se utilizam inclusive as mesóclises. Trata-se de uma reunião de políticos da região. O orador elogia a excelente propriedade de Paulo, e lhe pede que construa escola. Ele, por sua vez, menospreza toda aquela autoridade se dirigindo ao vizinho de mesa estabelecendo uma conversa paralela. Neste momento os turnos conversacionais se entrecruzam, formando uma confusão babélica. Por fim, se sobressai uma *voz-over* que questiona a construção de escolas, alegando que se os trabalhadores estudarem não vão render muito no trabalho, será oneroso para o proprietário. Toda essa sequência é feita com câmera fixa na sala, enquadrando os reunidos; um plano sequência numa locação interna, portanto. Mas a diversidade de perspectivas põe em questão a pretensa objetividade dele. Voltemos, então, para o ponto em que se discutia o emprego do plano sequência por Leon Hirszman, mas agora pensando no diálogo do diretor com o maior defensor da referida técnica.

Para André Bazin²² o plano sequência e a profundidade de campo são os elementos cinematográficos por excelência que capturariam a ambiguidade do real, deixando bem pouco para a manipulação “subjetiva” do cineasta. Já a montagem, para o crítico, tolheria a participação ativa do espectador no momento de selecionar o que é mais importante em um discurso imagético, uma vez que é o diretor quem escolhe, recorta e cola, construindo um ritmo próprio, segundo seus desígnios, para as imagens captadas “diretamente” da realidade. A teoria de Bazin se mostra frágil na medida em que o plano sequência e a profundidade de campo são igualmente formas de manipulação do real, podendo, de resto, não estar vinculadas a um tipo “realista” de representação do mundo, ou de compromisso com essa proposta de realismo. Em contrapartida, um filme bem recortado e fragmentado (como alguns trabalhos de Godard), pode vir a ser uma grande fonte de ambiguidades e expoente

²² Bazin, André. *O cinema* — ensaios. São Paulo: Brasiliense, 1991.

das contradições da realidade. E por último cabe interrogar: que potência e que neutralidade tem esse discurso imagético (do plano sequência sem cortes) de transmitir a “verdade”, escapando incólume da ideologia, que procura justamente esconder as condições reais de produção dos artefatos construídos pelos homens em todas as esferas da sociedade, inclusive no discurso?

O filme de Leon, em 1972, se utiliza do plano sequência e da profundidade de campo, mas gerando uma tensão com a dimensão subjetiva presente em todo o filme pela voz narradora, de natureza eminentemente subjetiva. Assim, o filme apresenta uma solução formal dialética para a teoria baziniana, ainda que não saibamos precisamente em que medida foi consciente essa formalização.

Aludimos, em dado momento, como o leitor deve se recordar, ao processo de embrutecimento de Paulo Honório que o levou a rebaixar todas as pessoas que o cercavam. Vimos também que o proprietário, detentor de grande propriedade rural e de animais, desenvolve certo pendão para comparar seus aliados e servos com bichos, e tratá-los como tais. No final do filme (como do livro) diz:

Os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos. 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*., (itálico nosso)

No momento em que Paulo narra este trecho do filme, surge o canto dos camponeses, antes mesmo deles entrarem em cena. São eles agora quem preenchem a função extradiegética da narrativa, suplantando aos poucos a voz narrativa superior e prepotente do narrador-*over*. A seguir divisamos os responsáveis por aquela harmonia singular. Trabalham no eito, emparelhados em uma linha horizontal; a enxada segue o ritmo da música.

Outros pobres camponeses irrompem de outro espaço enquanto perdura o mesmo coro épico de antes, apoiando aqueles homens já engrandecidos pela visão da câmera.

Em suma, naquele desfecho o tratamento superior dado à condição real dos roceiros aponta para a ausência de oportunidades melhores no trabalho, negadas em todo o filme, na circunscrição da fazenda de Paulo, cujo lastro contextual é a realidade dos 1920-1930.

Ocorrida a mudança de cenário, a montagem nos leva a algumas habitações precárias daqueles camponeses. As imagens finais dão a atualidade das condições do homem do campo nos anos 1970, que é também muito próxima da situação dos camponeses dos anos 1950 (quando se retomam, pela segunda vez, as ligas camponesas), época em que se

agudizam os conflitos entre latifundiários (donos de engenhos) e os foreiros, que movem essas organizações.

Nessa sequência com os trabalhadores, o olhar direto dos camponeses para o eixo da câmera atualiza essa mesma insatisfação dos anos precedentes; eles despontam no centro daqueles *tableaux vivants* estáticos, enquanto subjazem a esses *tableaux*, tanto a voz de Paulo Honório narrando o destino dos seus servos quanto às vozes do coro, vindo de outro espaço.

A *voz-over* narradora diz que são “bichos”. Mas se são reduzidos a “bichos” por que aparecem em primeiro plano, e com direito à representação da união deles na lida e no canto por meio de plano geral e de plano de conjunto?

Há claramente uma superioridade nessa perspectiva dada aos camponeses, embora eles sejam alcunhados de “bichos”, o que gera uma assimetria de vozes. Ao mesmo tempo, não se chega a uma sublimação efetiva, pois apesar dos enquadramentos privilegiados e do canto do coro que lhes favorecem, as más condições de vida e de trabalho aparecem pelas frestas: vestes rasgadas e sujas, rostos castigados pelas duras condições, pela falta de cuidados; as habitações, quando aparecem, são esburacadas, cobertas de palhas, denunciando a vulnerabilidades deles.

Os gestos e as expressões das crianças, mulheres e velhos parecem exprimir um olhar ingênuo, manso e simples como os “bois mansos” — aqueles que são levados ao matadouro sem reclamar. É um olhar de vítima, assim como no momento em que Padilha, deitado na rede, é acuado por Paulo para pagar a dívida, vendendo a fazenda São Bernardo por um preço insignificante (17’56”). É também a expressão de Madalena quando diz que a proposta de Paulo é vantajosa, que ela é pobre como Job (45’ 20”- 47”).

Nestes momentos a câmera se imobiliza (mesmo sendo por alguns segundos, causando estranhamento) em comunhão com a expressão dos personagens em primeiro plano. Trata-se de uma intervenção da montagem que paralisa a perspectiva dinâmica do proprietário de São Bernardo.

A narração *over* dele continua, mas as imagens não acompanham o acelerado fluxo de ações, ao contrário, as imagens dos subjugados por Paulo teimam em se fixar. Em ordem progressiva, eles vão pouco a pouco “ralentando” a celeridade e a brevidade do discurso principal, o qual quer escamotear a injustiças que subjazem ao progresso material de Paulo.

Assim, aqueles enquadramentos estáticos com Padilha e Madalena vão se relacionar com estes, os camponeses do final da película.

Tal como faz com os pobres camponeses, Paulo insere Madalena e Padilha na mesma

categoria: “bichos”. Curioso observar que é somente destas figuras (“bichos”) que a câmera se aproxima, buscando penetrar suas subjetividades. A começar por Paulo Honório²³ (licantropo, lobisomem) – imagem invertida dos demais – a câmera repousa sobre seu rosto, e daí aflui seus pensamentos e avaliações, via relato oral. Aos outros, surpreendidos em planos fechados, não é dada essa oportunidade.

Virá Padilha, deitado na rede, acuado por Paulo a fazer negócio. Ao ser encurralado, Padilha cai na armadilha de Paulo, e vende a propriedade por um preço muito baixo. Ao close demorado sobre Padilha hirtto (17’53” – 18’30”) sobrepõe-se a *voz-over* de Paulo avaliando-o e julgando-o : “São Bernardo era para ele coisa inútil, mas de estimação [...]”.

De modo análogo, um close fixo (45’20” -47’05” ; 49’50”- 49’58”), um tanto demorado, incidirá sobre Madalena quando ela avalia a proposta de casamento feita por Paulo, mas a montagem não favorece os seus pensamentos e conclusões. Ao invés disso, há um corte abrupto após esse enquadramento fechado sobre o rosto dela, cuja expressão já nos referimos.

No sentido comparativo, há no telefilme global também esse mecanismo da câmera subjetiva, que consiste em levar o telespectador de um close de um personagem para a manifestação do que ele vê ou pensa (trabalho realizado sobretudo pela montagem/edição, que justapõe esses quadros, elidindo-os, e provocando a sensação de que o que vemos em seguida é projeção deste ou daquele personagem).

No filme dirigido por Paulo José, para a TV Globo, há um *zoom* dinâmico sobre os olhos de José Wilker (Paulo Honório), saltando em seguida para um close fechadíssimo sobre sua boca, por onde vemos emitir (nos moldes cinematográficos “naturalistas”, ou melhor, naturalizados pela indústria cultural) o relato da sua infância, acompanhado de imagens correspondentes. Em seguida a *voz-over* prossegue contando as confusões da juventude, o que inclui a briga com João Fagundes por causa da Germana. Tudo vai sendo ilustrado em imagens correspondentes, passo a passo.

Neste seguimento chegaremos aos atos violentos de Paulo, acompanhados de uma trilha sonora de suspense, que conferem à história um tom de aventura. O protagonista planeja e executa uma emboscada contra o Dr. Sampaio, que lhe deve alguma soma e não quer pagar (desde aqui o capanga Casimiro Lopes já lhe acompanhava).

Aos poucos a *voz-over* vai desaparecendo a fim de deixar a narrativa mais palatável, além de também mostrar a invisibilidade do controle narrativo. Suspende-se, então, o efeito

²³ Cf. Pacheco, Ana Paula “A subjetividade do Lobisomen (São Bernardo)”. In : *Literatura e Sociedade*, n° 28, p. 66-83, São Paulo, 2010.

de desnaturalização e distanciamento brechtiano? Não. É o momento em que a fazenda vai aparecer ainda como grande personagem, preenchendo a totalidade do quadro, mas agora já decadente, ao contrário do que se via anteriormente; a voz de Paulo também se torna rarefeita quanto mais se aproxima a sua decadência econômica. A câmera torna-se mais participativa. É como se o conjunto dos elementos da *mise - en- scène* ganhassem mais autonomia em relação ao domínio da voz hegemônica do narrador extradiegético. Ora, pelo contraste, se provoca um estranhamento no auditório na medida em que a regra do jogo inverte-se, e estas mudanças pede que o espectador se oriente novamente, adaptando seu olhar para a nova situação. O que era estava estabelecido (a ordem narrativa costurada pela *voz-over*, e a câmera coadunando com ela na maioria das vezes) se desmancha, se torna antinatural (a câmera se posiciona ativamente, a *voz-over* cede para deixar a narrativa fluir), encerrando a lição brechtiana de que a realidade também é reordenável e transformável, como é na ficção.

Voltando para o início do filme, em *São Bernardo* (1983), há uma grande alteração em relação ao romance de Graciliano Ramos no que se refere à moldura da trama. Neste filme a primeira cena é uma sequência externa em que o tipógrafo (Tonico Pereira) adentra as porteiras da fazenda de Paulo Honório (Wilker), de quem receberá os manuscritos do romance e passará a comentá-lo.

A moldura narrativa será um mescla do que se lê em tais manuscritos e dos comentários do que se acabou de ler. Interseccionando leitura e comentário do livro a trama “progride” nos moldes clássicos do cinema tradicional comercial, cujo arco narrativo (exposição – ação crescente – clímax – ação decrescente – resolução) é a fórmula eficaz para se demonstrar a transformação do personagem principal: ele passa por dificuldades/crises à medida que vai aumentando o número de personagens, tanto para ajudá-lo como para atrapalhá-lo na superação dos seus desígnios. Depois destas crises, que serão resolvidas no meio da história, ele irá crescer, amadurecer, e procurar outras formas de solucionar outros problemas. Quando estes forem solucionados, encaminhando-se para o final do filme, o personagem terá apreendido a experiência, sobre a qual refletirá e tirará conclusões.

Com relação a *São Bernardo* (1983), a ênfase recai no potencial transformador de Madalena sobre a vida empedernida de Paulo Honório (como foi dito anteriormente, o nome de Regina Duarte precede o do protagonista – José Wilker – já nos créditos iniciais do filme).

O filme persegue a história de Paulo com interesse vivo no encontro com Madalena, mulher de boas intenções e valores admiráveis, sempre fazendo boas obras, invariavelmente

compreensiva, mas que entra em conflito com a personalidade implacável de Paulo Honório.

Com o desfecho trágico da morte da Madalena, vemos José Wilker (Paulo) chorando copiosamente diante da morta, que jaz sobre a cama. Ele demonstra tamanho remorso pela maneira como agiu com ela, que é como se redimisse pelo reconhecimento do seu erro, e que doravante seria outro homem, arrependido. A vida tinha lhe ensinado a lição. De onde sua grande correlação com o cinema comercial de Hollywood.

Em tal dinâmica chegamos ao encontro de Paulo com Madalena de uma maneira muito menos conflituosa como no filme de Leon. No telefilme de Paulo José, Madalena recebe também muitos *closes*, mas aquele durante o pedido de casamento é emblemático, pois é um *zoom* (daqueles típicos das telenovelas globais) que nos reporta a um rosto expressivo de uma atriz surpreendida por algo que lhe assalta os sentidos e a deixa perplexa.

Assim sendo, de um *plano médio* a partir do qual vemos Madalena na altura da cintura um movimento repentino e veloz de *zoom* nos leva até o seu rosto pasmo. Por conseguinte, o telefilme reforça a tensão dramática da narrativa, com prejuízo da reflexão crítica e distanciada dos processos de agenciamento das informações expostas na tela.

No filme de Hirszman, além de Paulo Honório, voz principal que articula os fatos da trama, quem também aparece em primeiro plano, numa tentativa de a câmera adentrar na subjetividade são os “bichos do mato”, também chamados “bois mansos”, por Paulo.

Mas se não é franqueada a Padilha e a Madalena (“bichos domésticos”, também enquadrados em primeiro plano) a oportunidade de expandir suas subjetividades, aos “bichos do mato” muito menos.

É majoritariamente a *voz-over* de Paulo Honório quem orienta os fatos que aparecem na *écran*. A duração das cenas e os enquadramentos do espaço e das personagens parecem atender aos desígnios do capitalista rural, numa lógica cartesiana, ordeira e clara, comungada com a sua personalidade. Desde o início da película o narrador tenta afastar ou apagar os pobres, das “páginas da sua história”, em proveito de se mostrar o afínco empregado para adquirir São Bernardo. A propriedade tem mais relevância – sendo mostrada em planos gerais, com profundidade de campo e duração prolongada – que as pessoas que lhe servem.

Já foi mostrado neste capítulo como, a começar relatando a infância, o narrador não traz a imagem de quem o auxiliou nessa fase, tampouco as figuras importantes da juventude. Mesmo o relato destes episódios é *en passant*, para que, na economia do filme, exceda espaço/tempo para se deter sobre a “infalibilidade dos métodos” arranjados para ser “um vencedor”, e para “ostentar” os bens tão bem adquiridos – com o uso da violência .

Acontece que o canto coletivo dos camponeses, por ser da esfera coletiva épica, adquire estatuto de sabedoria, imponência, coragem e verdade. Este canto adeja sobre aqueles outros campônios enquadrados em primeiro plano, como sobre a fala-*over* de Paulo, e parte dos planos finais nos quais o filme se encerra com Paulo sumindo na escuridão de uma sala.

O filme devolve, então, uma sensatez popular (dos camponeses, das massas) legítima, e lhe dá estatuto de verdade, contrariando, assim, parte da tendência cinemanovista dos anos 1960, a qual acusava a alienação do povo (religião, futebol e festas) como facilitadora do golpe militar. Desde então, os intelectuais (cineastas) arrogaram o papel de porta-voz desse povo desprovido de consciência política e cívica. *São Bernardo* de Leon Hirzman, em hora oportuna, repõe a questão: em que medida são alienados e incapazes de serem sujeitos dos seus destinos, esses camponeses (as massas, em um plano maior)? Até que ponto é legítima a pretensão dos intelectuais de assumir a posição de porta-voz de “um outro de classe”?

A obra de Leon problematiza esses temas, pois o canto lamurioso – de tom melancólico africano, mas de origem ibérica, interpretado por Caetano Veloso, uma instância extradiegética, a cuja fonte não temos acesso – “perde” para o canto mais autêntico de vozes coletivas dos homens no roçado, estas sim, vemos de onde emanam, pois seus autores se presentificam no universo diegético.

Padilha e Madalena, como portadores (ao menos naquele universo) de ideias de justiça e equidade social – sendo a favor de algum tipo de revolução – guardam algo de contraditório no caráter. Padilha, um dos mais esclarecidos, é, por outro lado, um fraco, medroso, preguiçoso e vadio (estas características, vale lembrar, aparecem muito mais antes de ele se tornar empregado de Paulo).

A primeira aparição de Padilha se dá quando ele está bêbado e acompanhado de mulheres, na própria fazenda São Bernardo. Nessa ocasião Paulo Honório estrategicamente lhe aconselha a investir maciçamente na modernização da fazenda. Sabendo da inabilidade de Padilha para tal negócio, Paulo intentava maquiavelicamente levá-lo à falência: acuado e falido, o moço inexperiente lhe pediria empréstimos, os quais não conseguiria pagar. Nesta orientação, aproveitando-se da situação desvantajosa para o Padilha, Paulo deprecia a fazenda, e a compra por uma ninharia.

Na cena em que é retratado o referido negócio, divisamos primeiro o interior da casa de Padilha, com ele deitado na rede, displicente. A casa está toda esburacada, e como está chovendo há poças de águas no piso, devido ao descuido do proprietário. As vestes dele sinalizam o desleixo em que se encontrava: roupas rasgadas, pés descalços e camisa

desabotoada. Todo o aspecto dele, como o da casa, em cuja rede ele dorme, contrasta com a presença de Paulo Honório.

A chegada de Paulo, sob uma grande chuva, indica sua tenacidade em perseguir seus desígnios econômicos. Uma capa de chuva preta, chicote na mão, botas e esporas, bem como um chapéu preto são marcas dessa sua determinação e de sua pretensa invencibilidade. Ao contrário da indolência de Padilha a imagem de Paulo traz as marcas da autoconfiança e da estabilidade. A inflexão da sua voz, se dirigindo a Padilha, exprime essa solidez (ele emprega energia e força na sua voz mais que o necessário), ao contrário da fala queixosa e fraca de Padilha.

Por comparação, a *voz-over* (no momento do enunciado, é bom lembrar) do ator Othon Bastos é também bem pausada e ordenada, o que contrasta, por sua vez, com as primeiras imagens dos trabalhadores nas suas lidas, cuja disposição e organização são despojadas de uma rigidez formal.

Acompanhamos desde as primeiras cenas da película um contraste entre a rigidez na sintaxe e na impositação frasal de Paulo Honório narrador e a espontaneidade/naturalidade presente nas imagens onde sua voz se sobrepõe, relatando brevemente sua infância e as personagens que lhe rodeavam naquela época. É o caso, por exemplo, da velha Margarida. Quando o narrador enuncia o seu nome, a montagem leva-nos a uma imagem de uma fazenda, com um rio no meio da tela, e uma velha assentada às suas margens. Por estar muito distante e de perfil, não temos acesso ao seu rosto, e, talvez por isso, não a identificamos imediatamente com a velha Margarida sobre quem ele se refere.

Da mesma forma, quando o narrador prossegue contando a sua vida pregressa – chega ao episódio do relacionamento com a Germana e a briga gerada por ciúmes, em que esfaqueia o João Fagundes – aparecem na tela um homem e duas mulheres na lida da roça, mas não correspondem às personagens às quais ele se refere na narração, tampouco aos episódios referidos. Ou seja, nestas primeiras cenas há tanto uma oposição na impositação das imagens (espontâneas, livres) com os sons (voz engomada, disciplinada da narração), como há também um descompasso, já aqui, entre o que se narra e o que se mostra, isto é, o narrador relata episódios cujas correspondências em imagens discrepam do que se fala.

Dada a importância, na nossa análise, da atenção concedida à combinação assíncrona entre imagens e palavras, recuperaremos o tema mais à frente, especialmente quando o narrador discorre sobre as vidas dos empregados.

Primeiramente, é preciso esmiuçar as características do Padilha, durante seu revertério material, a fim de aclarar passagens que virão adiante.

Antes da cena analisada – quando sob copiosa chuva Paulo vem cobrar o que Padilha deve –, que, nos lajedos de um rio, cantando e tocando com amigos, todo displicente, sem camisa, com roupas rasgadas, prossegue num falatório sobre arados, máquinas, tratores; a realização dessas promessas Paulo sabe, e nós também, que não se efetivará.

Em todas as cenas em que ele aparece até a compra da fazenda sua imagem reflete negligência, indolência e desleixo. Em um momento posterior, mesmo antes de se tornar empregado de Paulo – mas quando era frequentador da casa – sua aparência muda (usa sapatos, blazer e camisa abotoada), sem que, todavia, se vislumbre alguma sombra de ânimo em Padilha Filho, de cujo pai Paulo fora empregado naquela mesma fazenda. Mas o curioso é que a mudança ocorre antes de ele firmar vínculo empregatício com o proprietário. Neste sentido, ele se adapta às exigências do mandatário, apresentando-se tal qual os outros frequentadores da casa, como forma de obter a sua caridade/favor.

Depois de instalado na fazenda, Padilha irá propagar ideias “subversivas” aos empregados no terreno do patrão. Mas quando acuado, nega tudo, e atribui a culpa aos outros (Marciano, por exemplo). Numa outra cena o surpreendemos acusando Madalena a Paulo, dizendo que a havia alertado contra aquelas ideias “avançadas”. Que ela é quem era culpada pelo risco que corria de perder o emprego. Ou seja, ele é um traidor dos próprios companheiros de ideias. Já Madalena, por sua vez, ainda que sob a manipulação narrativa de Paulo Honório, da qual já falamos, incorpora a lógica do proprietário respondendo à proposta nos mesmos termos econômicos de Paulo Honório, “seu oferecimento é muito vantajoso para mim”, “mas eu sou pobre como Job”. Nestes termos, Maurício Cardoso (2002, p. 103) indaga se ela não estaria também reificada²⁴, isto é, compactuando com a lógica “contratual” de um casamento cujos parceiros avaliam apenas as vantagens e os desempenhos financeiros.

Na nossa perspectiva, entendemos que o dinheiro é ali mediador não só das relações de trabalho, mas também o é das relações pessoais que envolvem sentimentos. Não é, portanto, absurdo que Madalena avalie a proposta de casamento com Paulo, e a considere vantajosa para ela, sabendo que sua vida melhoraria em termos de condições materiais. Bem antes Madalena já ponderava sobre deixar a estabilidade da escola pública pela instabilidade das particulares, como esta que Paulo lhe oferecia. Sendo assim, ela tem uma preocupação, sim, com seu meio de sobrevivência, sendo professora de magistério no sertão de Alagoas dos anos 1930. Dadas as duras condições, não há muito espaço para o exercício “pleno” dos

²⁴ Até mesmo d.Glória (no romance) admite: “Quanto a mim, acho que em questão de sentimento é indispensável haver reciprocidade.” p. 87.

sentimentos, tal como são idealizados.

Nos parágrafos seguintes Cardoso irá expor a ideia de que Madalena tinha, naquele momento, uma visão ingênua, bucólica e idealizada do campo e da realidade. Pois, segundo este mesmo raciocínio, Madalena já havia dado mostras de outros anseios, como o jardim tão bem cultivado em São Bernardo: “Sempre desejei viver no campo, acordar cedo, cuidar de um jardim. Há lá um jardim, não?”. E no jantar com amigos, o tema retorna, explicitando a incompatibilidade com os desígnios do seu marido empedernido, para quem as flores não são cultivadas para enfeite, mas exclusivamente para a venda.

Conforme Cardoso, “a beleza das flores, a simplicidade dos jardins, um roseiral imenso” seriam indicativo de uma “moeda de troca” oferecida para a esposa, embora o trabalho da montagem do filme tenha deixado essa indicação apenas subliminarmente.

Em suma, o autor defende que para uma visão idealizada de Madalena sobre a realidade – e por contiguidade, sobre o campo – há o contraponto oferecido pelo marido, qual seja a mercantilização desse anseio (roseiral imenso) como valor de troca.

Maurício Cardoso reconhece que: Entretanto, o tratamento dado a este tema e a organização destes planos – separados por outras sequências – conferem sutilezas a estas evidências, sugerindo uma interpretação, sem a certeza da tese estabelecida.²⁵

Ora, se há a imposição de uma tese sobre aquilo que a obra de fato mostra é o caso de afirmarmos que esta obra está sendo reduzida a laboratório de ideias, as quais o crítico pensou *a priori* da análise da obra. Trata-se, portanto, da subserviência do filme às injunções interpretativas do pesquisador. Vale dizer que o telefilme global (1983) inspirado no mesmo romance faz jus a esta interpretação, segundo a qual Madalena se casou pensando nas maravilhas (casa bonita, jardim e flores) que teria vivendo fazenda, embora a vivência desmontasse posteriormente sua “utopia”.

Na sequência da casa da dona Marcela, que é onde Paulo e Madalena se conhecem, a moça ingênua, deslumbrada, afirma: “Eu já ouvi muitos comentários elogiosos sobre a sua fazenda e sobre o senhor. Dizem que é uma fazenda muito bonita”. Alguns dias depois Paulo manda um automóvel buscar Madalena, que vai visitar a propriedade.

Da seguinte forma Paulo Honório narra, ao som enternecedor de um violino ao fundo (extradiegético):

[Paulo Honório – voz *over*:] [...] a fazenda nunca me pareceu tão bonita. Eu queria exibir a elas tudo de bom e do melhor que a fazenda tinha [...] eu queria

²⁵ Cardoso, Maurício. *História e Cinema: Um estudo de São Bernardo (Leon Hirszman, 1972)*, Dissertação de Mestrado, SP, Departamento de História, FFLCH/USP, 2002.

impressionar Madalena, e minha arma mais forte era a fazenda – fruto da minha dedicação, retrato do meu sucesso. Eu tinha esperança de que a fazenda fizesse Madalena se interessar por mim, por tudo aquilo que minhas mãos haviam tocado.

Logo ele consegue convencer Madalena dos benefícios que adviriam com o casamento. Ao lhe oferecer flores, ela fica radiante, como também diante da “generosidade” de Paulo ao assegurar abrigo também para dona Glória.

Em um pequeno trecho do filme aparecem flores à granel: primeiro, flores oferecidas a Madalena, durante o pedido de casamento; em seguida, os dois vão pedir a bênção para o casamento à velha Margarida. A ela, Madalena entrega flores; e por último, após o casamento Madalena aparece com margaridas nas mãos e diz para Paulo “são lindas, não?”.

Estes episódios, do modo como descrevemos, levam a atestar o idealismo de Madalena, a paixão por flores e jardins, e a aceitação do “contrato” (neste filme de 1983, visto não de forma negativa) como possibilidade de estabilidade para si e para sua tia.

Maurício Cardoso prossegue sua interpretação sobre a condição de Madalena após o casamento. Diante da situação embaraçosa (a destruição da privacidade, a dúvida moral e a violência desmedida), na qual se defronta com o marido petrificado pela lógica mercantilista, a esposa sucumbe diante das condições objetivas, quando pretendia mesmo antes do casamento – imbuída do sentido de justiça – levar a termo sua empresa humanista, em certo sentido, de esquerda.

Para Cardoso, o fracasso do projeto ético-político de Madalena, naufragado pela violência conservadora do autoritário marido, é uma denúncia, pensando no contexto da ditadura militar, à repressão política, à censura e ao aprisionamento do livre pensamento – interrompido antes mesmo que se tornasse autônomo.²⁶

A esta hipótese, o crítico contrapõe outra diametralmente oposta, qual seja que o filme exprime uma crítica mordaz aos intelectuais de esquerda isolados do mundo real, e cuja atitude política não passa de “boas ideias”, traduzidas em formas de um humanismo fragilizado e superficial potencialmente derrotável por instâncias superiores, numa visão trágica. Segundo o crítico essa hipótese é menos válida do que a primeira, em se tratando do contexto de 1970.

O que chama a atenção nestas duas interpretações que Cardoso sugere para a personagem de Madalena como intelectual em contexto brasileiro de 1970, é que ele procura ver as personagens do filme, suas características e destinos apenas como alegoria de tipos equivalentes na sociedade brasileira dos anos de 1970. Numa equação em que Madalena

²⁶ Ibidem, p. 107.

estaria para os intelectuais de esquerda, como Paulo para seus opositores carrascos.

A análise que fazemos da personagem Madalena, como ícone da intelectualidade na esfera *diegética*, se articula com a posição de outros intelectuais que povoam a narrativa. Essa ampliação de dados dos personagens intelectuais busca evitar uma interpretação polarizada, em que se pensa nos intelectuais ou como representantes débeis de esquerda, ou com vítimas impotentes naquele contexto.

Numa pesquisa mais ampla, importa também pensar como a representação dos intelectuais no filme dialoga com a imagem dos intelectuais em filmes anteriores. Neste sentido, acreditamos que a discussão sobre uma massa alienada, a quem a intelectualidade deveria representar entra também para a fatura do filme. Leon desfaz tanto a imagem equivocada do “povo débil” como também do “intelectual pretensioso”, relativizando cada uma das partes. As contradições de Madalena apontadas acima servem, portanto, como termômetro que indica mais ou menos o grau da contradição e de incoerência dos letrados naquele universo ficcional.

Padre Silvestre, que assoma com destaque na primeira cena, com a qual entramos neste capítulo (na sala de jantar com outros amigos do proprietário) expõe suas convicções, em grande medida contraditórias, “pois suas opiniões são as opiniões dos jornais, e como essas opiniões variam, padre Silvestre, incapaz de admitir coisas contraditórias, lê apenas as folhas da oposição”, diz Paulo (há algumas generalizações na apresentação de Padre Silvestre, feita pelo narrador: “ as opiniões dele **são as** opiniões dos jornais”. Todas elas? Trata-se de uma generalização).

Vê-se, pela descrição que Paulo Honório faz do padre (“Padre Silvestre é desorientado”), e pelas falas que ele lhe franqueia, que suas ideias são contraditórias e inconstantes. Assim, entre os convivas do fazendeiro rico, o padre elogia o sucesso dos empreendimentos advindos da habilidade (inescrupulosa) do empreendedor, cujo casamento matrimonial ele mesmo abençoara. Naquele momento, ele acusa a ignorância do povo face às oportunidades perdidas, as mesmas oportunidades que Paulo teve e soube aproveitar bem. O que leva a atribuir aos próprios pobres a sorte da sua miséria. Ao mesmo tempo em que admite que há de estourar uma revolução – dada o desgaste do Governo e seus prosélitos-desacredita na possibilidade do comunismo entre nós , pois “o povo é religioso, o povo é católico”. Naquelas circunstâncias chega a reproduzir as ideias caricatas (da oposição) sobre os comunistas, segundo as quais os soldados bêbados (aonde? quando?), ateus fuzilaram os padres, espatifaram os altares e dançaram sobre os santos.

Dá para notar que padre Silvestre tem acesso à informação (pois ele sabe como anda

corroída a instituição, etc.), mas ele é como um autômato, destituído de espontaneidade e autonomia de pensamento. E, no entanto, são unicamente ele e Padilha, com semelhantes debilidades, que vão se engajar nas tropas revolucionárias do movimento tenentista (cujos membros, bem sabemos, são provenientes majoritariamente do Exército), na tentativa de desalojar a oligarquia paulistana do poder político.

Tendo como pressuposto formal, plasmado na obra, este lastro histórico referente ao movimento tenentista, para onde se dirigem os destinos dos personagens de esquerda, vale acrescentar algumas informações sobre a natureza deste movimento político no contexto da revolução de 1930.

Apesar das ideias transformistas do movimento tenentista, diz Boris Fausto [1994, p. 314]: “[...] eles não tinham uma proposta clara de reformulação política. No fundo, pretendiam dotar o país de um poder centralizado, com o objetivo de educar o povo e seguir uma política vagamente nacionalista.”

Eles acabaram sendo subsumidos, mais tarde, ao Governo Vargas.

Com a vitória da Revolução de 1930, os “tenentes” passaram a fazer parte do governo e formularam um programa mais claro do que até então tinham expresso. Propunham o atendimento mais uniforme das necessidades de várias regiões do país, alguns planos econômicos, a instalação de uma indústria básica (especialmente siderúrgica) e apresentavam um programa de nacionalização que incluía as minas, os meios de transporte e de comunicação, a navegação de cabotagem. Para a realização dessas reformas – diziam os “tenentes” – era necessário contar com um governo federal centralizado e estável. Dissociando-se claramente dos pontos de vista liberais, defendiam o prolongamento da ditadura de Vargas e a elaboração de uma constituição que estabelecesse a representação por classe (Idem, p. 341).

De certa forma, as lutas empreendidas contra o sistema de então foram pouco a pouco erodindo a sua base, o que facilitou a vitória de Vargas. Depois houve uma cisão no movimento. Alguns tenentes receberam apoio do Presidente Vargas, o qual lhes ofertou postos como interventores nos estados da União; outros, porém, apartaram-se do grupo (entre 1932 e 1933, vários interventores tenentistas do Nordeste se demitiram, segundo Boris Fausto). No fim das contas, não por acaso, nomes como Ernesto Geisel, Castelo Branco e Médici são remanescentes desse movimento iniciado na década de 1920.

Seja como for, no filme de 1972 não se aventam os destinos de Padilha (que era ateu e transformista, segundo Paulo) e de Padre Silvestre (“Padre Silvestre é revolucionário, explicou João Nogueira. Pretende salvar o país por processos violentos”p.53). Fica-se, porém, sabendo que os dois são os mais empenhados nesta empresa revolucionária. Na cena do jantar são esses dois junto com Madalena os únicos que defendem a “revolução” a fim de que se altere o rumo das coisas. O que pensam os outros sobre a revolução?

João Nogueira não consegue entender porque Padre Silvestre defende a revolução, se não tiver benefícios com ela; Azevedo Gondim apenas questiona (vagamente) Padre Silvestre e Nogueira, pois quer ficar tergiversando sobre os assuntos discutidos, procurando, assim, ficar na imparcialidade. Mas como é aliado de Paulo, certamente é conservador nas suas ideias, pois defende que a religião é um freio, e que o povo é inepto. Seu Ribeiro, como a maioria dos convivas, só quer levanta especulações (sem posicionamento político). Exime-se de esboçar qualquer comentário comprometedor naquele ambiente.

Na propriedade de Paulo, já havíamos visto o resultado de quem exprime ideais “subversivas”: Padilha e Marciano quase foram demitidos dos seus empregos e expulsos da fazenda, quando defendiam a equidade da social:

[Padilha] Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.

[Marciano] O senhor tem razão, seu Padilha. Eu não entendo, sou bruto, mas perco o sono assuntando nisso. A gente se mata por causa dos outros. É ou não é, Casimiro?

Casimiro Lopes discorda de Marciano e de Padilha afirmando que desde o começo do mundo as coisas tinham dono, naturalizando, pois, o estatuto de legitimidade dos grandes proprietários. Mas Marciano não sendo letrado consegue ter consciência avançada sobre o processo de exploração responsável pela fortuna de uns poucos.

O exemplo acima é retirado, como se sabe, do romance de 1934, mas em 1972, neste filme de Hirszman ele reforça – junto com as imagens finais dos camponeses- a consciência política do homem do campo, que em contexto imediatamente anterior era deslegitimada tanto pelo dissenso revolucionário das ligas camponesas, quanto pela elite intelectual.

Mais de dez caboclos da fazenda São Bernardo entraram no exército vermelho arregimentado por Padilha (p.177). No entanto, o filme de Leon suprime este detalhe, assim como a entrada de Padilha e Padre Silvestre nas tropas revolucionárias²⁷. Tal escolha nos leva a pensar que o diretor procurou dar maior impulso a potencial revolta dos oprimidos (vide quadros finais com os camponeses no centro) do que à posição dos intelectuais, de quem eles dependeriam para libertar-se do julgo opressor.

Sabe-se que até 1968 não havia tido, no Brasil, um significativo engajamento político clerical como a Teoria da Libertação, cujo auge se deu depois do AI-5, quando do início dos movimentos partidários das lutas armadas. Nomes como Frei Betto e Frei Tito se destacam

²⁷ O filme da Globo inverte as escolhas, pois Paulo Honório narra o engajamento de Padilha e Padre Silvestre (intelectuais) no “exército vermelho”, mas não estabelece a ligação entre patriarcalismo e trabalho, ênfase maior no filme de Leon.

como expoentes desse movimento. A representação ficcional de um padre, nesse contexto de engajamento clerical na política, é muito comprometedora, diferentemente do contexto em que o livro de Graciliano foi publicado. Padre Silvestre é um contraexemplo da ala mais avançada do clero daquele momento no Brasil. No entanto, junto com outros “letrados” frequentadores da casa de Paulo Honório, as suas ideias ambíguas desautorizam a pretensão iluminista da intelectualidade cinemanovista (não só) de pensar e agir em nome das massas, incapacitadas de tais medidas.

Em direção oposta aos “bichos domésticos” (Padilha, Gondim, Padre Silvestre, Nogueira, o juiz Magalhães) está a representação dos “bichos do mato”. Marciano, Casimiro Lopes e os outros empregados são personagens cuja representação se faz com atores não profissionais, a exemplo de *Cabra marcado para morrer* (1984), me refiro particularmente à tentativa de se filmar o “Cabra” em 1964, no qual Elizabete Teixeira, os filhos e outros moradores da região atuavam naquela película (37:45- 40:05).

A propósito, os camponeses em *S. Bernardo* estão parecidos em gestos, posturas e estilo da fala com aqueles dos eiteiros de *Cabra marcado para morrer*, como Paulo Honório está com o latifundiário contra quem se insurge João Pedro Teixeira e seus companheiros, nesta mesma sequência de *Cabra marcado para morrer*. O filme de Eduardo Coutinho começou em 1964, sendo interrompido com a instauração da ditadura militar. Naquele contexto, o material do filme, tido como subversivo foi (em grande parte) apreendido. Os participantes do filme, como se sabe, foram perseguidos tanto pelo regime, como pelos latifundiários, pois muitos eram integrantes das ligas camponesas. Vinte anos depois Coutinho retoma o projeto cinematográfico. Procura os integrantes daquele filme de 1964, o qual contaria a história de João Pedro Teixeira, líder camponês assassinado a mando da polícia local e dos latifundiários, a quem João Pedro denunciava bravamente. O diretor reencontra o elenco do filme, dentre os quais a mais importante é Elizabete Teixeira, esposa do líder camponês morto. Elizabete, na clandestinidade até então, vivendo na Paraíba como Marta Ferreira da Costa, volta para a vida política e para seus familiares.

Contextualizado o filme, destaco o fragmento do *Cabra* de 1962, no qual os foreiros (os atores eram os próprios camponeses de Sapé) enfrentavam destemidamente o administrador do engenho. “[Administrador]: Tá revoltado? Não devia. Seu filho morre dou enterro; sua mulher adoce, boto na maternidade, nada falta pra vocês!” Os gestos do proprietário de São Bernardo se assemelham àqueles do latifundiário, no alpendre da casa, ao receber as reclamações dos camponeses de Galileia. Paulo Honório usa botas, esporas, chicote, chapéu, e roupas de corte simples e tecido grosseiro, as roupas são idênticas ao do

referido latifundiário de *Cabra*, até mesmo o formato do chapéu (de coronel).

As principais circunstâncias em que Paulo preserva este aspecto, como o do administrador do engenho são, sobretudo, quando ele precisa negociar e contender com algum outro proprietário. Primeiramente, a ocasião na qual, já de posse de S. Bernardo, vai travar disputa com o Mendonça (proprietário vizinho da sua fazenda), que avança as cercas de Bom Sucesso para dentro das fronteiras alheias. A posição de Paulo sobre o velho Mendonça se sobressai tanto pelo enquadramento que lhe favorece (filmado em *contra-plongé*, muitas vezes) como pela aparência: expressão facial, e roupa como aquele latifundiário de *Cabra* sempre enquadrado em *contra-plongé*, de cima do alpendre da varanda do casarão.²⁸ Na negociação com Padilha, a aparência de Paulo antecipa a inversão das forças. Ali também, ele está vestido como aquele capataz (do *Cabra*) que representa o poder das oligarquias rurais nordestinas. Esta aproximação entre Paulo e a imagem do capataz de *Cabra marcado para morrer* (1964-1984) aponta para uma ligação entre a velha oligarquia contra a qual as primeiras ligas se voltaram e o novo proprietário rural modernizado, plasmado no filme *S. Bernardo* (1972).

Em outros momentos, Othon Bastos, no papel de Paulo Honório, ao gritar exasperadamente com Marciano, e noutra cena, com Madalena, evoca o Corisco de *Deus e o diabo na terra do sol*, papel que ele protagonizara no filme de Glauber Rocha, em 1964. A similitude com Corisco, se faz mais por causa da imitação não só na voz, mas também nos movimentos. A velocidade e energia dispensadas (acima da necessária) nos momentos de cólera, nestes dois personagens denota sensação de poder, voracidade e desumanização. Indicação também de um caráter áspero e agressivo, muitas vezes decorrente da formação do indivíduo.

Já em relação aos empregados da fazenda de Paulo Honório, embora sejam pessoas simples, interpretadas por atores não profissionais, lembrando a simplicidade dos atores que fariam o primeiro *Cabra marcado para morrer*, elas se aproximam, também, por sua vez, dos trabalhadores que dominam a cena e a voz ao final dessa película de Hirszman.

As referências às outras representações dos camponeses no cinema brasileiro, por

²⁸ O uso do *contra-plongé* é muito usado no filme *Pedreira de São Diogo*, também de Leon. O recurso punha em evidência a opressão e o poder dos capatazes, nas obras da pedreira, em oposição à fragilidade dos trabalhadores (em *plongé*, no início). Em um dado momento - com o desenvolvimento das suas consciências e o desencadeamento das suas lutas para não desbaratar os barracos da proximidade pela explosão na Pedreira - a angulação muda: eles são filmados em *contra-plongé* (corpo inteiro, e, outras, vezes, rostos com olhares altivos) revertendo a relação de forças. Influência evidente dos filmes de Eisenstein (*A Greve*, *Outubro*, e o *Encouraçado Potenkim*). Esta era uma metodologia comungada pelos cineastas ligados ao CPC (Centro Popular de Cultura da UNE). Basta comparar os registros imagéticos do *Cabra* de 1964 com o curta *Pedreira de S. Diogo*, primeiro filme de Leon Hirszman, ambos relacionados a este projeto.

atores não profissionais (particularmente *Cabra marcado para morrer*, e *Cantos do trabalho*) elevam a coragem dessas vozes, e potencializam sua crítica.

Em outro estudo sobre o filme *S. Bernardo*, Lorençato pontua o estilo de Leon Hirszman:

Essa característica de evitar a emoção, a catarse, vai percorrer toda a filmografia de Hirszman, e, particularmente *São Bernardo*. (...) O diretor procura sempre evitar que o público seja cúmplice de sua obra, ao contrário do que acontece no cinema clássico Hollywoodiano, no qual há uma adesão do espectador à narrativa. (LORENÇATO, p. 7-8).

No ensaio *Cultura e política* (1970), o crítico Roberto Schwarz faz menção a um movimento no teatro como na cultura em geral, no qual a esquerda, no momento em que fugia, de algum modo, da cartilha do PC no Brasil²⁹ conseguia uma aproximação com as massas. Neste contexto (antes do golpe de 1964), que é o mesmo em que vicejou o ensino construtivista de Paulo Freire, o teatro buscou um contato real com as massas, aprendendo lições e gestos com os pobres e lhes devolvendo à medida que eram reprocessados pelas artes cênicas.

Alguns anos após 1964, esta opção estético-político volta, mas agora, vale ressaltar, está afinada com o teatro brechtiano. O que culmina, segundo Schwarz, no rebaixamento da “cena” (quando se descarta o grande texto clássico, erudito, e quando se prescinde do grande ator- o teatro deixa de ser elitizado). Diante dessa irreverente iconoclastia, a burguesia nacional se revolta. Pois, segundo o crítico, “a distância entre o especialista e o leigo diminuía bastante”, tornando a arte mais democrática.

A influência brechtiana também está no filme de Leon, como constata também Ismail Xavier (1997).

Há uma constelação de procedimentos inspirados em Brecht, dispositivos que, no cinema, fazem a teatralidade das cenas vir à tona, compondo-as como um tableau

²⁹ Schwarz, Roberto. “Cultura e política”. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2008.p.70-111. Neste ensaio, avaliando o papel do Partido Comunista do Brasil na fase que antecedeu o golpe militar, o autor especifica a performance do PC do Brasil- sendo uma instância política de grande relevância na cena nacional, já que, influenciador das massas- cuja posição era ambígua diante da verdadeira luta de classes, a qual eles negligenciavam a favor da luta contra o imperialismo estrangeiro, e a luta contra o grande latifúndio. Dessa forma, o partido de esquerda esfriou a luta de classes, e favoreceu, em muito, os interesses da grande burguesia nacional. Esta, servia-se do nacionalismo populista, ou de um socialismo conciliatório, em que a luta de classes passava a anos luz das propostas do PC, e, desse modo, tanto amainava a revolta proletária contra a exploração no trabalho, como também, e ao mesmo tempo, voltava a energia da luta contra a burguesia latifundiária, inimiga do progresso do país. Ou seja, ideologia socialista do PC, se tornou instrumento de opressão da burguesia industrial sobre os próprios proletários. Por isso, quando dizemos que houve um movimento artístico profícuo juntos com as massas, naturalmente fugia à cartilha do PC, a qual não interessava a emancipação plena do analfabeto, das massas. Diante desta análise sobre a nefasta influência do PC sobre as massas e os movimentos populares na fase que antecedeu o golpe há alguma razão para, ainda assim, pensar como os intelectuais de então (principalmente os cineastas referidos por Bernardet) segundo os quais, as massas são exclusivamente responsáveis por terem facilitado o golpe de 1964, por serem passivas e ineptas às suas responsabilidade sociais e civis?

que expõe os gestos a uma observação crítica, pela sua duração e pela carga de impostação apta a dramatizar. p. 136.

Em *São Bernardo* (1972) há uma combinação de uma interpretação um tanto teatralizada como aquela de Paulo Honório, com outra, enxugada do seu, da qual Madalena pode ser um bom exemplo, o que provoca, conseqüentemente, um distanciamento capaz de quebrar o envolvimento emocional do telespectador. Ora, para Brecht, se referindo ao teatro é preciso “diminuir a distância entre a arte e a vida”. Em um primeiro momento o processo de distanciamento pela interpretação dos atores parece levar à separação entre arte e vida. Mas se atentarmos bem é justamente o contrário que se efetiva, pois ao se pôr à mostra a artificialidade (não naturalização) da interpretação dos atores o público pode “se dar conta do caráter construído das figuras, e, por extensão, do caráter construído da realidade que elas imitam e representam”.³⁰

Neste filme de 1972, as últimas imagens, vale a pena repisar, trazem ao *primeiro plano* os camponeses em posturas tímidas, mas com uma espontaneidade franqueada pela câmera, que pacientemente contempla os seus olhares (parados, resistentes), suas expressões e seus silêncios. São como *talbeaux vivants*, esses quadros que desfilam como fotografias estáticas, e o canto dos trabalhadores (extradiagético) os costuram um ao outro. Alguns deles que ficam escondidos em batentes da porta, evitando a exposição completa, outros, no entanto, como um senhor de facão na mão, no meio do terreiro, expõem-se em postura de fotografia, esperando ser registrados pela câmera.

O diretor optou por expor o processo de captura de imagens desses pobres camponeses, desvelando assim, também, sua mão de diretor operando e selecionando materiais. Em outros momentos do filme sentimos o despojamento da pretensão ficcional da representação nos moldes (pseudo) naturalista³¹, a qual quer – sob o imperativo da indústria cultural – esconder os processos subjacentes da composição da narrativa.

Em *São Bernardo* não se procura adensar a transparência³² no discurso

³⁰ Schwarz, Roberto. Altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências brasileiras: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, p.113-148.

³¹ O modelo dito “naturalista” está em consonância com o cinema industrial hollywoodiano, que, ao contrário do cinema moderno, se pauta pela tentativa de criar um ilusionismo (montagem invisível), em que artefatos narrativos passariam despercebidos: câmera, narrador, diretor, cenário, etc. a fim de produzir um efeito psicológico no espectador, imantando-o à ficção. Já o cinema moderno procura o distanciamento, e, para isso, experimenta a linguagem cinematográfica com narração descontínua, colagens e alegorias, explicitação da equipe de filmagem, representação do universo do autor-cineasta e atuações empastadas.

³² “Transparência” significa, aqui, o processo pelo qual se pretende levar o filme a se apresentar por si só, como se não houvesse “mãos” operando a produção de sons e imagens. O filme deve mostrar os eventos apresentados, não a si mesmo.

cinematográfico, e um exemplo desse despojamento é a despreocupação em dar plausibilidade à passagem da idade de Paulo Honório dos vinte e poucos anos – quando ele ainda não possuía a fazenda – para os cinquenta, momento em que escreve a sua história. Não há significativas mudanças no rosto do ator, embora tenham transcorrido trinta anos entre uma situação e outra. Outro indício desse descompromisso é quando Madalena está morta, e Paulo se aproxima da sua cama, a câmera o acompanha, e para, estática sobre o seu rosto, e junto com Paulo Honório vemos um discretíssimo movimento dos cílios da morta. Ou seja, o cineasta não pretende encobrir o trabalho do artefato artístico, antes revela os seus mecanismos³³. Neste sentido, a obra programaticamente expõe as marcas do artifício, assumindo historicamente as condições sociais da sua produção. Muitas vezes a autorreferencialidade foi usada com propósitos lúdicos, o que não serve para Hirszman, muito menos para Brecht, que procurava com ela justamente promover o estranhamento no espectador, mostrando para ele a desestabilização da regras ficcionais, tidas como naturais, eternas e imutáveis. O diretor de *São Bernardo* se coloca como um trabalhador, e não como artista que plana sobre as condições históricas de produção da sua obra, por isso, ele não procura esconder as contingências de filmagem como, por exemplo, na cena em que Madalena discute com Paulo sobre a surra que ele deu em Marciano. A cena é externa, à beira de um riacho. O cenário escurece por causa de uma nuvem que passa, e, no entanto, não se faz a correção de cor na montagem do filme, como seria esperado de filmes que querem mostrar a eficiência da técnica. O diretor assume que o seu trabalho como cineasta é também um trabalho como outro, logo, ele está passível de sofrer as mesmas intempéries provenientes das estruturas sociais historicamente inscritas. A dinâmica socioeconômica só não influiria sobre o processo de produção artística, se o autor, como “artista” pudesse desenvolver suas capacidades criativas “livremente”, isto é, sem as condicionantes sociais que o limitariam de alguma forma. Ora o plano em que este artista estaria em relação ao mundo, seria tão distante, que ele poderia perfeitamente ocupar o papel de “médium”, traduzindo para as pessoas comuns (leia-se trabalhadores) o mundo das ideias elevadas, das fantasias e do sublime. Hirszman, bem ao contrário da ideia elitista de arte como campo especializado, faz vir à tona, no seu filme, as marcas do processo de produção, resultado do trabalho de homens comuns.

Outra leitura é possível a propósito da mirada dos camponeses (velhos, crianças,

³³ No filme, há instantes em que aparecem mosquitos pousando sobre a lente da câmera. Interferência jamais permitida pela regra naturalista. É notável também como as locações parecem se manterem tais quais estavam quando a equipe chegou no local. Não há empenho em transformar (como no cinema industrial) casas e lugares a fim de atender melhor às conveniências da ficção.

mulheres, homens) sobre o eixo da câmera, sem que invalide a primeira. Há correspondência entre o enquadramento desses camponeses olhando para a câmera e a postura do cineasta face ao universo ficcional. Pois com esta opção estética, ele, ao mesmo tempo, revela as engrenagens do seu “fazer”, enquanto contempla a intenção de elevar a expressão dos camponeses, em um contexto em que, não por acaso, eles estavam sendo perseguidos pelo regime militar. Na segunda leitura possível a propósito dessa opção de Leon, recorreremos ao estudo de Jean-Claude Bernardet, especialmente o capítulo 2 “O modelo sociológico II”, no qual o crítico, falando sobre o filme do gênero documentário (e não ficção, vale ressaltar), aponta a flagrante opção do diretor em dispor as imagens de camponeses mirando no eixo da câmera, e olhando nos olhos no espectador (nos nossos olhos), como que dizendo, “você vai aguentar esse olhar, aí sentado na sua poltrona?” (BERNARDET, 2003, p. 42). Em seguida, constata o crítico, dá-se a voz ao camponês (um doente): seria a voz de um homem, mas o que sai é tão somente tartamudez, ao que os intelectuais progressistas (incluindo os cineastas) se incubem de falar em nome do povo (analfabeto) passivamente não apto a assumir sua crítica. Bernardet pontua aí a contradição desses intelectuais, os quais se imputam o direito de falar em nome do povo: “Encontramos aqui essa contradição do intelectual progressista que espera que o povo fale e aja, mas, como ele elabora uma imagem passiva desse povo, toma ele a palavra, por enquanto [...]”. Idem, p. 45.

Claro que Bernardet refere-se a um exemplo retirado de um filme documental (*Viramundo*, 1965), mas é possível também pensarmos em *S. Bernardo*, que sendo ficção, nesse final apresenta claramente um estilo de outro gênero, o documentário. Essa observação, Ismail Xavier já fizera em seu texto de 1997. Mas aqui, embora as imagens dos camponeses apontem para um olhar inquisitivo dirigido ao espectador, como no filme documental *Viramundo* (1965), não se tem, por outro lado, nem a passividade dos camponeses alienados (pois eles, coletivamente, apresentam um canto épico, se mostram em suas tarefas cotidianas de uma maneira digna, porém, sem idealização da sua miséria), nem a pretensão do intelectual cineasta de falar por um povo inepto.

Vimos que na ficção de Leon, aparecem as figuras dos intelectuais, pretensos revolucionários, esclarecidos, que dão mostras das suas contradições. Já as figuras do povo, ainda que não tenham presença majoritária no filme (como também no romance de Graciliano Ramos), quando aparecem, como nesta cena final, estão revestidos de uma imagem positiva, o que lhes dá mais credibilidade. Além do mais, os *tableaux* finais escapam do emolduramento narrativo comandado, sobretudo, pela voz-over manipuladora de Paulo Honório. Neste momento, o canto épico é que rege a cena, e não temos mais o

império avassalador da visão do narrador autodiegético (na acepção de Gérard Genette³⁴), cuja presença vai se enfraquecendo³⁵ conforme o filme termina.

O dado histórico da derrocada das ligas camponesas no contexto da instauração da ditadura militar (1964) nos ajuda a entender o porquê desta visão negativa em relação ao movimento popular no filme de 1965, como outros analisados por Bernardet, em que prevalecem as imagens de um povo (não só camponeses) passivo e alienado. O filme de Leon vai além do que viram as ligas camponesas, guiadas por uma direção (PCB) que compactuava com a burguesia industrial (para o progresso da nação), cujos inimigos comuns eram apenas os latifundiários e o capital estrangeiro — deixando atrás a luta de classe interna. Contrário a essa tendência, *São Bernardo* (filme) retira o peso sobre o latifúndio arcaico, que na percepção do PCB era entrave para o desenvolvimento nacional, e repõe a crítica no ônus que essa modernização deixa como resultado: Paulo Honório que não é um latifundiário arcaico, mas modernizado, precisa de meios arcaicos e violentos para andar na toada dessa modernização. Esta traz os pobres camponeses às suas margens, em posição desfavorável (suas casas e aparências, nas sequências finais são indicativas dessa marginalidade). No âmbito político eles não estão em combate, como estivera o movimento camponês da década anterior.

O filme faz uma ponte entre o tempo ficcional dos anos 1930 (como no romance que o inspirou) e os anos 1970, cuja atualidade é confirmada por outro registro de imagens, pelas quais se depreende o diálogo direto com o seu interlocutor, inserindo-os na mesma temporalidade. Dessa forma, como bem explica Ismail Xavier (1997), trata-se de uma crítica social, na qual se entende que as velhas estruturas sociais se mantêm. Ou por outra, se confirma também, neste filme, o que Ana Paula Pacheco (2010) havia apontado em seu ensaio sobre *São Bernardo* (romance). De modo que, por meio da análise do trajeto realizado por Paulo Honório, a autora mostra que na obra de Graciliano Ramos, ao invés de serem auspiciosas as promessas da livre concorrência em solo local, a escalada inescrupulosa de Paulo Honório faz entrever que elas só se realizam às expensas da

³⁴ Narrador *autodiegético* seria aquele que estando imerso no universo filmico, acaba narrando também os acontecimentos dos quais participa. Tudo aquilo que não compõe o “universo ficcional” pode ser chamado de *extradiegético* (música, vozes, ruídos). Gérard Genette. Apud XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: A narração multifocal no cinema e a cifra da história em *São Bernardo*. In: *Revista Literatura e Sociedade*, nº 2, p. 126-138, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

³⁵ Se no início do filme há a predominância da *voz-over* de Paulo regendo a trama com determinação e celeridade, depois que a narrativa chega a Madalena a *voz-over* começa a aparecer com menos frequência, e a câmera se detém mais sobre os outros personagens e suas ações. Com a decadência de Paulo, indo para o final do filme essa voz prossegue mais lenta; irrompe a voz épica do coro camponês, e quadros demorados com eles ao centro. Paulo acaba só, com uma luz que vai se apagando lentamente, como também sua voz, antes firme e dinâmica.

destruição de um outro pelos meios mais escusos. Ou seja, esses meios empregados para alçar-se no processo acumulativo de poder da economia moderna são processos de acumulação primitiva que prevalecem na sociedade brasileira, e que mantêm uma relação simbiótica com a fase moderna de acumulação dentro de uma sociedade capitalista colonizada e subdesenvolvida. Ao que Ana Paula Pacheco observa: “O melhor do livro, a meu ver, está em pôr a nu a monstruosidade necessária para fazer a ocasião.” (PACHECO, 2010, p. 74).

Na mesma perspectiva de Pacheco acrescento que o filme de Leon mantém essa mesma base tanto mais que, agora, na época do filme homônimo, o lema é de exultantes promessas de prosperidade: “Brasil, ame-o ou deixe-o”, “Ninguém segura esse país”. E *S. Bernardo* (filme de 1972) faz voltar a mesma invectiva contida em *São Bernardo* (1934) contra as falácias da ordem dominante, que promete a igualdade de oportunidades para todos, mas a bloqueia, ao mesmo tempo, pois essa é estratégia ideológica do capitalismo.

1.2- Paulo Honório: a remissão do lobisomem

Em A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*) Ana Paula Pacheco demonstra como o arrependimento de Paulo Honório, no final do romance de Graciliano Ramos, pode ser interpretado como um deslocamento de sua derrota financeira (transferida para o assunto amoroso essa perderia o peso real, pelo menos segundo o relato de um narrador interessado, até então, em exhibir sua capacidade de “subir na vida”). Ou, noutros termos, um recalque da sua falência econômica, provocada, sobretudo, pela crise de 1929. No entanto, o narrador quer ludibriar, mais uma vez, o leitor, apontando os infortúnios da vida pessoal (como o suicídio da mulher) como responsáveis por sua prostração após a derrota.

Retomando o artigo de Pacheco, faz-se válido destacar três pontos que a autora, a meu ver, elege como importantes para mostrar como a trajetória “formativa” do protagonista plasma a aclimatação das ideias “humanistas liberais”, vindas dos países avançados. O romance colocaria na berlinda o *uso* dessas ideias em país periférico, colonizado e de herança escravocrata. Os pontos que destaco são: 1) “Self made man local-rural”: Paulo Honório não tem ascendência estrangeira, também não tem herança familiar, como seria típico em nossas elites, ascende aprendendo a usar a seu favor a exploração primitiva do capital; nesse processo, ele trai a sua classe e se põe acima dela, o que contraria a ideologia democrática do liberalismo — nesse sentido, a ascensão pelo mérito ironicamente mostra a

real natureza real, “selvagem” (capitalista), dessa ideologia; 2) Formação às avessas da subjetividade: ele constitui sua subjetividade mediante o poder econômico que tem, com o qual pode, por meio de violência desmedida, oprimir e subjugar os outros. Portanto, quando este poder — que constitui e alimenta a sua subjetividade — acaba, ele se olha no espelho e não se enxerga mais como “homem”: aparece uma consciência débil e conservadora figurada num lobisomem (figura anti-iluminista e literalmente desumana, um retrocesso à irracionalidade, que de resto comandava o processo de acumulação racionalmente planejado). Tem-se então o momento em que Paulo reconhece a sua culpa, vê as monstruosidades que cometera para ser “vencedor”. Esta parte, narrada de uma forma um tanto melancólica e “poética” (a “poesia [ideológica] do poder”, segundo a autora) é um álibi cínico que tenta mascarar a permanência do conservadorismo de Paulo Honório (inclusive ao idealizar sua antiga vida na pobreza). Este percurso encerraria o exemplo de uma “ideologia à segunda potência” (a expressão é de Roberto Schwarz), definida pelo modo como, historicamente, nossas elites se apropriam e aclimatam modos de justificar seus desígnios políticos e econômicos³⁶. Por conseguinte, se olharmos com mais atenção para a mimese do personagem Paulo Honório e desconfiarmos mais da sua melancólica autorreparação em momento de decadência financeira, podemos encontrar mais do que um “vencedor acanalhado” que se arrepende depois, humanizando-se. Podemos enxergar, sim, os resquícios de um procedimento arditoso por parte do narrador Paulo Honório, que mascara processos reais e irreversíveis, ao colocar o foco na consciência do “arrependido” e não nas consequências irremediáveis de suas ações (que ele, aliás, repetiria, como diz, se fosse “começar de novo”). No final das contas, a mimese final de Paulo mostra a continuidade do proprietário até mesmo quando, “neófito”, ele se retrata magicamente por um discurso poético e melancólico. Conforme as interpretações correntes da obra, Paulo buscaria se “humanizar” e se “constituir como sujeito”, ao assumir sua culpa e “deixar” tudo ao redor perecer (inclusive ele), como forma de “expição” do mal. Contrariamente a isto, o processo pelo qual ele passa deixa ver finalmente, pelo reconhecimento da violência e das injustiças empregadas para o seu próprio enriquecimento, não um sujeito, mas um lobisomem, a imagem de uma subjetividade deformada historicamente. Isto é, uma subjetividade que, constituída no capitalista, jamais poderia formar-se enquanto tal, vendo-se como ser potente apenas ao esmagar os outros. “*Sem a violência sobre os outros o sujeito*

³⁶ Afastando as condições específicas de formação subjetiva e social do indivíduo, a ideologia liberal prega a universalização dessas condições, o que desloca a luta de classes e apaga as diferenças sociais. O acento cai, então, sobre aspectos morais, cuja remissão pode se dar em um passe de mágica, como quer ler uma parcela da crítica sobre este final de *S. Bernardo*, a propósito do seu protagonista.

se vê finalmente como menos do que um homem”³⁷. Ou seja, sua “formação”, trilhada sobre um chão histórico incontornável pelas atuais “boas intenções do memorialista” (verdadeiras ou falsas), leva à deformação da subjetividade, que pode ser vista como monstro no espelho, porém não pode ser alterada pela mera vontade *post factum*.

O terceiro ponto seria o “Esclarecimento às avessas”. O final do processo daquele que se “humaniza” e se arrepende depois de “barbarizar” com uso da “razão” e da violência (sobre os outros) para ser um “vencedor” traz um esclarecimento às avessas. Neste sentido, a figura do lobisomem, os pios de coruja e a fantasmagoria da propriedade e da mulher-fantasma, que o assombram são todos elementos míticos que condicionam o ressentimento impotente. Neste instante ela se encontra munida de alguma autoconsciência, ocasionada por meio de certo distanciamento no ato da escrita. Mas esta é a reflexão limitada pela reificação, e a ela serve, porquanto é só bagatela que resta ao proprietário que não pode fazer tudo de novo, pois a ocasião não lhe é favorável (não dá para recomeçar). Seu efeito, o da consciência, é inócuo, dado que não altera nada na prática.

É oportuno lembrar que o humanismo liberal também defende que a literatura, ou arte, de forma geral nos aprimora. O seu erro é crer pouco nessa capacidade transformadora, isolando-as das condições sociais determinantes. Por este mesmo ângulo, ao pensar em “uma pessoa melhor”, diz Terry Eagleton³⁸, “se limitam [os humanistas] a entendê-la nos termos mais limitados e abstratos”. O crítico afirma que “o humanismo liberal é uma ideologia dos bairros elegantes (ingleses, no caso), limitada, na prática, a questões altamente impessoais”. Isto quer dizer que a preocupação deles é somente oferecer condições espirituais ou morais para as pessoas serem “melhores”, esquecendo-se de que essas “pessoas” precisam também de condições materiais para ser “melhores” e garantirem a sobrevivência das suas existências. Se esses humanistas ficassem com fome e sem as condições básicas de existência alguns dias poderiam inteirar-se do quão parcial são suas teorias. Somente nesta conjuntura entenderiam que é preciso levar suas preocupações a sério, isto é, pensá-las em todas as dimensões (materiais também) e nas reais implicações para que se tenha “uma pessoa melhor”.

Pensando em como esse humanismo liberal, do qual Eagleton fala, ressoa no filme brasileiro de 1972 que estamos analisando, chegamos — mediante análise das cenas finais e

³⁷ Pacheco, Ana Paula. A subjetividade do lobisomem (*São Bernardo*). In: *Revista Literatura e Sociedade*, Nº 13, São Paulo, 2010, p. 66-83.

³⁸ Eagleton, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2006, p.314.

outras intermediárias³⁹ que retratam o mesmo contexto (tempo e espaço) destas — ao modo como o narrador-personagem Paulo Honório, no filme de Leon Hirszman, configura melancolicamente sua decadência, a fim de mostrá-la como decorrente de causas eminentemente pessoais, familiares. Ocorre que, no final das contas, se trata ainda de um tipo de desfaçatez de classe que procura encobrir a derrocada econômica reprimida do protagonista, como indica a leitura do livro que acompanhamos acima. Vejamos como o filme lida com esse intrincado jogo final do romance, entre arrependimento e recalque da debacle econômica, rememoração e regressão, razão e mito agourento (lobisomen, corujas), perda das certezas do homem que sempre teve como “fio na vida” a propriedade e deformação do sujeito. O final do filme se demora em Paulo Honório tendo um fósforo à mão, e acendendo uma vela em seguida. A câmera o enquadra em plano médio, justamente dando ênfase aos movimentos das suas mãos. A expressão dele resta impassível, concentrada, em harmonia com a câmera também firme, resoluta. Temos a aparência arrematada de um “ser” compungido e arrependido, sobre a qual pouco se pode suspeitar, como se de fato quisesse se redimir. Contudo, sabemos pela leitura do livro — que se trata de uma argúcia, uma arte de escamotear a ineficácia de um discurso “humanístico” cujo raio de ação não tem efeito algum sobre a realidade. Ou por outra, o condóido reproduziria tudo mais uma vez se o contexto lhe desse ensejo para isso — como ele mesmo diz, tal qual uma *vítima* da História “Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (p. 220). Se o ângulo do filme confirmasse a proposição de interpretação, segundo a qual o anti-herói haveria se humanizado, Paulo estaria efetivamente arrependido; o que o havia levado a chegar a esse estado seria tão somente a causa pessoal, o suicídio de Madalena. Por esse pressuposto, o que se confirmaria é que ele se humanizara, se iluminara, reconhecendo seus erros e crimes e, conseqüentemente, se constituiria enquanto sujeito cuja experiência proporcionara o seu aprendizado e a sua transformação. Se esta é uma questão chave para a interpretação de todo filme, e se ela encerra um dos arsenais ideológicos das elites, como já dissemos, cifrada no filme por meio da trajetória final de Paulo Honório, é preciso fazer uma revisão da *mise-en-scène* do final do filme, averiguando em que momento ela colabora com esta visão, e em que momento põe em perspectiva o arrependimento de Paulo, e a verdadeira causa de seu abatimento.

No começo do filme não se alude a Madalena, diferentemente do romance, cuja menção da personagem pelo narrador enlutado faz depreender, por associações, que há uma

³⁹ Refiro-me a cenas intercaladas no filme, as quais param o fluxo contínuo da sequência narrativa de Paulo, pois elas estão em outro tempo distanciado, o tempo da reflexão, depois que a derrocada de sua tragédia pessoal e econômica já se passou.

relação de causa e efeito entre a sua decisão de escrever as memórias da sua vida pregressa e a perda da mulher. Este é um dado que, pensando retrospectivamente o filme, assinala uma relação não imediata entre o suicídio e a reflexão pessoal direcionada para a escrita naquele momento. Por outro lado, no final, logo após a morte de Madalena Paulo fica rondando a casa. Em seguida há um corte e ele se encontra na penumbra de uma sala, continuando e elidindo os dois episódios: morte de Madalena, e enlutamento reflexivo de Paulo.

No início do filme, aquele que é considerado como um dínamo, pelo crítico Lafetá⁴⁰, diz que o fito na vida foi se apossar de S. Bernardo (motivo econômico). Mais adiante, ele claramente opõe a vida amorosa ao desempenho material, pois que, quando sai da cadeia diz que Germana o arruinara, mas “nesse tempo não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro”. A inferência que se pode fazer por meio da relação com Germana é que a mulher, para ele, “estraga” e atrapalha “o homem determinado”, aquele que pode conseguir sucesso material, se for centrado e racional. De forma parecida, o relacionamento com Madalena, mais sério, pois é formal/civil, é desencadeador do seu fracasso, pois com o casamento e com a convivência vem o ciúme e os desencontros ideológicos, os quais provocam o suicídio dela, que o desestabiliza por completo. A justificativa, dada por ele, seria plausível se não houvesse a crise de 1929, a maior responsável pela quebra econômica de muitos proprietários rurais.

O filme mostra a trajetória contumaz do proprietário que computa vantagens em cada passo que dá, por meio de uma montagem que traz um ritmo dinâmico (não na mesma medida do telefilme de 1982, é claro). Ao esbarrar com Madalena, porém, a película de Hirszman começa a mudar, ficando mais desacelerada. O encontro com a personagem de Madalena provoca uma mudança não só na vida de Paulo, mas modifica também a ordem e o ritmo da narrativa. Juntamente com o final que já descrevemos — onde se tem Paulo em condição de “reconciliação” — estes dados expandem possíveis relações entre o explorador voraz que se arrepende, humanizando-se, reforçando que foi, sobretudo, por causa de Madalena que ele se prostrou sem força para se reerguer, e não pelo motivo da quebra econômica.

“Com os diabos, esta visita me traz uma penca de vantagens. Um capital! Quero ver quanto rende... com os diabos! a escola seria um capital, os alicerces da igreja é também um capital. Com os diabos, um capital!” (29’06”- 29’29”). Esta cena, que é um momento chave na escalada de Paulo, mostra o auge da sua prosperidade. Recebe visitas de todos os notáveis da região, vemos automóveis modernos; as cercas da fazenda estão bem arranjadas, com os

⁴⁰ Cf. Lafetá, João Luiz. Posfácio. *O mundo à revelia*. Rio De Janeiro: Editora Record, 2001.

postes pintados de branco, o terreno está limpo e cuidado, e o enquadramento privilegia, de forma organizada, a disposição das casas com o terreno em volta. A sequência narrativa nos transporta, num átimo, para uma conversa, entre os comparsas de Paulo, sobre Madalena: “que pernas! Colunas gregas! Mulher educada, instruída.” [28’-29’]. Trata-se da primeira menção ao nome e a qualidades de Madalena. A aproximação entre os dois temas — capital e mulher — aqui, é um fator que claramente associa a passagem da dita (auge da prosperidade) para o encontro responsável pela desdita (Madalena).

No aludido final de filme há uma tensão existente entre um reconhecimento que redimiria Paulo, e algumas fissuras que deixam entrever — apesar da melancolia que quase tudo acomoda — a debacle econômica por ele recalcada que perdura. No primeiro caso, temos a insistência da voz narrativa em falar de Madalena, recuperando os parágrafos do livro exatamente nestes momentos em que se iniciam com o seu nome. No segundo caso, há falas deste mesmo narrador, pelas quais se mostra que não há processo de humanização possível naquelas condições específicas. Naquela sequência final, as palavras deste narrador se contradizem: “coloquei-me acima da minha classe, creio que me *elevai bastante*”. Nesta mesma sequência chama seus servos de “bichos”, se considerando mais “humano” e mais civilizado que eles. Mas, adiante se desdiz: “estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária que forneceram a essência da minha instrução, *não me tornaram melhor* que o que era quando arrastava a peroba.” Seja como for, ainda que a *mise-en-scène* do filme flerte com a consumição lamentosa cujo verniz encobre ideologias de um tipo de humanização parcial (segundo o raciocínio de Eagleton, o qual seguimos aqui) a montagem demarca, por meio de outro registro de imagens, o pequeno alcance do gesto. Sequências de trabalhadores em coro no trabalho são seguida de outras referências em suas habitações, mostrando suas reais condições materiais, sobre as quais o arrependimento de Paulo não tem alcance. A justaposição destes dois registros revela que para “ser uma pessoa melhor” será preciso bem mais que esforços morais para que se consiga melhorar as situações de vida das pessoas em geral. Portanto, no filme não há mais idealização do que no livro. Se vendo apenas a cena final de Paulo podia-se pensar isso. Não obstante, a sequência da montagem — com trabalhadores reais — desmente o idealismo do arrependimento.

Capítulo 2. Trabalho, violência e opressão sob a ótica de Raduan Nassar (*Lavoura arcaica* e *Um copo de cólera*)

Raduan Nassar foi um autor de poucas obras. Além de *Lavoura arcaica*, escreveu também a novela *Um copo de cólera* e outros três contos, um em edição não comercial, sendo eles: “Aí pelas três da tarde”, “O Vento Seco” e “Menina a Caminho”.

Recluso em sua fazenda no interior de São Paulo, Nassar anunciou em 1984 que deixaria oficialmente a carreira de escritor. Depois disso escreveu os três contos supracitados e nada mais. Além de não se ter notícia de novas produções do autor, pouco se sabe sobre ele próprio. Em 1996, o Instituto Moreira Salles dedicou um volume da série *Cadernos de literatura brasileira* ao autor. Além da entrevista, rara, com Nassar e depoimentos de amigos do escritor, Leyla Perrone-Moisés escreve um ensaio no qual descreve os textos de Nassar como uma recusa de obediência, da cumplicidade e do amor.

A introdução do artigo de Érica Gonçalves⁴¹ sobre *Lavoura arcaica* (livro e filme) chama a atenção pela ênfase dada à figura do escritor (Raduan Nassar) como personagem enigmático, dado seu inesperado desaparecimento da cena literária, quando, justamente, suas obras eram (desde cedo) louvadas – especialmente o romance *Lavoura arcaica* (1975) – para

⁴¹ Gonçalves, Érica R. *Lavoura Arcaica: Leitura de personagens na Literatura e no Cinema*. Trabalho apresentado no VI Congresso Nacional de História da Mídia – GT História da Mídia Audiovisual. Para reforçar nosso argumento, cito outro trabalho acadêmico que começa informando a inconformidade com o afastamento de Raduan, e do seu silêncio.

Escrever sobre o silêncio significa, nesse trabalho, examinar seus matizes por pressupô-los, além de variados, profundos. Mas, precisamente, o que se quer é explorar as dimensões do silêncio dentro do contexto literário, privilegiando, especificadamente, as narrativas breves de Raduan Nassar. A escolha pelo autor se deu em razão do desafio que o estilo de Raduan representa para trabalho de análise literária. Do contato com a obra, detectou-se uma constante, a exploração do silêncio em variadas acepções, como se essa manifestação fosse a meta imaginária e secreta da palavra escrita. Por se apresentar aparentemente hermética essa meta, o estudo proposto se dispõe a decifrá-la. Parte-se, então, da definição do escritor Raduan Nassar, por ele mesmo: Eu sou mais como a galinha caipira. Não boto um ovo de dia e outro a noite, sob luz artificial. Não entro muito nessa história de que o escritor precisa se profissionalizar. [...] Às vezes em 50 páginas você pode dizer muito mais que em dez livros. Depois, há tantos autores de um único livro que dizem tanta coisa! (CICCACIO, 1981) Raduan profetizava o que viria acontecer em 1984, ano em que anunciava seu afastamento definitivo da literatura, trocando a criação estética pela dedicação exclusiva à produção rural. O paulista de Pindorama, filho de imigrantes libaneses, permanece indiferente ao sucesso e reconhecimento que sua breve, porém densa, obra alcançou, cultivando seu autoexílio literário, pois “a literatura, na ordem geral das coisas, não passa de uma coisinha.” (SILÊNCIO..., 1989).

Resulta dessa concisa produção uma crítica relativamente recente e também restrita, em grande parte, ao romance de estreia, *Lavoura Arcaica*. O sucesso do texto rendeu um considerável número de produções acadêmicas, na forma de teses e dissertações. Coadjuvantes dessa produção, restam artigos de jornais que dão conta de comentar sua segunda publicação de igual repercussão, a novela *Um copo de cólera*, e muito raros são os artigos encontrados que se debruçam sobre os quase desconhecidos contos do autor. Por isso, nesse trabalho de pesquisa a cerca da obra de Raduan, será comum encontrar citações de trechos de artigos da imprensa para confirmar ou mesmo orientar as análises das narrativas selecionadas. Em 1997, Raduan, mais de uma década após declarado o fim de sua carreira na literatura, renovou antigas esperanças dos leitores ao ser publicada a primeira edição comercial de *Menina a Caminho* – primeiro conto do autor escrito no início dos anos 60. Esse primeiro trabalho de ficção deu título a uma coletânea de mais quatro contos. Vinha a público a desconhecida “safrinha” de Raduan. A edição saiu um ano após o autor ter sido tema do segundo número dos *Cadernos de Literatura Brasileira*, do Instituto Moreira Salles. BERTH, Mauro Marcelo. *O taciturno e o epistolar: estudo do silêncio no conto de Raduan Nassar*. Universidade Federal do Paraná.

o qual a crítica tem rendido as mais elogiosas e inefáveis atribuições. Pelo mesmo prisma se orienta o filme de Fernando Carvalho, que é menos um exercício cinematográfico criativo e crítico, e mais uma ode às belas imagens poéticas do livro. Dessa forma, o filme de Carvalho vai de par com a vasta fortuna crítica da obra, a qual se pauta, em muito, por elogios e justificativas plausíveis dos temas contidos no romance, como “o amor e a união na família”, “a tradição”, “o incesto”, “a natureza”, “o trabalho”, “a solidão”, “o destino trágico”, “o tempo”, “a infância”, “a sabedoria dos provérbios”, “a verdade do corpo”, todos tratados atemporalmente. Este trabalho se propõe, visando a uma posição contrária às interpretações apenas lisonjeiras da obra, perseguir o teor de verdade desta obra, qual seja investigar sua verdade social ou sua mentira histórica, segundo a acepção de Theodor Adorno, na sua *Teoria estética*⁴².

Em *Um copo de cólera*, obra de Nassar escrita em 1970, mas publicada somente em 1978, a resposta evasiva e solitária é mais claramente política do que em *Lavoura arcaica* (1975), pois o chacareiro se enfurna no seu reduto solitário (com visitas da sua *nanica*. [sic.]), por causa do desapontamento dele com a história e com os seus agentes, como vemos nesta fala:

[...] a verdade é que me enchiam o saco essas disputas todas entre os filhos arrependidos da pequena burguesia, competindo ingenuamente em generosidade com a maciez das suas botas, extraindo deste cotejo uns fumos de virtude libertária, desta purga ela gostava, tanto quanto se purgava ao desancar a classe média, essa classe quase sempre renegada, hesitando talvez por isso entre lançar-se às alturas do gavião, ou palmilhar o chão com a simplicidade das sandálias, confundindo às vezes, de tão indecisa, a direção desses dois polos, sem saber se subia pro sacerdócio, ou se descia abertamente pra rapina [...]. (Nassar:1978). p. 41.

Aqui, temos a evidência do niilismo do intelectual perante as mais bem intencionadas formas de intervenção na sociedade em que vive. Dela, portanto, se esquiva indo morar na chácara, onde espera a visita da sua mulher. Não por acaso, essa mulher é nada menos que uma jornalista feminista bastante atuante na realidade que a convoca. Ou seja, o contato que este exilado voluntário mantém com as formas de organização social é, ironicamente, umas das mais importantes: o jornalismo atuante e engajado da mulher com quem ele, por sua vez, tem a mais íntima e afetiva relação. A guisa de comparação, a família de Iohána, em *Lavoura arcaica*, também recebe visitas da cidade no seu reduto paradisíaco: são os parentes da família que vêm se regozijar nas festas da fazenda. O movimento contrário também se dá quando da necessidade de ir até a vila se abastecer de alguns gêneros, os quais a fazenda não

⁴² Adorno, Theodor. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970. Segundo a perspectiva adorniana “o teor de verdade das obras de arte funde-se com o seu conteúdo crítico”. (p. 49). O teor não se encontra “fora da história, mas constitui a sua cristalização nas obras” (p.154). Considerando essa premissa básica da *teoria crítica*, realizei meu trabalho sobre o filme e o romance *Lavoura Arcaica* como obras que sedimentam conteúdo social na sua fatura, razão pela qual a empresa crítica reclama o entendimento dos móveis sociais subjacentes a essas obras.

produz. Em situação análoga (de dependência), mas em outro plano (afetivo-sexual), André supre a carência sexual-afetiva transpondo as cercas da fazenda à procura das meretrizes, pagas com moedas roubadas do pai. O que se conclui dessa necessária dependência entre campo/retrocesso e cidade/progresso nas duas obras, é que seus principais atores almejam uma separação radical com o mundo administrado e seus problemas, a qual não se efetiva, malgrado seus esforços e pretensões. O que espero defender é que há nestes exemplos, extraídos da obra de Raduan Nassar, evidências de: 1º) Uma certa idealidade advinda do isolamento no refúgio da natureza (chácara e fazenda), mas que não se sustenta, pois em ambas as obras há uma necessidade do contato desses “isolados”, tanto com a economia de fora das suas muralhas e cercas, quanto com as pessoas da cidade para as trocas amorosas; 2º) Uma vez evadidos (narrador e personagens) das inquietações da vida social, há uma decantação da situação de isolamento no lugar paradisíaco; 3º) As vozes que poderiam ser dissidentes desse discurso idealista sobre o refúgio solitário à margem da vida em sociedade, ao invés de lhe oferecer resistência, aderem a ele, refratando-o idealmente.

O livro aborda o cotidiano de um casal, cujos nomes não se sabe. O homem é um chacareiro, entendido de botânica, mas que também possui conhecimentos de política, artes e teatro: é um erudito que desiste da vida em sociedade para se dedicar à sua chácara. Possui dois empregados: a dona Mariana e seu Antônio. Enfurnado naquele espaço isolado, Acompanhado apenas dos empregados e do seu cão Bingo, ele espera a mulher que o visita frequentemente. Ao mesmo tempo que, este casal possui muita intimidade física, falta compatibilidade entre as ideias (posições políticas e ideológicas), o que parece, no entanto, ser o principal ingrediente que açula o jogo sexual.

Em *Um Copo de Cólera*, a fala da narradora, quando lhe concedem a palavra, é semelhante à do seu parceiro e algoz. Ela começa o capítulo “Chegada”, da mesma forma como o Eu masculino o fizera no primeiro capítulo, também intitulado “Chegada”. A repetição de longos trechos, só alterando algumas palavras, é recorrente também em *Lavoura Arcaica*. Mas na novela de 1978, a repetição, embora imbuída também de uma relação ritualística, como em *Lavoura arcaica*, tem menos ligação com o mito (cuja atemporalidade advém, também, do caráter circular da narrativa) e denota uma aproximação com a repetição de acontecimentos cotidianos. De qualquer forma, a fórmula se repete nas duas narrativas. Lembrando que em *Lavoura arcaica*, o romance termina com a repetição da máxima proverbial aludindo ao tempo como entidade soberana sobre os destinos das coisas e pessoas. Explicando melhor, tanto em *Lavoura arcaica* (1975) quanto em *Um Copo de Cólera* (1978) as narrativas (tão prosaicas e cotidianas) são cingidas por um tom poético, lírico, em alguns momentos épico, de inspiração bíblica. Esta linguagem consegue abrandar as experiências violentas, como a do incesto, cuja composição imagética traz o trabalho metaforizando idealmente a endogamia, e, concomitantemente, dá revestimento estético-sensitivo (de tom sexual) a um tipo de trabalho árduo e opressivo, no marco de uma sociedade fortemente

patriarcal⁴³. Se há, nesses “heróis”, algum movimento de rebeldia em relação à ordem estabelecida, ele se faz inócuo, esvaziado de força, porquanto os personagens que se insurgem contra os desmandos patriarcais subsumem-se a eles de alguma maneira. Vejamos.

Na novela *Um Copo de Cólera* um chacareiro, que claramente é graduado, decepiona-se com a vida social e se refugia e se isola em um lugar afastado:

[...] já foi o tempo em que eu via a convivência como viável, só exigindo desse bem comum, piedosamente, o meu quinhão, já foi o tempo em que consentia num contrato [...] já foi o tempo em que reconhecia a existência escandalosa de imaginados valores, coluna vertebral de toda “ordem” [...] são outras agora as minhas preocupações, é hoje outro o meu universo de problemas [...] impossível ordenar o mundo de valores, ninguém arruma a casa do capeta; me recuso, pois, a pensar naquilo em que não mais acredito, seja o amor, a amizade, a família, a igreja, a humanidade; me lixo com tudo isso! Me apavora ainda mais a existência, mas não tenho medo de ficar sozinho, foi conscientemente que escolhi o exílio [...]. p. 54 e 55.

Claro que aquele reduto (relativamente) solitário não é garantia de paz, tanto mais que ele recebe a visita da mulher, que, por sinal, também é uma intelectual, jornalista, profissão que a obriga a estar em contato cotidiano com o mundo. Na briga entre os dois (o capítulo traz o título “Esporro”), essas opções (e divergências) ideológicas e políticas⁴⁴ eclodem. A palavra empegada para o título do capítulo traz, pelo menos, duas acepções possíveis. Uma delas remete a um emprego violento de repressão, enquanto a outra alude a uma ação ejaculatória. Ora, naquele cenário a palavra “esporro” tem valor eficiente, pois consegue abarcar os dois sentidos possíveis da briga do casal. Há um sentido de confusão (outra acepção para “esporro”, a terceira) desencadeado pelo desentendimento de ideias, e outro sentido de conotação sexual, que, na briga, é sempre evocado como metáforas para as disputas ideológicas.

E ela falou isso de um jeito mais ou menos grave, na linha reta do comentário objetivo, só entortando, um tantinho mais, as pontas sempre curvas da boca, desenhando enfim na mímica o que a coisa tinha de repulso, eu só sei que essa foi no saco, e não era o meu saco que devia ser atingido, disso estava certo (apesar de tudo), estava solidamente certo de que minha raiva se resgatava na fonte, “você me deixa perplexa”, ela ainda comentou com a mesma gravidade, “perplexa” [...]. Ela não fazia o gênero de quem fala e entra, ela pelo contrário era daquelas que só dão uma alfinetada na expectativa sôfrega de levar uma boa porretada, tanto assim que ela, na hora da picada estava era de olho na gratificante madeira do meu fogo... Era só fazer de conta que cairia na sua físga, beliscando de permeio a isca inteira, mamando seu grão de milho como se lhe mamasse o bico do seio, que vai me ensinar como se trata um empregado” [...]. Mas nem me passava então pela cabeça espicaçar os conflitos da pilantra, não ia confundir um arame de alfinete co’a contundente iminência do meu porrete, seriam outros os motivos que me punham em pé-de-guerra. p. 37.

⁴³ No último capítulo desta dissertação, que versará sobre o filme, traremos exemplos de como acontece esse tipo de decantação. p. 82-84

⁴⁴ A bem dizer, a divergência se resume em, de um lado, Ele, desmotivado e desacreditado no convívio social; e do outro, Ela- militante política pelas vias da sua profissão de jornalista, e ativista social- que acredita na luta política e na verdade de alguns valores.

As divergências são tratadas a quente, mas como ocasião para esquentar a cama deles. Esse é o tom e o sentido que o conflito ganha no livro, isto é, quando o mundo bate à porta, é subsumido ao meu prazer, diz o ângulo narrativo. Ao que tudo indica tal ângulo não está em causa nessa novela.

Difícil é dizer o motivo real dessa briga, só se sabe é que ambos tiveram uma noite de amor intensa, cuja descrição é também (como a composição geral de *Lavoura arcaica*) ritualística. A briga, tal qual a cópula que a antecede, recebe o mesmo tratamento litúrgico. Quando pensa derrotar a companheira ele afirma, (...) Não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em *ritual*” (p.76). “[Ela] falando sempre da minha segurança e ousadia na condução *do ritual*” (p.16), “fiz de conta que nada perturbava o *ritual*” (p.23). Neste quesito, para o narrador/protagonista, há uma interseção entre sua experiência e a representação estética, que nesse caso é ritualística: “e não era a bofetada generosa de um *ritual*” (p. 69).

Ao despertar, o “macho” dá-se conta de que a cerca foi arrombada pelas formigas, e daí se desencadeia a sua cólera, intensificada quando ouve palpites de uma “femeazinha emancipada” [sic]. Malgrado o tratamento grosseiro do parceiro, Ela (a quem não se dá nome), quando concedida a palavra — isto é, no último capítulo do livro — ainda o idealiza, sublimando a relação excêntrica (doentia) que eles mantêm.

Ele dormia, não era primeira vez que fingia esse sono de menino, e nem seria primeira vez que me prestaria aos seus caprichos, pois fui tomada de repente por uma virulenta vertigem de ternura, tão súbita e insuspeitada, que eu mal continha o ímpeto de me abrir inteira e prematura pra receber de volta aquele enorme feto. (NASSAR, 1978, p. 85),

Ora, aquele homem agressivo, seu detrator, machista (ainda que supostamente “esclarecido”, pois é um graduado) é comparado a um “feto”, durante o seu “sono de menino”. E quem lhe atribui tais adjetivos é aquela sobre quem recaem seus caprichos androcêntricos.

“Você aí, você aí” eu disparei de supetão “você aí sua jornalista de merda” continuei expelindo o vitupério aos solavancos, ela não se mexia junto ao carro, só a bundinha dela se esfregava na maçaneta, e sorriu a filha-da-puta, um “há-há-há” que eu esperava e não esperava, ela procurava me confundir, mas mesmo assim eu fui em frente “que tanto você insiste em me ensinar, hem jornalista de merda? Que tanto você insiste em me ensinar se o pouco que você aprendeu da vida foi comigo, comigo. (NASSAR, 1978, p. 44-45).

A passagem citada acima torna patente a intencionalidade da personagem masculina em subjugar tanto intelectualmente como sexualmente aquela mulher. Consequentemente, o tom do discurso dele é diferenciado do tom do personagem-narrador de *Lavoura arcaica*. Ao contrário da linguagem eminentemente sublime deste, em *Um copo de cólera*, como já havia

pontuado Leyla Perrone-Moisés⁴⁵, o narrador se sobressai e se diferencia com o seu linguajar chulo e cotidiano, mas sem faltar, ainda assim, a sintaxe bem elaborada e o léxico intelectualizado. Seja como for, além da passagem mencionada, em que o homem subestima a mulher, há mais adiante outra passagem em que, após uma série de vitupérios e ofensas, ele avança sobre o carro dela com violenta agressividade, atirando-lhe vários xingamentos chulos: “vai filha do caralho”, “pois foda-se pilantra”, “foda-se fascistinha enrustida”, “filhota-da-porca-grande”, “filha-do-cacete”, “porra degenerada”, “titica de tico-tico”. Confirma-se assim um traço acima mencionado por nós: a mulher brutalmente agredida é indiferente à agressão, e como que por complacência com seu algoz — quando lhe é dada voz na escrita, no derradeiro capítulo da novela — Ela põe a sujeira debaixo do tapete, ou quando a traz a lume, refrata-a idealmente, dessa vez atribuindo características pueris ao homem que a destrata, indo aos piores níveis. A história do casal induz o leitor a pensar em um relativismo das coisas, ao ponto de levá-lo a condescender com as atitudes do grosseirão masculino, porque a personagem feminina também não oferece um contraponto que mereça respeito. Ou seja, há nessa situação uma flexibilidade no caráter das personagens que relativiza os lados do opressor e do oprimido. Se não é tão grave a condição em que aquela mulher é colocada por um homem agressivo, que a subjuga fundamentado em seu poder falocêntrico, então não há muito do que reclamar. Se a relação de poder é desigual, tanto melhor, pois dela se extrai, ao que tudo indica, um prazer sadomasoquista que faz bem aos dois lados.

Nesse sentido, a despeito do enredo diferente, é possível pensarmos em analogias com *Lavoura arcaica*. Raduan Nassar apresenta o fardo e a violência patriarcal relativizados, uma vez que, naquele reduto, há ternura e amor tão desmedidos e isso se deve, em parte, à rigidez dos códigos patriarcais. Iohána tem “o peito de madeira, debaixo de um algodão grosso e limpo”. Esta imagem traz as marcas do rústico e do austero, mas também do cuidado e do afeto (algodão limpo e grosso). Além disso, assinala a especificidade daqueles modos (de vestir, comer, de se relacionar e de festejar) que se pretende especialmente interessante por se diferenciar do que comumente se vê no universo do leitor. E é bom lembrar, aquela história de modo algum quer parecer ordinária ou simples. O Pai é o mais grave, o mais opressor (sua disciplina provém do “guia moldado em gesso”, do avô), constrói a “catedral de pedras e cal”, isto é, a família é erigida e sustentada por uma sofrida convivência com certa rigidez dos códigos herdados, e também por uma dureza áspera que compõe este bloco isolado (pedra, família), segundo o narrador. E ele mesmo, mais adiante, irá nomear “o amor da nossa catedral” (p.74). Quando o patriarca, “ferido nos seus preceitos”, destrói esta catedral, o narrador (filho) irá atribuir o resultado dessa violência irracional à “cólera divina”, pela qual o pai teria sido tomado (p.193). Não é uma mulher brasileira ceifada pelo capricho ilimitado de

⁴⁵ Perrone-moisés, Leyla. Da Cólera ao Silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, nº 2, p. 61-67.

um patriarca, mas sim uma “dançarina oriental” que foi “atingida por *um só* golpe”. Há “grandeza” neste último instante de desmando do chefe de família... Mas se Ana era uma serpente do tipo endemoniado, (ela “serpenteava o corpo”; “varando com a peste do corpo”; “sua petulante decadência”), o leitor é levado a relativizar o lado bom e o lado mau, relativizando a maldade⁴⁶ de Iohána (assassino) e a pureza/bondade da filha (vítima da violência). Uma preferência lexical que abarca pares opostos é uma constante nas obras de Raduan Nassar, como em *Um copo de cólera*: “Fui tomada por uma *virulenta* vertigem de *ternura*”. Um termo negativo (*virulenta* = vírus) compõe com um termo positivo (*ternura*) a característica daquele seu sentimento diante do “enorme feto”. Diante disto, percebe-se que Ela reconhece a origem nefasta do seu ímpeto afetivo (*virulento*), mas o legitima por ser também algo bom (*ternura*). Aliás, o *virulento* remete a algo inexorável (algo que vem da própria natureza = vírus, ou então da esfera espiritual, um sopro maligno inescapável). Este reconhecimento de aspectos negativos nas atitudes dos personagens, junto a aspectos positivos que os legitimam, também está presente em *Lavoura arcaica*: “[...] era de **estrume** o meu travesseiro, ali **onde germina a planta** mais improvável, certo cogumelo, certa flor venenosa, que brota com virulência rompendo o musgo dos textos dos mais velhos: este **pó primevo**, a gema nuclear, engendrado nos **canais subterrâneos**, e irrompendo numa **terra fofa e imaginosa**: “que tormento, mas que tormento! Fui confessando e recolhendo nas palavras **o licor inútil** que eu **filtrava**, mas que **doce amargura** dizer as coisas”. (p. 52). A passagem exhibe um discurso entremeado de pares opostos, quando não de intersecção de elementos sublimes e baixos. Esse realismo dissimulado presente nas confissões desses narradores nassarianos induz os leitores desavisados a se enredarem, em anuência com a idealização de situações opressoras: “O amor, a união e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de **pureza austera** guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular [...]” (p. 22). O ensinamento paterno, tão opressor em muitas outras passagens, é aqui mensagem de **pureza austera**, guardada naquelas almas (santuários) marcadas pela subserviência. E não

⁴⁶ “E o meu suposto recuo na discussão com o pai logo recebia uma segunda recompensa: minha cabeça foi de repente tomada pelas mãos da mãe, que se encontrava já então atrás da cadeira.” p. 171. A passagem se passa assim que André retorna à família, e, depois de tomar o seu banho cerimonial, senta-se à mesa para ter uma longa conversa com o pai. Ali ocorre uma longa batalha de argumentos entre os ensinamentos da tradição e a ideias rebeldes do filho sequioso de “liberdade”. Ao final, André se rende. Finge aceitar a “verdade” do pai, a fim de poder viver ali, e, quiçá, retomar o incesto com a irmã. Eis a primeira recompensa da sua capitulação. A segunda, diz ele, foram os afagos da mãe que ternamente apaziguou a atmosfera de opressão provocada pelo entrevero que acabara de ter com Iohána. Nesta passagem, como em muitas outras, há sempre, e imediatamente justaposta, uma contraparte à opressão, que a reveste de uma certa positividade, gerando a sua aceitação. Aqui, o afeto materno combina-se com o autoritarismo paterno, coadunando-se com este, dando o respiro necessário para que a situação se estenda, e se reproduza.

são imposições, pois são comungadas solenemente. Dito de outro modo, amenizam-se — pelo modo como estão combinados os termos — as situações claramente opressoras vividas naquela fazenda. A mensagem é austera, mas é pura; os receptáculos desses ensinamentos não são filhos e mulheres oprimidos, mas sim “santuários”. Deste modo, o narrador dissemina pela narrativa inteira laivos de sublimidade daquilo que ele mesmo combatera, como diz numa discussão à mesa, enfrentando o pai: “não se pode se esperar de um prisioneiro que sirva de boa vontade na casa do carcereiro, da mesma forma, pai, de quem amputamos um membro seria um absurdo exigir um abraço de afeto [...] a vítima ruidosa que aprova seu opressor se faz duas vezes prisioneira.” Idem, p.165.

Se ainda restasse dúvida de que havia opressão naquele quadro pintado tão idealmente, o início do capítulo nove nos dá sinais muito claros:

Que rostos mais coalhados, nossos rostos adolescentes em volta daquela mesa: o pai à cabeceira, o relógio de parede às suas costas, cada palavra sua ponderada pelo pêndulo, e nada naqueles tempos nos distraíndo tanto como os sinos graves marcando as horas. (p.53).

Os códigos patriarcais estão impressos nesta cena: o lugar central do patriarca na cabeceira, cumprindo o papel do desmando, autoridade absoluta e inconteste; ao lado direito e ao lado esquerdo, à mesa, sentam-se⁴⁷ os membros da família, separados conforme a carga positiva (masculina, paterna) e a atribuição negativa (feminina, materna). A rigidez das leis está associada ao relógio atrás do pai, cujas palavras são igualmente reguladas. Os rostos dessas ovelhas submissas são pintados como rostos “coalhados” (endurecidos, coagulados), como bem mostra o filme de Carvalho (2001), mulher e filhos sempre em postura cabisbaixa, derrotada e humilhada. Acresce que tudo isso, tanto no livro como no filme, transparece como algo saudosista. Como se todo sofrimento ali fosse menor do que o que as pessoas enfrentam na cidade. Assim diz André, parafraseando Pedro (o que é interessante, pois pelo discurso indireto, ele reproduz — com suas palavras — a visão positiva de Pedro sobre a vida naquele reduto):

Meu irmão prosseguia na sua prece, sugerindo a cada passo, e discretamente, a minha imaturidade na vida, falando dos tropeços a que cada um de nós estava sujeito, e que era normal que isso tivesse acontecido [...] e que para ponderar em cada caso tinha sempre existido o mesmo tronco, a mão leal, a palavra de amor e a sabedoria dos nossos princípios, sem contar que o horizonte da vida não era largo

⁴⁷ “O galho da direita era um desenvolvimento espontâneo do tronco, desde as raízes; já o da esquerda trazia o estigma de uma cicatriz, como se a mãe, que era por onde começava o segundo galho, fosse uma anomalia, uma protuberância mórbida, um enxerto junto ao tronco funesto, pela carga de afeto; podia-se quem sabe dizer que a distribuição dos lugares na mesa (eram caprichos do tempo) definia as duas linhas da família”. (NASSAR, 1975, p. 156-157).

como parecia, **não passando de ilusão, no meu caso, a felicidade que eu pudesse ter vislumbrado para além das divisas do pai [...]**. Idem, p. 22, 23 e 24.

A rigidez dos arbitrários códigos patriarcais, como também queria Gilberto Freire, se apresenta saudosamente como necessária em face de hostilidades maiores do mundo lá fora:

Brancara, ou então mestiça de branco com índio, e, em menor proporção, mistura de três raças, a maior parte da população livre que correspondeu, em nossa organização escravocrata, ao *“poor white trash”* nas colônias inglesas da América, sobre esse elemento relativamente pouco carregado de influência ou colorido africano, é que a anemia palúdica, o beribéri, as verminoses exerceram a sua maior ação devastadora, **só depois do descalabro da abolição estendida com igual intensidade aos negros e pardos já agora desamparados da assistência patriarcal das casas-grandes e privados do regime alimentar das senzalas. Os escravos negros gozaram sobre os cablocos e brancarões livres da vantagem de condições de vida antes conservadoras que desprestigiadoras da sua eugenia.** Puderam resistir melhor às influências patogênicas, sociais e do meio físico e perpetuar-se assim em descendências, mais sadias e vigorosas. (FREYRE, 2004, p. 109).

Ora, segundo essa visão romantizada e idealizada do escravismo – em que o mito, sempre dualizante (“mau” e “bom”, nunca propõe um movimento de síntese, um movimento histórico, portanto), simplifica a complexa matéria histórica do nosso passado patriarcal – a opressão e a violência é edulcorada pela generosidade dos sátrapas do regime escravista, os grandes patriarcas. A propósito, comenta Fernando Henrique Cardoso, no prefácio a essa edição de *Casa-Grande & Senzala* (46^a):

O Patriarca de Gilberto Freyre poderia ter sido um **déspota doméstico**. Mas seria, **ao mesmo tempo, lúdico, sensual e apaixonado**. De novo, no equilíbrio entre os contrários, aparece uma espécie de racionalização que, **em nome de características “plásticas”, tolera o intolerável**, o aspecto arbitrário do comportamento senhorial se esfuma no clima geral da cultura patriarcal, vista com simpatia pelo autor. Idem, p. 27.

As semelhanças com *Lavoura arcaica* saltam aos olhos. Basta comparar como, tal qual Freyre, André (narrador) manifesta sua simpatia pela cultura patriarcal, malgrado a opressão dela sobre ele próprio. Depois, nota-se como ele se aproxima do autor de *Casa-grande & senzala* pelo discurso que, saudosista daquela sua cultura “particular”, mitifica a realidade dos anos 1940 (tempo do Estado Novo no Brasil, tempo da Segunda Guerra Mundial). André (narrador) retira a complexidade da matéria histórica, que inclui a história de muitos ruralistas (pequenos proprietários) que não podem ver com aquele mesmo saudosismo, o dos privilegiados socialmente, a opressão social em que padecem.

Ao analisar o prefácio de Gilberto Freyre à obra de Jorge de Lima, o crítico Vagner Camilo elucida alguns pontos nos poemas deste, os quais beiram a mitificação do negro, bem ao gosto do prefaciador. Pois, segundo Camilo,

Por vezes, é fato, essa metade aristocrática parece avultar e comprometer a ótica por que é flagrada a realidade do negro, tal como ocorre no poema justamente intitulado “Bangüê”, correspondente em verso à prosa homônima de Lins do Rego. Em meio a um verdadeiro *ubi sunt*, **a evocação nostálgica dos bangüezinhos da infância** — feita, inclusive, pela ótica infantil, visível no uso recorrente dos diminutivos —, **temos uma visão paternalista, condescendente e festiva do negro entregue a momentos de ócio e à bebida em meio à lida, que encontra respaldo em Freyre e Lins do Rego ao caracterizar as relações cordiais de senhores e cabras nos engenhos por oposição às usinas.**

Todavia, por mais nostálgico e comprometido que seja, esse retrato do trabalho negro no engenho também não deixa de ser um modo de resistência à ética protestante do trabalho, na esteira da preguiça ingênita celebrada pelo *Macunaima* de Mário de Andrade e pelos demais modernistas do sul [...]. (CAMILO, 2003, p. 227).

É oportuno já adiantar que o autor de *Lavoura arcaica* (1975) também nutre profunda admiração pela obra de Jorge de Lima, de onde retira frases e as enxerta no discurso do protagonista deste romance, e fora dele, também o emoldura com uma epígrafe liminiana⁴⁸. Portanto, se há semelhanças com Freyre e Lima no modo como se opera a idealização da situação patriarcal e a amenização da violência nesse sistema, não devemos ter surpresas diante da reincidência deste mesmo prisma em *Lavoura arcaica*. Tanto mais que ele (o romance) retrocede no tempo (anos 1940), aproximando-se, assim, da geração poética de 1945, em que Jorge de Lima figura como expoente emblemático. Interessam-nos ainda algumas características deste poeta em quem Raduan Nassar se inspira. Por isso, faz-se necessário atentar ao que Vagner Camilo diz:

O que me parece significativo em poemas como “História” é o modo **como o enfoque lírico de Jorge**, sem dispensar a notação direta e objetiva, **tende a privilegiar os mecanismos compensatórios, acionados imaginariamente pelo negro na tentativa de evadir-se vicariamente (ao menos) do horror de sua condição, à qual não faltam, bem o sabemos, requintes de perversidade de que Casa-Grande & Senzala é pródigo em exemplos**, a despeito da “visão edulcorada da colonização” em que insistem muitos de seus leitores. Tais mecanismos traduzem-se ora na *religião*, na *magia* e nas mandingas, como no próprio “História”, em “Xangô”, “Quando Ele Vem”, entre outros; ora no *fumo* (maconha), como no mesmo “Xangô” e “Cachimbo do Sertão”.

O livro de Nassar, como temos observado, mantém, na sua fatura, esse mesmo pendor para o edulcoramento das formas violentas e arcaicas do patriarcalismo, sobrevoando as trivialidades históricas, em proveito de uma evasão imaginária compensatória para a dura realidade, se é que esta se apresenta como tal, em *Lavoura arcaica*. Pois, como vimos, se André reconhece e identifica a arbitrariedade da opressão do jugo patriarcal, não escapa, por outro lado, da perspectiva que o enxerga com saudosismo nostálgico e complacente. André (narrador), ao mitificar sua história pessoal, dispõe os fatos e as situações de forma

⁴⁸ “Que culpa temos nós dessa planta da infância da infância, de sua sedução, de seu viço e constância?” (Jorge de Lima). O verso epigramático se encontra na página que insere a primeira parte da narrativa, intitulada “A Partida”.

necessariamente oposta e binária, como é da natureza do rito mágico⁴⁹, reduzindo e simplificando as estruturas do real. O novo se opõe ao velho; a tradição à liberdade; o perdido ao devolvido à família; a luz às trevas; o enfermo ao sadio; a fome à abundância. Esta simplificação, feita pelo narrador do romance, enseja a análise de temas sem que se pense nos sentidos presentes em suas camadas mais estruturais.

O romance de Raduan não só se distancia espacialmente — inserindo a sua história em uma fazenda isolada geograficamente, sobre cuja localização pouco sabemos — mas também recua temporalmente, pois dificilmente se identificam na obra os marcadores temporais capazes de situar o momento histórico preciso. De modo implícito, sabe-se que o tempo da narrativa corresponde a meados dos anos 1940, e que a história se passa numa fazenda do interior de São Paulo⁵⁰. Em primeiro lugar, o apagamento dessas referências espaço-temporais é um prato cheio para aqueles que se ocupam de investigar o romance como um laboratório para a comprovação de teses, nas quais se estudam os “temas universais⁵¹, sobrevoando as

⁴⁹ Mauss, Marcel. Esboço de uma teoria da magia, p. 163. *Apud.* Maurício Reimberg dos Santos. *A exasperação da forma: estudo sobre Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado, FFLCH- USP, São Paulo, 2013. “Na magia, uma mesma ideia pode, à vontade, ser dirigida em dois sentidos diferentes, sem contradição”, p. 37, nota de rodapé 95.

⁵⁰ “Se, ao descrever sua aldeia, Raduan Nassar não omite ou não faz questão de precisar *tempo* e *espaço*, isto não significa que ambos não estejam presentes: na família de imigrantes e na cultura médio-oriental transplantada, que aparecem em inúmeros indícios; na ‘descrição’ da fazenda e do quarto de pensão, bem como no caminho que levava André até os prostíbulos; e na própria linguagem coloquial utilizada pelo narrador – em tudo isso podemos localizar a ‘história’, com grande probabilidade, no interior de São Paulo da segunda metade do século XX, numa zona rural de pequenas propriedades familiares, mas muito próxima da zona urbana.” RODRIGUES, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006. p. 164.

⁵¹ Um dos mais conhecidos trabalhos acadêmicos sobre o romance *Lavoura arcaica* é o livro de André Luiz Rodrigues, *Ritos da paixão em Lavoura Arcaica*, São Paulo: Edusp, 2006. Em linhas gerais, após laboriosa análise do livro, buscando decifrar as imagens poéticas das metáforas e citações, bem como as variadas referências da cultura, o autor conclui interpretando “a mistura de gêneros contida em *Lavoura arcaica* como uma postura diante da vida que abomina a exclusão, os valores estabelecidos e inquestionáveis, a idolatria e a mitificação”. Esse mesmo autor, amiúde requisitado nas pesquisas desta obra, afirma:

“[...] Ao mesmo tempo, porém, **a ausência de marcas espaciais e temporais mais precisas remete, por assim dizer, à universalidade das questões tratadas**, como já adiantei. Por isso, assim como disse considerar limitada a leitura do romance como alegoria, penso ser um equívoco ‘rotular’ *Lavoura Arcaica* de ‘romance de imigração’ [...]. (RODRIGUES, 2006, p. 164).

[...] Nesse sentido, *Lavoura Arcaica* não seria, como muitos afirmam, ou melhor, não seria apenas uma alegoria do Brasil submetido ao poder ditatorial dos militares ou mesmo ao poder despótico que ditadores de todos os tempos exercem e exerceram sobre os homens e a da reação dos últimos que acaba por minar esse poder [...] **podemos ver o romance mais como um símbolo, uma ‘síntese poética’ das relações e dos conflitos tão arcaicos - no sentido grego do termo - entre a civilização e a natureza, entre a razão e a paixão, entre o trabalho e ócio, entre o poder e os afetos, entre o ‘eu’ e o ‘outro’, entre o amor e a morte.** Ibidem, p. 150.

[...] É que acredito que **Lavoura Arcaica tem a sua verdade profunda e intemporal, intimamente ligada às questões tratadas**, em que pese também a sua especificidade, como veremos [...].” Ibidem, p. 45.

É curioso como em uma época de ditadura militar, tempo em que a ideologia oficial propala o progresso e a ordem a todo custo, por esse romance pede-se que pensemos nele apenas como alusão de assuntos atemporais e universais. A propósito vale resgatar, aqui, a mesma consideração que fez Terry Eagleton (*Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1985), ao falar da postura crítica diante do romance inglês do século XVIII:

[...] Como a literatura, tal como a conhecemos, trata de **valores humanos universais** e não de trivialidades históricas como as guerras civis, a opressão das mulheres ou a exploração das classes camponesas

contingências históricas. Em segundo lugar, e mais importante, o recuo aos 1940-1950 não parece ter sido escolhido a esmo, tanto assim que o campônio poeta, narrador da história, tem em comum a linguagem poética majoritária dos poetas da chamada “geração de 1945”.

O trabalho de Ana Carolina Sá Teles⁵² mostra como, desde os primeiros escritos, a obra de Raduan Nassar veio, progressivamente, apagando os demarcadores contextuais. A autora sugere, então, que há nesse processo, uma tentativa de omissão do escritor diante da situação política instaurada no Brasil desde os anos 1960. Para continuar a discussão, resalto que na novela *Um Copo de Cólera* ainda estão presentes assuntos que dizem respeito à situação histórica daquele momento. Não obstante, como já dissemos, ela vem subsumida, sem discussão, à ótica do protagonista, cujas características já apontamos. No romance *Lavoura arcaica*, escrito depois, mas publicado antes da novela, o processo social brasileiro parece se diluir ainda mais pela ótica hedonista, sensual e estetizante do narrador.

André é supostamente aquele que se insurge contra a ordem patriarcal opressora, embora nutra ao mesmo tempo algum tipo de veneração pelo objeto que ele quer destruir. Na discussão final, à mesa, com o pai, o filho faz-se parecer “revolucionário”, opondo-se veemente às premissas paterna. Ao final, como que inspirando a nossa piedade, se rende submisso, capitulando o que combatera, a fim de usufruir, se possível, o enlace amoroso interrompido. Que tipo de rebelde é este que capitula tão depressa em nome dos seus interesses mais íntimos?

Ana e Lula (irmão mais novo) são, no romance, outras fontes que se pretendem libertadoras por se insurgirem contra a lei da autoridade. Nos dois casos, tanto como no de André, trata-se de uma rebeldia com caráter individual. Ana se rebela ao final, dançando sensualmente, fazendo valer a lei do desejo, a verdade do corpo. Ela afronta a gravidade do pai e por isso é ceifada. Poderíamos aqui entender como uma analogia de enfrentamento ante a ditadura militar, como fizeram alguns leitores⁵³. Mas a natureza da rebeldia reporta a

inglesas, poderia servir para colocar **numa perspectiva cósmica** as pequenas exigências dos trabalhadores por condições decentes de vida, ou de um controle maior de suas vidas; **com alguma sorte, poderia até mesmo levá-los a esquecer tais questões, numa contemplação elevada das verdades e das belezas eternas.** p.37. A ironia de Eagleton serve bem ao nosso caso, mesmo se referindo a contextos tão distantes.

⁵² Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie/art_01.php>. Acesso em: 27 maio 2015, 23:17.

⁵³ Santos, Maurício Reimberg. *A exasperação da forma: estudo sobre Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado. FFLCH- USP, São Paulo, 2013, p. 67. No centro do argumento de Leyla Perrone-Moisés, diz Maurício Reimberg, “está a percepção equivocada de um embate do discurso ‘anárquico contra o discurso autoritário’, que ‘toma a forma da luta entre o discurso sagrado e o discurso profano, o discurso da lei paterna e o discurso rebelde’”. Uma das consequências dessa interpretação, diz Reimberg “é a de atribuir valor absoluto à categoria da ‘transgressão’ em *Lavoura*, o que faz perder a ambivalência formal e as relações com a matéria histórica”. Rodrigues, André Luís, *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 60. No prefácio do trabalho do seu orientando, Alcides Vilaça comenta: “A radicalidade do discurso mitopoético [de André] pode manifestar-se, como bem faz ver o crítico [André Luís Rodrigues], como um excesso poético-libertário contra os excessos da ordem autoritária . p. 11.

“André, pelo contrário, segue o caminho da transgressão, torna-se vítima da exclusão, tentando escapar de ser ‘vítima da ordem’.” p.55. Josef, Ruth Rissim. O universo primitivo de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar. *Revista de Psicanálise do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, p. 55-66. Apud

motivações individualistas (do corpo, dos sentidos, da transcendência) sem ligação com a coletividade, tampouco com articulações sociais mais amplas. Lula, por sua vez, quer imitar André. Escapar dali e percorrer o mundo, numa aventura corajosa. Ele reprocha André por ter fracassado, ter retornado para casa.

Diante da presença forte do autoritarismo conservador-patriarcal, de um lado, e de outro, da oposição individual e hedonista a ele, cabe perguntar onde está o potencial crítico subversivo que boa parte da crítica diz haver em *Lavoura arcaica* no momento alto da ditadura militar. Ao que tudo indica, a mera rebeldia do filho pródigo seria lida como alegoria da oposição ao regime autoritário. É patente, porém, a insuficiência de tal leitura, dado o caráter despolidizado da própria noção de história que o livro traz (ou anula). A resposta da obra à ditadura — olhando melhor, com um pouco de distância histórica — parece ter mais a ver com a particularização dos interesses, como se tem desenvolvido desde aqueles anos: cada qual luta por seus interesses específicos, e dissolve-se a luta por equidade social de forma mais ampla.

O chacareiro (*Um Copo de Cólera*), numa resposta individual e nihilista, desencantado com essa esperança de igualdade e justiça social, recolhe-se em seu sítio. Por uma ótica subjetivamente eivada pelo erotismo sadomasoquista, as posições políticas dele e da parceira compõem o quadro opressivo do contexto em que vivem. Na fala do homem ressoam ecos de um poder opressivo. Ao se eximir de qualquer resposta política à ditadura, ele que preferiu afastar-se do convívio social, justificando essa demissão pelo suposto “ceticismo nas massas” como força de combate, formula cinicamente sua própria posição inerte. Para ele as massas seriam sempre “massa de manobra” dos dirigentes, ao contrário do que espera a sua mulher, como jornalista feminista engajada socialmente. Ele iguala e nivela a militância da sua mulher à mesma forma de autoritarismo dos “governantes”. De novo, aqui, temos a relativização inclusive das formas de opressão pelo poder, uma vez que se nivelam o “autoritarismo” da mulher, que de resto o excita, e a contrarrevolução. A mulher, suposto contraponto a ele no romance, além de jogar com a mesma carta, chamando-o de “fascista”, participa do jogo em que a alegada causa política sucumbe ao prazer. No último capítulo, ela retorna para recomeçar a mesma liturgia que junta “esporro” ideológico e esporro sexual (sadomasoquista). Em suma, um mundo de opressão se alastra lá fora, pois no momento da publicação da novela, 1978, estamos no governo Médici, como se sabe, um dos mais cruéis e violentos da ditadura. Não obstante, esta realidade, tratada como dispositivo de acionamento

de um jogo sexual, só poderia ter alcance dialético se houvesse uma perspectiva no romance que questionasse aqueles personagens (Ele e Ela).

Como espero ter indicado, tanto em *Lavoura arcaica* como na novela “Um Copo de Cólera”, a opressão é subsumida ao mundo do prazer, à “verdade autêntica dos corpos”, ao império dos instintos “primitivos e indomáveis”. Entre parênteses, vale dizer que há uma repetição na obra do escritor de temas fetiches como este da “autenticidade do ser”, de algo primitivo e original no âmago de “toda” a humanidade, talvez compartilhado num “consciente coletivo”. Por extensão, a obra de Nassar beira a autorreferencialidade, constituindo “peças-fetiches solitárias”, espécie de “unidades orgânicas misteriosas”, dotadas de “autoridade mística universal”, portanto, em si mesmas “os mais altos expoentes de beleza de arte, os mais altos sentimentos e valores essenciais”. O saldo positivo, do ângulo do capital, é que esse tipo de “suspiro” é condição *sine qua non* para a continuidade do processo reprodutivo capitalista, ou seja, é pausa necessária que nutre as condições políticas e econômicas vigentes, desfavoráveis para a maioria.

A poesia dos anos 1940-1950 era pautada por um chão artístico-histórico no qual se ensejou uma guinada classicizante⁵⁴ em resposta à crescente especialização do trabalho artístico, por um lado, e em resposta à radicalização política dos anos 1930 e o posterior radicalismo partidário. A linguagem épico-lírica deste romance de 1975, que retrocede temporalmente aos anos 1940, encontra correspondência no discurso altamente poetizado dos poetas daquele contexto histórico brasileiro. O narrador (André) recupera, como se sabe, todo um vasto repertório clássico em matéria de metáforas e recursos sonoros. Não faltam provas para tal, haja vista as incontáveis pesquisas que rastreiam (muitas vezes com o *Dicionário de símbolos*, de Chevalier e Gheerbrant) essas referências, das quais o livro é pródigo. Mas esse recuo é sintomático de uma recusa bem particular de um determinado contexto brasileiro, que surge em obras como o filme *S. Bernardo*, de Leon Hirszman, acusando a perversidade do sistema capitalista no Brasil, que orientou a ditadura militar. Na geração de 1945, e no contexto de Nassar (1975), a hostilidades se manifestam por motivos diferentes. No primeiro, a abstração da arte, tida por “autônoma”, tem a ver tanto com a especialização das ciências e das artes, quanto com a imposição partidária de esquerda, que seguia à risca a orientação djanovista no âmbito das artes⁵⁵. No segundo caso o motivo político de opressão, a ditadura

⁵⁴ Cf. Candido, Antonio. *Literatura e Cultura de 1900 a 1945*. In *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1985, p.136.

Simon, Iumna M. *Esteticismo e Participação*. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina; Campinas: Unicamp, 1993, vol. 3.

Camilo, Vagner. *Drumond: Da Rosa do povo às Rosas das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial. 2001.

⁵⁵ Cf. Camilo, Vagner, op., cit., p. 96.

militar, está claramente ligado ao nacional desenvolvimentismo. Este teve o seu momento de euforia e de queda entre os anos 1960 e 1970 ligados à conjuntura da dinâmica do capitalismo mundial. O capitalismo naquela fase, aqui no Brasil, acirrou ainda mais as desigualdades sociais, com benfeitorias para as elites ao custo da precarização de vida das massas em vários níveis. Adveio, então, com a guinada à direita do nacional desenvolvimentismo, como se sabe, um grande fluxo migratório de populações rurais. Arrastadas para a cidade a fim de se tornarem “sujeitos monetários sem dinheiro” (a expressão é de Robert Kurtz), acabaram desempregados, sem os direitos trabalhistas adquiridos nas décadas anteriores, sofrendo com a informalização dos empregos.

O capítulo cinco do livro (*Lavoura arcaica*) apresenta, já de início, a fusão do narrador à família, aos seus códigos, os quais, em outras passagens, [André- narrador] ataca com “veneração”. O parágrafo se abre com expressões afirmativas, de caráter indubitável. Quem narra inclui a todos, repetindo o pronome participativo “nós”. “O amor, a união, e o trabalho de todos nós junto ao pai era uma mensagem de pureza austera guardada em nossos santuários, comungada solenemente em cada dia, fazendo o nosso desjejum matinal e o nosso livro crepuscular.” (p. 22).

Mais adiante, neste mesmo trecho, o narrador revela discretamente o enunciador desta máxima, que não é ele, mas sim, Pedro, que está junto com ele no quarto de pensão naquele momento. Aliás, indistinção é um traço que este narrador carrega sempre consigo ao relembrar a vivência na família. Neste capítulo há uma recorrência de vários termos inclusivos como “nos”, “nós”, “cada um”, “todos”, “a casa”, “a família”, o que indica, de início, a fusão do rebelde com a ordem que supostamente combate. Os tempos verbais utilizados para descrever os ensinamentos paternos e as atividades (trabalho) na fazenda são aqueles que os engrandecem, e o colocam como participante desse louvor. O subjuntivo e o gerúndio são os mais utilizados.

[...] pois bastava que um de nós **pisasse** em falso para que toda a família **caísse** atrás; e ele falou que **estando** a casa de pé, casa um de nó **estaria** também de pé, e que para manter a casa erguida era preciso fortalecer o sentimento do dever, **venerando** os nossos laços de sangue não nos **afastando** da porta, **respondendo** ao pai quando ele **perguntasse**, não **escondendo** nossos olhos ao irmão que necessitasse deles, **participando** do trabalho da família, trazendo frutos para casa, **ajudando** a prover a mesa comum, e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre **haveria** lugar para muitas alegrias, a começar pelo cumprimento das tarefas que nos fossem atribuídas, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se **subtraísse** às exigências sagradas do dever [...]. p. 23.

Ora, o trecho apresenta várias obrigações no seio de uma ordem rigidamente patriarcal. As obrigações remetem à ordem do cotidiano e prosaico, permeada pelo veio da violência. Não obstante, a linguagem (por exemplo, os verbos, na forma em que foram

empregados) aquilata os fatos prosaicos tornando-os grandiosos, sublimes. O subjuntivo eleva a matéria ao reino do possível. Já o gerúndio aponta para a perpetuação dos fatos; sendo assim, nega o caráter finito da história, a própria historicidade. O entroncamento, nessa passagem, de todos esses elementos que remetem à fusão e à aderência ao ponto de vista opressor paterno pelo narrador do romance, é vital para lembrarmos que a aparência subversiva de algumas obras pode ganhar sinal inverso em sua fatura.

Capítulo 3. Truque e trabalho em *Lavoura arcaica* (2001), de Luís Fernando Carvalho

3.1 Aspectos sensoriais e idealizantes no filme *Lavoura arcaica*

Lavoura Arcaica [2001] está longe de ser um filme anódino na esteira dos filmes da pós-retomada (1994). Não faltam à crítica o reconhecimento da sua indubitável unidade, do estilo pessoalíssimo, da virtuosidade plástica, do texto “rico” (herdado do romance de Nassar), a classificação como uma ópera monumental, ou como um ritual hipnotizante; e por aí vai. Sobre essa obra — que também recebeu uma versão teatralizada⁵⁶ pelos alunos da EAD-USP em 2011, e cujo autor do texto original, Raduan Nassar, foi homenageado na Balada Literária de São Paulo no dia 29 de novembro de 2012 — esperamos dizer algo significativo, mas com o necessário “pé atrás” em face dessa película que engrandece e prestigia alguns aspectos da experiência patriarcal brasileira⁵⁷. Esquadrinhar na obra o

⁵⁶ A peça *Lavoura Arcaica*, com direção de Antonio Rogério Toscano, esteve em cartaz de 12 a 17 de Julho de 2011.

⁵⁷ O título do romance *Lavoura Arcaica* já porta a ideia de patriarcado, pois do *arkhé* (do começo, antigo) grego, deriva *arkhō* (ser o primeiro; ir à cabeça, mostrar o caminho, guiar; comandar, ser chefe), como também se aglutina depois *arkhontós* (comandante, governante) e *patriarkhēs* (autor, chefe de família). Por consequência, temos em português *patriarca* (pai e chefe, comandante, pai; o que vai à frente, o que mostra o caminho). No seu estudo, muito bem explicativo, André Luis Rodrigues continua: “Entre outras coisas, esse arcaico pode remeter à estrutura fechada dessa família que, como vimos, procura — na figura do *patriarkhēs* — de todas as maneiras evitar o contato com o mundo que o cerca, mundo esse marcado, pode-se dizer, pela inevitabilidade da manutenção de relações, para o bem e para o mal, entre pessoas, comunidades e países em escala global.” (Rodrigues, 2006, p. 54).

Apesar das muitas controvérsias que há, hoje, sobre os estudos clássicos referentes ao “patriarcalismo” no Brasil, é imprescindível para nós recuperar as concepções tanto de Gilberto Freyre, quanto de Antonio Candido, ainda que brevemente, a fim de esclarecer a ideia à qual aqui nos referimos. A obra pioneira nos estudos desse tema é, como se sabe, a de Gilberto Freyre, *Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil*, de 1930. Segundo Ana Carolina Teles (2007), “a obra de Freyre sobre a sociedade patriarcal no Brasil constitui-se de vários volumes e não pôde ser concluída. Ao longo desses ensaios, Freyre pretendia reconstituir a história da sociedade patriarcal em seus aspectos íntimos, desde seu nascimento na Colônia, até sua morte, após a implementação do regime do trabalho livre”. Embora a ideia da morte do patriarcalismo pela implementação do trabalho assalariado seja duvidosa, se pensarmos no conjunto do país, o trabalho da pesquisadora importa, nesse momento, pela retomada das principais características desse patriarcalismo à luz de Freyre e Candido. Do primeiro, ela observa a conceituação de um patriarcalismo em que o patriarca, na sociedade escravista, se pautava pelo uso ilimitado do poder, utilizando de violência corporal (com direito a matar) não só contra os negros, mas também em relação a filhos e filhas brancos. A autora critica o texto de Freyre, dizendo que se ele apresenta, de um lado, o tom de denúncia, do outro apresenta um tom escravista. Do artigo de Candido, *The Brazilian family* (1951), a autora ressalta as características medievais que Candido menciona ao tratar do *pater-familias* português. Esse irrefreado patriarca reclama não só a submissão dos filhos até a morte deles, como também faz uso da violência como expediente necessário para alimentar e ostentar a superioridade em termos de posse e dignidade/honra. Veremos em *Lavoura arcaica* uma refração do patriarcalismo brasileiro presente na

processo de embelezamento do patriarcalismo como modo violento da nossa sociabilidade a partir de recursos cinematográficos e referências artísticas é o nosso propósito sumário.

Em poucos momentos o filme de Luís Fernando Carvalho deixa de seguir a sequência do livro de Raduan Nassar. Um desses momentos é a apresentação da família diante da mesa, onde se definem os lugares dos seus membros e os seus atributos mesurados pela escala dos afetos e da contenção. O diretor vai recontar, então, a história do “filho pródigo”, aquele que deixa a casa paterna por não achar nela o que o mundo poderia lhe dar. Mas aqui é ao contrário: O que o filho rebelde procura está dentro da sua própria casa. E, diferentemente da moral que o evangelho quer passar, pela experiência desastrosa do “extraviado” em seu andar pelo “mundo”, em *Lavoura arcaica* ele retorna, finalmente, para seu abrigo familiar somente para sofrer o seu destino trágico, que culmina com a destruição da família, a começar pela morte da irmã, com quem se regozijava com “as delícias primitivas dos instintos sexuais”. Nesta base se assenta a rebeldia e o anseio de compreensão do protagonista. Por esta causa ele enfrenta a lei da tradição, empunhando batalhas argumentativas. Primeiro, com o irmão mais velho, e por último, com o pai. O filme vai traduzir este combate entre forças oponentes carregando a iluminação das cenas com uma luz pontuada por contrastes do tipo dramático.

Enquanto o romance divide as partes da narrativa em “A partida” e “O retorno”, anunciando duas ações que estabelecem uma relação casual explicativa, o filme não traz esses marcadores, deixando a narrativa mais opaca, mas que aos poucos vai se desvelando.

Fundo preto e letras brancas compõem a abertura do filme com os créditos iniciais. A combinação das cores aparentemente neutras pretende gerar uma credibilidade baseada na imparcialidade e na transparência da representação que se desenvolverá. De modo suave, a câmera descobre, sob um lençol de aparência lúgubre, o corpo nu de André deformado pela angulação e pela proximidade da câmera: orelha e nariz grandes, boca entreaberta com pontas de pelo do bigode ultrapassando os lábios dão características animais para o rosto dele; o corpo estremece, como se fosse tomado por epilepsia, mas André se masturba no assoalho de um quarto de pensão ao som de um trem que se aproxima gradativamente, conforme cresce simultaneamente a atividade sexual. Quando o barulho do trem chega ao seu mais alto grau André também atinge o ápice do seu prazer: uma explosão, com rápidos cortes destacando partes fragmentadas do corpo e do rosto. A ambiguidade, construída, das imagens leva a questionar se o que se vê ali é um homem ou um animal, dada a deformação do corpo

obra, ainda que essa pretenda tratar de “questões universais” (juntamente com a distensão temporal, o apagamento das referências tempo-espaciais??, e a conseqüente evocação do mito), ou seja, sem contaminação com as contingências históricas. Iohána mata a filha numa festa “pública”, pois sua honra de patriarca fora aviltada.

provocada pelo ângulo da câmera, os tipos de planos e o uso da luz. Ambiguidades que se acumulam: ele sente prazer ou está sofrendo? Ele se masturba ou é um epilético tendo um ataque?

No entanto, o que causa mais desconforto ao espectador é a duração dos planos-sequências. Primeiro temos um longo plano-sequência captando o lençol verde-escuro, desarrumado, com várias dobras, lembrando montes e vales sinuosos subindo e descendo. A deformidade dos objetos e do personagem é reforçada pelo uso de uma objetiva angular, utilizada naquelas cenas do pequeno quarto de pensão. O efeito é de distorção, pondo-nos em sintonia com a angústia do personagem. Em seguida temos o corpo muito magro de André, estremecendo no chão com o som do trem ao fundo. Logo virão alguns *raccords* das partes do corpo separadas. A cobertura dessa cena do mais alto individualismo solitário dura mais que cinco minutos, uma duração que equivale ao tempo dessa prática na experiência real. O espectador é convidado a sentir, junto com André, aquela experiência sexual solitária revestida de sentimentos antagônicos. Passado o transe, como um convalescente de aparência lânguida, André expressa movimentos demorados (vemos, por exemplo, seu olho piscando lentamente), enquanto a câmera detém-se nestas expressões. O efeito claramente tem o propósito de fazer o espectador experienciar a mesma temporalidade (lenta) da exaustão do protagonista. Depois assumimos, junto com a objetiva, o olhar dele em direção ao teto por alguns instantes, sem pressa. Começamos a ouvir sons externos vindos da rua (passos de cavalo, latidos de cachorros) numa atmosfera que parece ser um “acordar demorado”, mas, ao mesmo tempo, quase um “ainda sonhando”. De repente, as batidas na porta assustam André e a nós também, pois o som é propositadamente forte. A direção dos recursos empregados está dada: o filme se propõe a aproximar o espectador da experiência diegética. Opção estética que, conseqüentemente, rebate a observação distanciada e crítica da obra.

Uma vez colados à poltrona (do cinema), personagem e espectador, gera-se uma identificação, por meio da qual o sujeito olha o herói na tela, sofre e se emociona com ele, mas falta a mediação crítica que apontaria o lugar de cada um neste sistema que envolve representação e realidade: a distância necessária que adverte “eu não sou tal personagem, embora me identifique com ele”. Dito de outro modo, a proximidade demasiada com a diegese afasta a atividade crítica do espectador, de acordo com Roberto Schwarz⁵⁸. Torna-se necessário ainda voltarmos neste assunto, que é fundamental para a nossa argumentação, e o faremos quando estivermos nos reportando à análise do ritual na obra, mas, por ora,

⁵⁸ Schwarz, Roberto. O cinema e os fuzis. In: *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 29-36.

continuemos com a análise da cena de abertura com a qual compararemos a cena final do filme⁵⁹.

O filme se abre e se fecha com André (o protagonista narrador) em cenas de isolamento. No início é uma cena onanística em um quarto de pensão; no final, é o isolamento niilista que o leva a se enterrar em meio às folhas e à terra, numa sequência cujo final se dá com uma folha cobrindo a câmera, como se se tampasse a visão de André. Ao espectador também se estende o convite da metáfora, “fechar as janelas da alma para o mundo”. A ele também é vedado enxergar o mundo diegético que necessariamente se acaba ali, quando a tela escurece por causa da folha que cobre a objetiva. As duas cenas (a do início e a do final) são tácteis, sensoriais: na cena inicial a textura da imagem provoca o espectador pelo aspecto granuloso das imagens, suas distorções, seus jogos pronunciados de luz e sombra, e pela duração das sequências, aproximando o telespectador da agonia/gozo de André; Sobre a cena final, dissemos que ao se enterrar na natureza, encerrando-se nela (já que desencantado com o mundo), André cobre sua visão, e o espectador, naquele momento, recebe um impacto, como se a folha o cobrisse também. Acrescentemos outro elemento que ressoa na cena, e que nos ajuda a entender o alcance simbólico desta imagem: O pai (Raul Cortez) recita o discurso que legitima a paciência como virtude, e a resignação com os rumos que as coisas tomam (desmotivando a intervenção humana), pressupondo a incontestável sapiência do tempo.

O tempo é o maior tesouro de que um homem pode dispor. Embora inconsumível, o tempo é o nosso melhor alimento; sem medida que o conheça, o tempo é contudo nosso bem de maior grandeza: não tem começo, não tem fim. Rico não é o homem que coleciona e se pesa num amontoado de moedas, e nem aquele devasso, que se estende, mãos e braços em terras largas; rico só é o homem que aprendeu, piedoso e humilde, a conviver com o tempo, aproximando-se dele com ternura, não se rebelando contra o seu curso, brindando-o antes com sabedoria para receber dele os favores e não sua ira; o equilíbrio da vida está essencialmente nesse bem supremo, e quem souber com acerto a quantidade de vagar, ou a de espera, que se deve por nas coisas, não corre nunca o risco, ao buscar por elas, de defrontar-se com o que não é; pois só a justa medida do tempo dá a justa natureza das coisas [...]. (02:45'30"-02:47'06").

A voz opressora da sabedoria proverbial autoritária e a imagem de quem procurou no filme inteiro se opor a esta voz se articulam nesta derradeira cena. Mas, por que só agora no final do filme essas duas perspectivas aparentemente tão conflitantes (mas que sempre estiveram se alimentando, reversivamente, uma à outra) se reconciliam?

Para que possamos responder à questão e avançarmos no tema é preciso, antes, discriminar a oposição entre os ideais de André e aqueles apregoados pelo seu pai,

⁵⁹ A estratégia de começar a análise juntando o começo e o final do filme tem um objetivo bem preciso: evidenciar que tanto a entrada naquele universo ficcional quanto a saída dele apresentam semelhanças consideráveis, as quais dão pistas de um isolamento solitário baseado no alto individualismo e no pessimismo estéril.

representando toda a tradição daquela família. Ora, sabe-se que não houve uma separação efetiva do jovem insubordinado com a sua família, em qualquer âmbito possível. “Fora da família não há nenhum projeto possível para André” (A expressão é de Ismail Xavier). Não há vida fora da família, assim como queria o seu pai (Iohána)⁶⁰. Dentro do clã está seu anseio amoroso, qual seja viver o amor com a irmã no solo familiar, cumprindo perversamente e ao extremo, aquilo que seria, de alguma forma, um desejo de toda a casa (a endogamia), mas que não era confessado⁶¹. Sendo o mal a ser feito, mas impronunciável. Cabia a André a execução daquela premissa básica rezada pelo pai “Por que na família está o acabamento de todo amor”. Até aqui temos visto, tão somente, uma conjunção entre as duas vozes aparentemente adversas do filme: a do pai e a do filho. Pois, além de levar a termo a lógica paterna, André subsume-se à perspectiva do pai também quando usa o seu repertório terminológico, assumindo a lógica autoritária proverbial dos sermões do patriarca. Vejamos alguns exemplos:

Em *Lavoura arcaica* a situação patriarcal é idealizada, mesmo pela voz que levanta suas invectivas aos preceitos arcaicos.

E ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria de pé, *e que* para manter a casa erguida era preciso **fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos sentimentos de sangue**, não nos afastando da nossa porta, **respondendo** ao pai quando ele perguntasse, **não escondendo** nossos **olhos ao irmão que necessitasse** deles, **participando do trabalho** da família, **trazendo** os frutos para casa, ajudando a **prover** a mesa comum, *e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelas tarefas que nos fossem atribuídas*, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às **exigências sagradas do dever**. (NASSAR, 1975, p. 23)⁶².

Nesta passagem, se vê que há uma lista de obrigações e deveres impostos aos membros da família, o que renderia um jugo pesado a ser suportado ali. Mas o próprio modo de expor esse mundo austero tem entonação enternecida, atestando a complacência do narrador com a situação que oprime a todos ali. Na passagem citada, os grifos em itálico - muito recorrentes não só nesse romance como também em *Um copo de cólera*⁶³ - remetem

⁶⁰ Cf. Xavier, Ismail. *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica), e dinâmica da cidade-mundo (Estorvo): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre*. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/58360?lang=pt>>. Acesso em 22 out. 2014, 17h22min.

Cf. Santos, Maurício Reinberg dos, *A exasperação da forma: estudo sobre Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 2013, p. 20 e 21.

⁶¹ Cf. Idem, ibidem, p. 66-67.

⁶² A passagem citada do livro também se encontra no filme de Luiz Fernando Carvalho.

⁶³ Nassar, Raduan. *Um copo de cólera*, Companhia das Letras, São Paulo, 1978. Em forma de ritual, se descreve a chegada da mulher na chácara do marido: “**E quando** cheguei lá no 27, ela já me aguardava andando pelo gramado, veio me abrir o portão pra que eu entrasse com o carro, **e logo** que saí da garagem subimos juntos a escada pro terraço”. p. 9.

Já no final do livro, em espelho invertido, ela narra a mesma situação, a chegada, mas sob a sua perspectiva. Ainda assim, utilizando o mesmo tom enternecedor para referir-se ao encontro com “Ele”:

fortemente ao tom épico com que a Bíblia relata as histórias dos santos, elegidos por Deus. Desde o *Gênesis*, reportando ao mito da fundação do mundo há o recurso do conectivo [e] como elemento composicional de ligação, enredando uma ação numa outra, durante a sequência grandiosa e digna de memória dos dias da criação.

“Deus disse: ‘haja luz’, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz das trevas. Deus chamou à luz ‘dia’ e às trevas ‘noite’. Houve uma tarde e uma manhã: o primeiro dia. [...] e assim se fez [...] e Deus chamou o firmamento ‘céu’. [...] e Deus viu que isso era bom [...]” (Gênesis 1: 2-7) (ver também o Salmo 19; Mateus capítulo 2, sobre a perseguição do Menino Jesus, por Herodes; Lucas capítulo 24, sobre a ressurreição de Jesus; O Evangelho Segundo São João, capítulo 1 “A origem do Verbo”, só para dar alguns exemplos). (A Bíblia de Jerusalém, 1989).

Isso posto, não bastasse o jugo patriarcal abrandado pela voz que parafraseia o discurso paterno, há também as palavras do irmão mais velho (representante do pai, ali), revestidas de uma mitificação saudosista de uma suposta vivência paradisíaca em família, a qual nos obriga a testar seus termos. Ademais, para Pedro (seu irmão), não fosse a fuga de André, a vida ali seria a melhor de todas. As irmãs, malgrado toda opressão do julgo machista e androcêntrico, sempre encheriam a casa de uma “alegria plena”. O desconcerto no “paraíso” provém da ausência de uma única ovelha (o irmão), que se desgarrava de semelhante redil. NASSAR, 1975:25. Ou seja, o filho mais velho reprocessa o idealismo oportuno, a favor do patriarcalismo do pai, para quem onde reina a mais dura e rígida disciplina, eles se amadureceriam, “*construindo com disciplina a nossa própria imortalidade, forjando, se formos sábios, um paraíso de brandas fantasias onde teria sido um reino penoso de expectativas e suas dores*”. NASSAR, 1975:59.

A condição para ter acesso ao “lugar de delícias” em meio às vicissitudes patriarcais se resume, tão somente, em “ser sábio”. O que desloca o problema estrutural do âmbito social/histórico para a esfera individual. Ou por outra, se não se consegue desfrutar de um paraíso nos moldes patriarcais, é que não soubemos ser lépidos e cordiais, conforme a conveniência. Em um mundo com tudo no seu lugar, funcionando harmonicamente, não fosse o descalabro demoníaco do incesto, era de se esperar que André (narrador participante) decantasse toda a experiência vivida ali, pois (até para o André narrador) era como se o único distúrbio/mal naquele reduto patriarcalista fosse a paixão incestuosa entre os irmãos: “*Jamais*

“E quando cheguei na casa dele lá no 27, estranhei que o portão estivesse ainda aberto, pois a tarde, fronteira, já avançava com o escuro, notando, ao descer do carro, uma atmosfera precoce se instalando entre os arbustos, me impressionando um pouco a gravidade negra e erecta dos ciprestes, e ali no pé da escada notei também que a porta do terraço se encontrava escancarada”. p. 83 e 84.

me passava pela cabeça abandonar a casa[...] eu já sabia desde a mais tenra idade quanta decepção me esperava fora dos limites da nossa casa”. (Ibidem, 69)⁶⁴.

Além disso, André partilha do misticismo que atribui ao tempo (como apregoa também o pai) e ao destino a razão da falência do seu projeto amoroso que começa com a recusa de Ana de aceitar viver esse amor às escondidas, e termina com o assassinato daquela que, numa festa rural pública, impõe a sua verdade, desafiando os limites patriarcais. Vale dizer que o narrador, bem antes, já acusara o destino como seu algoz: “*Que encenações as do destino usando o tempo!*”; e as manifestações afetivas e sexuais, para ele, são mistificadas também, pois “*meu corpo, eu não tinha dúvida, fora talhado sob medida para receber o demo*”; “*uma sanha de tihoso me tomou de assalto*”.

A perspectiva do filme coaduna-se com o discurso autoritário (ex: a recitação do discurso proverbial, cuja forma não admite réplicas, objeções), dando-lhe autoridade universal e contemplativa⁶⁵. Dá-lhe uma força convincente mística absoluta, contra a qual não se pode argumentar. Vale ressaltar que quando estamos falando de “discurso autoritário” nos referimos tanto à mensagem paterna quanto à narração de André a qual retoma esta mesma enunciação com aderência ao seu ponto de vista. Sobre esta questão, trataremos mais à frente, com exemplos. Antes que avancemos vale comentar que o filme se constitui também como um objeto misteriosamente intacto; não custa lembrar que o final dessa película subsume-se a essa sapiência irrefutável de fundo ostensivamente mítico, pelo viés de outro narrador *épico-lírico* (a voz do pai)⁶⁶. Veremos com mais detalhes adiante.

Um argumento contrário à tese defendida aqui é aquele segundo o qual André representa a acídia do sujeito dilacerado pela crise de identidade imperante na atualidade. A inoperância de André, sua passividade, covardia ou cinismo seria um modo desse sujeito se imiscuir na engrenagem: uma inserção oblíqua nos organismos sociais aos quais se opõe. Ismail Xavier⁶⁷ defende que o protagonista expressa sua recusa ao mundo por meio de um estado crítico de ânimo, como ressentido, cínico, apático, expediente necessário para enfrentar o “beco sem saída” que é o mal-estar da atualidade⁶⁸. Neste sentido, para o crítico, o drama e o

⁶⁴ As passagens citadas do livro se encontram também no filme, mas por facilidade de localização e integridade do discurso (fala completa) optamos por citar a frase na íntegra, do original.

⁶⁵ Cf. Xavier, Ismail, A trama das vozes em *Lavoura arcaica*: a dicção do conflito e da elegia. In: *Estudos Socine de Cinema* – Ano VI.

⁶⁶ Cf. Idem, ibidem. A terminologia épico-lírica de Xavier, adotada neste trabalho, faz referência à evocação enlutada de um passado, em um tom lírico e nostálgico, por um narrador que toma as dores da família inteira e a reprocessa refletindo.

⁶⁷ Cf. Xavier, Ismail. *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica), e dinâmica da cidade-mundo (Estorvo): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre*. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/58360?lang=pt>>. Acesso em 22 out. 2014, 17h22min.

⁶⁸ Se leio bem, Xavier faz uma leitura de *Lavoura arcaica* pautando-se na crise identitária de André, numa sociedade patriarcal em decadência. A desorientação de André seria emblema da situação do sujeito

impasse de André indicariam uma crise aguda, cuja saída não poderia ser imaginada, dada a impotência do sujeito fragmentado, e em crise identitária, na modernidade brasileira. Xavier traz, então, uma comparação com Ana, personagem que, em oposição à loquacidade estéril do irmão, não fala, mas cuja dança arrebatada o que a hesitação de André lançara nas mãos do destino. Ana desencadeia, num gesto corajoso, a ira da família, ao revelar contradições escondidas, silêncios e fúrias abafados, bem como os ressentimentos da família. Talvez o perigo dessa chave interpretativa seja o de cair justamente na esfera idealizadora da mulher (demonstraremos em seguida), numa visão que pode acabar reiterando o conservadorismo da obra, segundo o qual uma mulher não pode ser normal, mas ela deve ser, ou demasiadamente pura (santa), ou ardilosa (serpente). Como demonstra Reimberg (2013), o narrador deixa entrever aspectos do irracionalismo paternalista quando, ao implorar à irmã a continuidade do incesto e esta negar, saindo correndo da capela, ele descreve “*uma irmã amorosa sofrendo e temendo por ele, e chorando por ele*”. O escritor (Nassar) forja, então, a imagem da mulher que depois de negar ao homem, deve compensar essa frustração demonstrando imediatamente devoção e respeito ao masculino, num ato de reverência. (REIMBERG, 2013: 68). Além disso, o filtro narrativo localiza a mulher como sendo aquela que “desregra os laços” (puro instinto, fonte imanente de desequilíbrio). Assim, reproduz a ideologia patriarcal, manifestando desconfiança em relação ao feminino. (Idem, ibidem: 54). Em outras passagens do romance podemos ver a mãe ora como muito amorosa, cuidadosa, mãe de casa prendada, bem como todas as filhas, ora como causa de todo mal, pois o desadorno do incesto viria de sua “imensa carga de afeto”. Ela é culpada por estragar os filhos, com sua “anomalia”, essa sua desmesurada afetividade. Reimberg faz a sua análise partindo do romance, mas não deixa de mencionar na sua dissertação estes aspectos no filme. Dada a declarada fidelidade do diretor ao texto, assumimos neste trabalho, com comprovação da decupagem das cenas e do áudio, a extrema proximidade entre livro e filme, no que diz respeito ao texto, à constituição dos personagens, ao encadeamento das ações e às ilustrações das metáforas.

A sublimação da mulher, numa ótica patriarcalista, faz-se também pela ausência da fala dela no filme, como indicamos. Ana não abre a boca, as irmãs falam pouca coisa, e, quando falam, por exemplo, no retorno de André para casa, já no quarto para banhar-se, elas cobrem-no de cuidados e são extremamente amáveis com os homens da casa: A mãe também quase não fala, mas, em contrapartida, seus gestos, em todo o filme, só exprimem cuidado,

contemporâneo, que perdeu as referências. Não me parece, contudo, haver rigor no tratamento da especificidade deste “sujeito à brasileira”. Antes, pode-se pensar à vontade na “condição universal do indivíduo na modernidade”, para deleite das perspectivas cósmicas (o que evidentemente não corresponde às intenções do crítico).

afetividade, e idoneidade, características que favorecem a supremacia masculina. O discurso seria a forma pela qual se escancarariam as suas contradições pela fala, mas se elas não se expressam, ficamos com a visão sublimada (estão santificadas e submissas a um só tempo) que os homens passam delas. A mãe e Ana são exemplos máximos dessa “santificação”. A mãe é culpada pelo extremoso afeto que possui; Ana é sacrificada, como uma pomba ou uma ovelha, sem mácula⁶⁹, em nome de todos. Ela expia o mal existente na família.

Voltemos à interpretação de Ismail Xavier. Recapitulemos: se o filme, por meio do seu personagem principal, expressa o “*mal-estar da atualidade*” respondendo a ele obliquamente, pela chave do cinismo, embrenhando nas suas malhas, ou dando as costas para o mundo, em atitude de recusa, numa postura regressiva (que o crítico lê como sintoma e não como problema da forma do filme) indo para o isolamento no qual não há projeto de vida fora da família, ainda assim a denúncia do filme - amparada na postura do narrador protagonista - não se completa, pois há uma equidistância enviesada que funde a ficção ao espectador. O filme como um todo exprime uma linguagem enternecedora em relação a tudo o que acomete André e sua família, ou seja, esse modo de nomear as coisas dá sinal positivo a distintas situações, até aquelas de violência androcêntrica.

Mostramos até aqui como a linguagem adoça o que se passa ali (indiscriminadamente), promovendo a piedade do espectador. Também indicamos como as opções técnicas (como posição da câmera, textura sensitiva da imagem) levam à fácil identificação com a ótica do protagonista. Mais adiante mostraremos como a liturgia é acionada como maneira de também proporcionar uma experiência espiritual ao indivíduo isolado das contingências históricas.

Vejamos, primeiramente, o tratamento que é dado à representação do incesto na obra de Luís Fernando Carvalho. Nesse ensejo, entraremos no tema do ritual na obra, a partir da passagem/sequência do incesto. Incesto, aliás, já anunciado na cena em que uma melancia é partida com violência e paixão.

A cena se passa depois de duas horas e trinta minutos de filme. Com olhos hirtos e lânguidos, André se masturba no celeiro da fazenda. A expressão exangue do seu rosto redundava no mesmo estado de desalento presente durante a masturbação do início do filme. Após algumas intercalações do sermão paterno, com admoestações de compaixão ao irmão que se extravaiava, André recebe a visita, naquele mesmo celeiro (onde se masturbava), da irmã que vem esgueirando as paredes da casa velha, vestida em linho branco e com cabelos soltos.

⁶⁹ Por vezes, Ana escapa para o lado oposto da pureza: ela serpenteia dançando, como se fosse fonte de quinquilharias mundanas. De todo modo ela encarna os dois lados diametralmente opostos: santidade e pecaminosidade. Não é a mulher baixa, ela está acima das demais, seja como santa, seja como profana.



Figura 9- Ana é sensual, mas também é etérea. Lembra a personagem felliniana (Oito e meio), Cláudia [Cardinale], que na análise de Gilda Melo de Souza aparece de branco e plana nas pontas dos pés, sugerindo uma leveza identificável claramente com uma elevação espiritual.

A esta imagem, outra mais pueril vem idealizar o encontro amoroso: trata-se da sequência da captura da pomba por “Andrezinho”. A partir daí, os dois momentos irão se intercalar na montagem que apresenta o momento do incesto. A cada passo da cópula entre os adolescentes se adicionará um quadro da captura das pombas, e o subsequente acariciamento com fechadíssimos planos no olho da pomba e na vivaz expressão de André (criança). A montagem paralela dignifica a experiência incestuosa, dotando-a de pureza, tal qual aquela experimentada por André, cheio de inocência nas suas cândidas relações com as pombas do seu quintal.

Como Ana pode ser comparada àquela pomba dotada de tanta liberdade de voar e visitar outros espaços, se sua condição de mulher na circunscrição da fazenda é de constante cerceamento da sua liberdade e das suas vontades? Se a sua condição de mulher sob a batuta patriarcal é de subordinação e confinamento? E, no entanto, a mudez de Ana, a alvura do seu vestido de cambraia e linho, seus olhos de vítima indefesa, aproximam-na da candura das pombas, sendo santificada pela ligação imediata com o “espírito santo”; por outro lado, o voo da pomba alude a uma ilimitada liberdade que Ana também teria. E quem não se identificaria com André nas suas idiossincrasias adolescentes, quando vemos ao mesmo tempo sua ternura pueril pelas pombas que “eram livres de voar; partiam para longos passeios, mas voltavam sempre, pois não era mais do que o amor o que *ele* tinha e o que *ele* queria delas”? (NASSAR, 1975, p. 98).

Esta estética do incesto o torna suportável e palatável ao espectador no seio de uma sociedade rigidamente patriarcal, onde se localiza uma família pretensamente (idealmente também) autocrática e autossuficiente. Os valores burgueses da plateia suposta por este tipo de “cinema de arte” conjugam-se com a hiperbolização do amor familiar no incesto, que não

aparece como perversão, mas de maneira imaculada. A idealidade da experiência amorosa de André ganha consistência, na medida em que ele a ilustra com metáforas cristalizadas pela tradição literária e recebe tradução imagética irretocável, além, é claro, da trilha sonora pungente. Aqui também se usa a montagem paralela, quando Ana deixa de respirar, e André, em seu desespero, dando-a por morta, faz sua prece a Deus prometendo sacrificar o melhor do rebanho do seu pai se Ele devolver a existência a Ana. Intersecciona-se, então, o quadro de ovelhas (brancas, na escuridão) sob a luz azulada da madrugada com o sopro de vida restituído; Ana infla o peito, e em outro quadro uma pomba esvoaça suas asas. E na sua revoada, enquadram-se também o céu claro (sugerindo uma liberdade infinita, suprema) e as matas verdes.

Dada a justaposição dos quadros, é explícita a conjunção entre uma liberdade ilimitada (medida pela infinitude do horizonte dilatado pela “profundidade de campo” na cena em que a pomba ascende ao céu e paira sobre vales e árvores aprazíveis) e a liberdade individual inexorável que desconhece interdições, como a do incesto.

Ensaando o que poderia dizer a Pedro, sem temores, André se revoltaria e viraria a mesa dos sermões do pai.

Destruindo travas, ferrolhos e amarras [...] erguendo um outro equilíbrio [...] retesando sobretudo meus músculos clandestinos, redescobrinho sem demora em mim todo o animal, cascos, mandíbulas e esporas, deixando que um sebo oleoso cobrisse minha escultura enquanto eu cavalgasse, fazendo suas crinas voarem como se fossem plumas, amassando com minhas patas sagitárias o ventre mole deste mundo, consumindo neste pasto um grão de trigo e uma gorda fatia de cólera embebida em vinho [...] misturando no caldo desse fluxo o nome salgado da irmã, o nome pervertido de Ana, retirando da fimbria das palavras ternas o sumo do meu punhal [...]. (Idem, p.112).

É uma descrição bestial da cópula, mas com ares sublimes, afinal é um animal cavalgando, amassando o ventre do mundo, enquanto suas crinas voando parecem plumas (metáfora óbvia do sublime). A cópula incestuosa é comparada, no filme mais diretamente, ao revolver do solo, e à sua subsequente fertilização no plantio⁷⁰. Não por acaso, André, na

⁷⁰ A lavoura é universalmente considerada como um ato sagrado e, sobretudo, como um ato de fecundação da terra. “A festa do traçado do *primeiro Sulco*, na antiga China, na Índia (o primeiro milagre de Buda se dá por ocasião dessa festa), ainda hoje na Tailândia e no Kampuchea (Camboja), é, dizem os sociólogos, um ato de *desconsagração* do solo. Deve-se dizer *defloração*? Porque é, sobretudo, a tomada de posse e fecundação da terra virgem, realizada pelo homem transcendente, intermediário entre o céu e a terra. É digno de nota, por um lado, que o soberano chinês tivesse de pedir previamente a chuva, que é o *sêmen* do céu; que a primeira lavoura tivesse talvez de ser efetuada por casais e que ela fosse acompanhada de uniões sexuais. A enxada ou a relha do arado estão ligadas a um simbolismo fálico, o sulco corresponde à mulher [...]” (Chevalier, Jean; Greerbrant Alain. *Dicionário de símbolos*, 1991, p. 537. *Apud*. Rodrigues, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.

ausência da irmã, mergulha os pés (símbolo fálico evidente em *Um copo de cólera*⁷¹) na terra úmida para amainar sua febre afetivo-sexual. Também a referência a Édipo — *oedipus*, o que tem os pés inchados — está presente na cena, talvez dirigindo novamente à mãe a “culpa” pelo incesto. A dimensão trágica, em que os conflitos da pólis se refratam na formação da consciência, entre o mito, já morto, e a razão, que desponta (a passagem figurada pela tragédia grega), não nos parece presente no texto de Nassar, tampouco no filme. Pelo contrário, o trágico é nesse sentido reduzido ao drama. Isso sem prejuízo do tom trágico (diga-se, aqui, elevado) arcaizar a situação, buscando auratizar o incesto e fazer dos problemas de ordem íntima o “mundo”⁷².

A cópula incestuosa seria, assim, uma lavoura arcaica (primitiva – sem os interditos criados pela civilização). A passagem em torno do coito é recitada quase integralmente pela voz carismática do diretor, salvo um trecho curto em que o próprio André (Selton Mello), em narração justa-diegética, o faz. Isto é, ao seu enleio amoroso (ele e Ana em quadro) sobrepõe-se a sua voz, sem que sua boca articule aquelas palavras:

Eu devia ter tramado com grão de uvas uma trilha sinuosa até o pé da escada, pendurado pencas de romãs frescas nas janelas da fachada: ter feito uma guirlanda de flores em cores vias. Correr na velha balaustrada da varanda [...].

A música repete-se, ao longo do filme. Nesta situação a trilha assemelha-se àquela que acompanha André quando, na infância, chega até a igreja sobrevoando feito um balão. Por conseguinte, é uma música ilustrativa, pois ressalta a mesma leveza e pureza da imaginação deste menino. Sua fantasia ganha dignidade pelo tratamento virtuoso das imagens, pois a câmera (na grua) plaina vislumbrando árvores frondosas, vales, montes, compactuando com a perspectiva imaculada de André. Mas, ao ressurgir essa mesma música em contexto incestuoso, dá-se o mesmo valor (positivação da inocência) a uma experiência diferente. A rede de metáforas – da relação de André com Ana – ilustradas com imagens correspondentes no filme, confere autoridade universal àquela experiência incestuosa no seio de um ambiente patriarcal. Vejamos.

Em André reside um animal (naturalização dos instintos): um cavalo que sulca a terra para a lavoura (dignificação do animal); suas crinas são plumas quando se cavalga (sublimação do sexo). Começa então um movimento progressivo de um arador revolvendo a

⁷¹ “Deixando que a barra da calça tocasse ligeiramente o chão ao mesmo tempo que cobria meus pés com algum mistério, sabendo que eles, descalços e muito brancos, incorporavam poderosamente minha nudez antecipada [...] conhecendo como conhecia esse seu pesadelo obsessivo por uns pés, e muito especialmente pelos meus [...]”. p. 13.

⁷² Para o problema da redução do mundo às paredes burguesas, operação clássica do drama burguês, ver Costa, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

terra, e nós, espectadores, acompanhamos de bem perto o deslocamento progressivo (*travelling* lateral, em *contra-plongé*, *insert* em primeiro plano) do arador em movimento (o qual não vemos). Um som de violino confere seriedade e gravidade àquelas metáforas. A montagem paralela aqui também é eficaz para igualar as duas experiências: algo “universal e digno na experiência humana” (trabalhar a terra e fecundá-la) e a cópula no celeiro (as “palhas secas” chutadas ao ar por André nessa cena, em câmera lenta, são como “plumas” - e na versão feliniana de *Amarcord*, seriam as *manines*⁷³. Só que, aqui, sem o contraponto antiidealizante). Vale observar que à naturalização dos instintos corresponde, na justaposição ideológica, a naturalização do trabalho.

Está claro que a montagem paralela, a música pueril e a ilustração cabal das metáforas do livro indicam, salvo melhor análise, a idealidade de uma experiência assentada no jugo patriarcal brasileiro da década de 1940. O incesto é naturalizado; as desigualdades constitutivas de poder naquele núcleo machista e patriarcal (algo particular, terrestre, localizado) são niveladas pelas metáforas que transcendem aquelas experiências prosaicas, mas opressoras. A violência é a regra normatizada pelo jugo masculino.

Na descrição da cópula, o desejo de André, mostrado de forma selvagem e guerreira (como um duelo) subjuga a companheira feminina; contudo este processo é escamoteado por um tipo de exaltação daquele encontro amoroso. Em seu estudo sobre o romance *Lavoura arcaica*, Maurício Reimberg dos Santos⁷⁴ também observa:

O discurso falocêntrico, próprio da vontade de poder e de controle, é pontuado pelo uso dos pronomes possessivos, configurando uma narração da ordem da imponência e do demasiado. No entanto, essa dominação só pode se consumir às custas da humilhação do outro. Na inflação do sentimento-de-si, a escolha narcisística do objeto reproduz a ausência de limites na composição do mesmo e da alteridade. Além disso, a sensualização da violência persegue acentos emotivos, que operam uma comoção extraordinária, terrível. As reiterações adjetivas potencializam a noção afetiva e o estímulo sentimental da frase (“flor meiga”; “falo soberbo, resoluto”), que possui o sentido de univocidade incomensurável.

A argumentação de Reimberg desvela uma sensualização da violência proveniente de um protagonista narrador cujo extremado egoísmo subjuga e oprime cegamente a pessoa “amada”, que neste caso é uma mulher em uma sociedade machista. Não havendo, na totalidade dos pontos de vista do filme, uma perspectiva que ponha este discurso (o de André)

⁷³ Cf. Martins, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp, 1993. Em Fellini (*Amarcord*), aos momentos de idealidade (*manines*, ou o encontro coletivo para ver o Rex) se contrapõem outros de caricaturização, o que causa bifurcação da perspectiva idealista.

⁷⁴ Santos, Maurício Reimberg dos, *A exasperação da forma: estudo sobre Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. Dissertação de mestrado, FFLCH, USP, 2013, p. 60.

na berlinda será lógico pensar que ele é aceito, sem discussão, pela ótica da obra, que não denuncia os limites da narração (sonora e visual).

O filme está seguindo, em alguma medida, a mesma lógica do livro, como esperamos mostrar doravante por meio da análise do ritual no filme de Luís Fernando Carvalho.

3.2 - Ritual e solenidade: o espectador cingido

O incesto, tal como as atividades cotidianas de trabalho em casa e na roça, recebe o tratamento cuidadoso de um ritual. O que é da ordem do cotidiano é elevado para a ordem do extraordinário e grandioso por meio deste recurso; o que é da ordem da violência, também: o incesto e a tirania masculina.

Na novela *Um copo de cólera* (filmada por Aluísio Abranches, 1999), a expressão do ritual é incorporada ao discurso dos personagens, portanto, é mais evidente do que em *Lavoura arcaica*, onde fica implícito mediante o caráter litúrgico das ações e da sacralidade dos objetos. Luís Fernando Carvalho se apropria, então, das teorias de Antonin Artaud, como disse em depoimento, levando ao extremo a experiência ritualística (advinda do teatro da crueldade) para o filme, criando uma obra espiritualizante.

Vejamos primeiramente as expressões do ritual nas obras de Raduan Nassar, e em seguida, no filme.

Em *Um copo de cólera*, quando pensa derrotar a companheira, o chacareiro afirma, “não basta sacrificar um animal, é preciso encomendá-lo corretamente em *ritual*” (NASSAR, 1978, p. 76); “[Ela] falando sempre da minha segurança e ousadia na condução do ritual” (p. 16); “fiz de conta que nada perturbava o ritual” (p.23). Para este narrador/protagonista, há uma interseção entre sua experiência e a sua representação estética, que nesse caso é ritualística: “e não era a bofetada generosa de um *ritual*” (p. 69).

Atrelada à ideia de ritual está a concepção cênica de representação, espetáculo teatral:

“Embora eu displicente *fingisse* [...] ela não tinha forjado na caseira uma *plateia*. (p.33), [...] mas a reprimenda, porventura por *eu não atuar na cama* com igual temperatura (p.34) [...] eu haveria de dar um *espetáculo sem plateia*, daí que fui intimando duramente a dona Mariana. (p.36) [...] precisava mais do que nunca – *pra atuar* – dos gritos secundários duma *atriz*, e que fique bem claro que não queria *balidos de plateia*. (p.43) [...] e logo ela tachava minha *performance de catártica* (‘pura catarse’, ela engrolou).” (p. 59).

Na novela *Um copo de cólera* (1978) a experiência do ritual e do teatro são incorporados ao discurso do narrador masculino. Trata-se certamente de uma evocação ao recuo temporal rumo ao teatro mítico, milenar, aquele que reúne o primitivo e orgânico cerimonial religioso (onde todos são participantes) e o jogo das representações cênicas. Já no romance *Lavoura arcaica* (1975), escrito depois, mas publicado antes da novela, a experiência do ritual e a expressão teatral se disseminam em várias práticas rotineiras. As tarefas cotidianas, os trabalhos em casa e na roça têm uma dimensão ritualística sagrada, com etapas a serem cumpridas, sem negligência. É ritualística a apresentação do incesto na narrativa, havendo toda uma preparação, uma liturgia antes da sua revelação ao irmão (e ao leitor); o modo de contar as coisas para Pedro, no quarto de pensão, é eivado de exigências ritualísticas: André ora solicita o silêncio do irmão, ora a embriaguez com o vinho, e ainda reinvidica que lhe unja sua cabeça e corpo com uma bacia de água, passando-lhe a toalha.

Essa feição ritualística (espécie de emolduramento do filme) ocupa três quartos na economia do filme. É uma conversa entre André e Pedro no quarto de pensão, onde se destilam as confissões, as lembranças da adolescência e da infância vivida em família. É a partir dessa conversa que André se desnuda a si e desenterra alguns segredos familiares.

O ritual, tal como apropriado pelo filme, pretende promover o envolvimento e a catarse como forma de integração ativo/passivo do sujeito reificado ao mundo. No romance *Lavoura arcaica*, como também na novela *Um copo de cólera* há um recurso sintático já mostrado nesta argumentação que colabora com esse envolvimento do leitor na narrativa, levando-o a ter uma experiência ritualística: o leitor é levado a acompanhar o transe da personagem. O arranjo formal utilizado é o uso recorrente do conectivo de ligação “e”, e ausência do ponto final, deixando a narrativa correr livre, num fluxo intenso.

Seguindo a mesma toada, o diretor Luís Fernando Carvalho conduziu o elenco em uma experiência orgânica numa fazenda do interior de Minas Gerais, principal locação do filme, a fim de que, uma vez incorporada a interpretação viva dos atores na cena, fosse possível imantar ritualisticamente também o espectador na poltrona. O diretor afirma nos extras do filme, chamado “nosso diário”, que o teatro percorreu todo o processo, e que há certa teatralidade na interpretação da literatura nua e crua, método adotado na direção de atores. Ao dirigi-los, ele buscava uma interpretação eminentemente “limpa e pura”, pois a proposta de “Lavoura” é penetrar na “cartografia da alma humana”.

O mergulho na subjetividade teria seguido uma diretriz em sentido de fuga à realidade, como diz o diretor do filme, “a cartografia é a da alma, não tem geografia, regionalismos” (*Nosso Diário*, Extras do DVD, 40’03”). Dessa forma, a proposta do filme vai de encontro a

uma autonomização ilusória do indivíduo no mundo, e da obra em seu contexto. Esta premissa, não por acaso, é um dos pilares do drama burguês, em que se pensa o teatro (ficção) como algo autônomo, de natureza absoluta, o que gera, inevitavelmente, a fetichização do objeto, segundo Peter Szondi. “A relação espectador drama conhece somente a separação e a identidade perfeitas, mas não a invasão do drama pelo espectador ou a interpelação do espectador pelo drama.” (SZONDI, 2001, p. 31).

O drama tem caráter absoluto, tudo tem que remeter ao presente. O ator e o personagem precisam estar intimamente ligados. Não admite recursos narrativos, o pressuporia uma história a ser contada, quando ela tem que ser mostrada, ou seja, acontecida no presente.

Embora haja em *Lavoura arcaica* muitas digressões, narração *over*, jogo com temporalidades, opções que lhe distanciaria do envolvimento dramático burguês, outros recursos levam ao mesmo efeito do drama teatral, sendo cinema.

O envolvimento do drama burguês tem uma função, qual seja levar o espectador a pensar que não existe posição a tomar durante o processo de produção de uma obra. Pois

[...] o drama da era burguesa surgiu no renascimento - quando a forma dramática, após a supressão do prólogo do prólogo, do coro e do epílogo, concentrou-se exclusivamente na reprodução das relações inter-humanas, ou seja, encontrou no diálogo sua mediação universal. O drama que surge daí é “absoluto”, no sentido de que só se representa a si mesmo- estando fora dele, enquanto realidade que não conhece nada além de si, tanto o autor quanto o espectador, o passado enquanto tal ou a própria circunvizinhança dos espaços [...]. p.13.

Esta forma, como se sabe, é aquela que, apropriada do teatro, predomina no cinema Hollywoodiano desde os seus primórdios. A transparência do encadeamento imagético (todo o processo de produção de um filme) ali representado, esconde a face ideológica que porta inevitavelmente (para o bem, ou para o mal) o discurso cinematográfico. Assim sendo, para este tipo de cinema, similarmente ao drama burguês, quer esconder que o “autor” não toma posição nas relações de forças medidas pelos interesses político-econômicos da sociedade. Seguindo este raciocínio, vale acrescentar duas perguntas que Walter Benjamin⁷⁵ coloca a este propósito: “*Como se vincula uma obra com as relações de produção de uma época? É compatível com elas, e, portanto, reacionária, ou visa a sua transformação, e, portanto revolucionária?*”; “*Como ela se situa dentro dessas relações?*” (BENJAMIN, 1985, p. 122). Para ele, esta segunda é ainda mais provocadora, mais interessante do que a primeira, pois inclui um questionamento que envolve técnica e relações artísticas de uma época.

⁷⁵ Benjamin, Walter. *Obras escolhidas*, v. I. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985, p. 120-136.

Para Benjamin, o poeta (autor) não é mais livre na conjuntura contemporânea (ressalte-se que ele escreveu o texto em 1934), na medida em que não tem a liberdade de escrever o que quiser. Ele deverá decidir a favor de quem ele colocará sua atividade: à diversão burguesa, contribuindo com seus interesses de classes, ou do lado da luta de classes, isto é, a favor do proletariado. (IBIDEM, p. 120). O autor burguês desconhece essas alternativas. O lugar do intelectual como um mecenas ideológico, ou como um protetor do proletariado, é impossível, diz Benjamin. “*O lugar do intelectual na luta de classes só pode ser determinado, ou escolhido em função de sua posição no processo produtivo.*” (Ibidem, p. 127).

Tendo como pressuposto estas questões fundamentais levantadas por Walter Benjamin, indagamos como, e em que medida, os filmes *Lavoura arcaica* e *S. Bernardo* deixam entrever nas suas malhas a posição dos seus “autores”.

Em um dado momento do seu artigo Ismail Xavier⁷⁶ diz que *Lavoura arcaica* (como também *Estorvo*, outro filme analisado por ele) não é realista:

Ao contrário de outros filmes, *Estorvo* e *Lavoura arcaica* não se voltam para uma representação realista das situações que envolvem as personagens em crise. Através de sua estrutura mais complexa, trazem para o debate um estado crítico de ânimo associado a personagens que vivem num beco sem saída.

Não se sabe qual o sentido de “representação realista” usado aqui pelo crítico. Mas há uma afinidade ideológica entre este dispositivo classificativo usado por ele e aquele outro usado pelo diretor (autor) do filme, que diz não buscar uma representação realista e fiel da realidade, mas sim retratar a “cartografia da alma” em *Lavoura arcaica*.

Xavier, referendando a ideia geral que o diretor “quis passar”, defende que o filme está calcado no desejo interior (subjetivo), e isso o faz diferenciar-se de *Estorvo*, em que a história social se faz presente. Voltemos, com intuito de avançar na discussão, a alguns pressupostos do conceito de realismo. Recorrendo a Brecht (BRECHT, 1998) ficamos sabendo que “não o conceito de estreiteza, mas o de amplitude combina com o realismo. A própria realidade é ampla, multifacetada, contraditória”. “A verdade pode ser silenciada de muitas maneiras e pode ser dita de muitas maneiras. Nós derivamos a nossa estética, assim como a nossa ética, a partir das necessidades das nossas lutas”, diz Brecht (Ibidem). Vale então frisar que, por meio da subjetividade de André se presentifica um mundo arcaico

⁷⁶ Xavier, Ismail. *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica), e dinâmica da cidade-mundo (Estorvo): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre*. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/58360?lang=pt>>. Acesso em 22 out. 2014, 17h22min.

idealizado, logo a história social se faz presente (através da “cartografia da alma”). O fato de ela não ser aparentemente o “motor principal da história” revela a procura no filme, de um dispositivo formal capaz de mascarar o descompromisso diante da representação de um idealismo arcaico, onde impera a violência e a opressão rural.

3.3 - Relações entre incesto e trabalho

O incesto é um divisor de águas neste trabalho de Luís Fernando Carvalho. A revelação se dá quando já se rodou um terço da película. Como aludimos anteriormente, ele vem precedido por toda uma liturgia ritualística começada no quarto de pensão, lugar onde se passa todo o diálogo entre os dois irmãos (André e Pedro). Tal conversa é o que vai emoldurar estes três quartos da história, entremeada por vários *flashbacks*.

O tema da relação incestuosa é, praticamente, o cerne da narrativa. É o que desencadeia a fuga de André, sua revolta e a esperança que o traz de volta para casa. Atrelado a este tema vem outro, tratado numa mesma chave (mitificação das “raízes”, das sociedades “orgânicas”): o tema do trabalho.

O tipo de relação “clandestina” e “profana” é expandido para outras interações do protagonista. Por exemplo, a relação de André com a cabra, a qual Carvalho prefere excluir do seu filme; o incesto com Lula, apenas cuidadosamente sugerido; alguma intimidade insinuada, também, com a mãe. Mas esses tipos de relações são filtradas pelo domínio da sublimidade. Quando Lula diz “o que é isso André?”, há um corte na edição da sequência que nos impede de acompanharmos a consecução do ato entre ele e André. Com a mãe, André mantém uma relação afetiva extremada desde a infância. Cinematograficamente, o processo de engrandecimento é subsidiado por uma luz azulada e uma deleitosa música que sensibiliza ainda mais os gestos enternecidos dos atores nestas trocas íntimas.

O tratamento dado ao trabalho, neste filme, está sincronizado com essa mesma atitude de suavização que abrandava aquilo que numa sociedade patriarcal estaria no limiar da violência. De início vejamos como este tema se imiscui à cena do incesto.

A análise pede, primeiramente, que situemos a posição do protagonista no mundo do trabalho. Ele é aquele que nunca se vê em atividade com os outros membros da família, salvo Lula que também não é participante. André não trabalha nem mesmo quando se evade de casa, e, no entanto não se põe em questão, na narrativa, como ele vive independente do dinheiro do pai, na pensão; como ele consegue seu sustento longe da proteção paterna. Se

trabalho era uma obrigação nos “pórticos” da fazenda, não vemos André cumprindo esses requisitos obrigatórios, como o vemos Ana (criança e adulta) pastorando ovelhas; Pedro carregando palhas nas costas, na madrugada; a mãe e as irmãs em afazeres domésticos de todo tipo, além de trabalhar na roça. É bem verdade que o filho revoltado não concebe um projeto de vida fora das cercas da fazenda, ele dá as costas para o mundo. Mas como viveria absolutamente isolado do mundo que ele recusa? Da mesma forma, parece inverossímil o filme não mostrar André realizando qualquer atividade no campo, malgrado tamanha imposição do pai, sempre coagindo a família a serem diligentes e produtivos no trabalho. Se na diegese não há personagens que coloquem em xeque o “privilégio” de André em um mundo cheio de imposições e necessidades que os obrigam a trabalhar, então, parece que o diretor da obra quis preservar o protagonista, levantando e sustentando sua bandeira de “autonomia” e “autossuficiência” sem derramar uma só gota de suor. O diretor também se esquiva de mostrar (por cenas) alguma solução plausível de como é possível André pôr-se a salvo de uma realidade a que nem mesmo as crianças escapam na fazenda.

Diante da injunção de um trabalho sofrível, André, isento dele, o redimensiona para a esfera do lúdico-sexual, contrariando a premissa paterna, segundo a qual não deviam cruzar os braços enquanto há trabalho a fazer, “*pois em terras ociosas é que viceja a erva daninha*”. O narrador reconhece o fardo das tarefas:

E recuo em nossas fadigas, e recuo em tanta luta exausta, e vou puxando desse feixe de rotinas, um a um, os ossos sublimes do nosso código de conduta: o excesso proibido, o zelo uma exigência, e, condenado como vício, a prédica constante contra o desperdício, apontado sempre como ofensa grave ao trabalho. (NASSAR, 1975, p. 77-78).

André, improdutivo (e desonerado, apesar disso) em um contexto de forte imposição de atividade laboral, transfere, metaforicamente, em seu discurso, o peso da faina na fazenda para a leveza transcendental, sensorial do sexo.

O episódio do incesto é emoldurado pela mensagem do *maktub* (está escrito) na cena em que o avô retira o seu relógio do bolso. A mensagem indica uma premonição, uma profecia, que logo em seguida se realiza na figura de Ana (infante) sozinha esgueirando as paredes. Em seguida a câmera continua com o olhar subjetivo de Ana para fora daquela ambiência, numa elisão temporal que leva ao encontro dela mesma, agora adulta, com o irmão, ambos com olhares investidos de desejo. Ana foge e André se desespera. Com saltos elípticos, a montagem nos leva de um lugar para outro, de um contexto a outro, alinhando um emaranhado de associações. Depois da recusa de Ana, vamos para uma sala de jantar. Vemos

objetos e mãos como metonímias de um cotidiano opressor. Dalí, chegamos até os pés de André, símbolo antecipado da sua sexualidade, vinculada organicamente com o primitivismo da natureza. Aos poucos vamos descobrindo aquele espaço onde ele se encontra: se trata da casa velha, de onde a família se mudara. Vemos seus cantos, sua matéria arcaica. A esta matéria arcaica, fruto do trabalho dos ancestrais de André, se juntam elementos do trabalho recente da família, as palhas secas batidas. Nelas, André se encosta e faz a sua cama de hastes secas onde se masturba. A montagem paralela contribui com a imaginação de André interseccionando imagens de Ana na chuva, de vestido branco e cabelos molhados, soltos, caindo sobre o rosto. A mesma cama de palha será, mais adiante, o lugar da cópula incestuosa, espécie de “ninho de amor”. Nesta cena o amontoado de palha, fruto do trabalho da família, é o principal refúgio de fantasias do protagonista. André Luiz Rodrigues observa que em *Lavoura arcaica* (livro) “há uma transgressão às leis paternas: espaços quase sempre destinados ao trabalho e à produção (isto é, espaços *úteis*) são usados para dar vazão ao puro ócio.” (RODRIGUES, 2006, p. 70).

André, em alguma medida, se contrapõe à função utilitária incidida sobre a natureza e aos frutos advindos dela, atribuindo a ela um lugar de ócio e de sensualidade, causando alguns entreveros com o pai. Em decorrência, ele diviniza tudo aquilo que se opõe à organização social recente. André soleniza o trabalho (arcaico), o contato com a natureza pura, o retorno ao refúgio materno, mas sempre imbuído de uma conotação sexual. Religião, natureza e sensualidade são instâncias contíguas não só na esfera individual, mas também na esfera familiar e na própria fatura do romance, como atesta André Luiz Rodrigues⁷⁷. No filme não é diferente. Desde a cena do “profeta da própria história”, que antecede a confissão do incesto, se tem um culto de exaltação à natureza somado à sexualidade e à liberdade, numa tonalidade religiosa (sacra), mesmo quando o protagonista procura escarnecer da religião da família, numa petulante postura iconoclasta. A cena traz André ao centro da tela, envolto de folhas grandes e verdes, águas, e a visita de Ana nua, nadando em sua direção. A seguir, a câmera, em *contra-plongée*, proporciona uma panorâmica alcançando as copas das altas árvores. A trilha sonora confere o retoque sublime e sacrossanto ao contexto de afirmação da realização sexual: temos muitos planos dos corpos nus de um e de outro mergulhados na água com closes para os peitos, cabelos e ventre de André e Ana. São fragmentos dos corpos que expressam a ênfase numa busca por autoafirmação da liberdade e satisfação das inclinações naturais, em especial da sexualidade. A busca por autoafirmação, de tão insistente, tende a descambar para o individualismo extremado. Entremeados com a sequência do incesto

⁷⁷ Rodrigues, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 71-73.

surgem os sermões paternos. Nestas cenas, Iohána (Raul Cortez) aparece em *contra-plongé*, em plano médio, adquirindo grandeza também pela iluminação mais difusa que recebe, pelas vestimentas claras, e pela voz serena e pausada que emite.



Figura 10- Dignificação do patriarca: luz e *contra-plongée*.

De modo diferenciado, em outras cenas em que também discorre sobre os seus ensinamentos, o pai está com roupas escuras, e o ambiente é parcialmente iluminado, deixando somente a mesa clareada, enquanto mantém os cantos da casa, seus arredores, escuros. Mesmo nestas outras cenas (13'33") (57'28") há reverência ao discurso paterno quando a *mise-en-scène* cola-se à perspectiva do patriarca no momento da enunciação das suas verdades absolutas. Um dos modos pelos quais vemos essa aderência é por meio da iluminação sobre a mesa onde se enuncia que “*erguer uma cerca, guardar simplesmente o corpo, são esses os artifícios que devemos usar para impedir que as trevas de um lado invada e contamine a luz do outro. É através do recolhimento que escapamos do perigo das paixões.*” Nesta cena, a verdade dos sermões é respaldada com a luz que clareia a mesa, numa equivalência simbólica em que se atribui àquelas palavras a mesma potência e proteção da luz espargida naquela esfera; do outro lado, distantes da divina luz, proliferam os insetos, vermes, lavras, na medida em que as trevas os favorecem. Assim, a palavra de Iohána é respeitada no seu modo de representação imagética, assim como também a de André nas suas lembranças paradisíacas (vide como há uma preocupação em se ilustrar *ipsis litteris* o que ele diz de mais “poético”, por exemplo, na cena em que ele, pequeno ainda, chega na igreja voando como um balão). Tal paralelismo permite ver os dois polos (“a luz clara” usada para as ideias

revoltosas de André, e mesma a “luz clara” usada para as ideias conservadoras e opressoras do pai) como igualmente aceitáveis pela ótica da *mise-en-scène*, o que confirma a hipótese levantada no início, na qual se depreendia uma consonância entre o discurso paterno recitado por Raul Cortez, no final do filme e o “fechamento das portas dos olhos” (com uma folha) de André para o mundo, juntando a renúncia de André, espécie de “aprendizado” e a sapiência incontestada da voz da tradição.



Figura 11- Luz sobre a mesa; arredores escuros.

Ainda analisando os momentos que preparam a cena do incesto, temos, em seguida, o sermão proferido, sendo acompanhado de uma ação em outro tempo. As mulheres mantêm-se sempre ocupadas em suas tarefas domésticas, percorrem a casa de um canto para outro, indo e voltando para aquela mesma sala, em uma montagem paralela.

[...] e com olhos amenos assistir ao movimento do sol, das chuvas e dos ventos, e com os mesmos olhos amenos assistir à manipulação misteriosa de outras ferramentas que o tempo habilmente emprega em suas transformações, não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos da planície as trilhas tortuosas, gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço.

À *voz over* de Raul Cortez se interpõem as imagens daquelas mulheres, naquela mesma sala de jantar, com a mesa ao centro, mas esvaziada. Assim que a *voz over* de Cortez enuncia “*na união da família está o acabamento dos nossos princípios*” (93’12”), a montagem traz as mulheres em constante ação. O trabalho é demais; a iluminação da sala passa por uma variedade de sombras, denotando a passagem do tempo, de forma lírica, ao som da trilha sonora comovente. A voz da narração é pausada e agradável, mitificando e conferindo tom lírico ao labor cotidiano das mulheres. No momento em que o trabalho

feminino é mais evidente, no filme, a narração exorta à paciência, à submissão, tendo o “*tempo e seus desígnios insondáveis*” como supremo responsável pelo destino das coisas.



Figura 12- Mulheres na ausência do patriarca, mas, ainda assim, subservientes.

Com relação à exploração do trabalho doméstico, em *Crítica à razão dualista* Francisco de Oliveira (OLIVEIRA, 2003, p. 58) diz que o populismo é a forma política da revolução burguesa, na medida em que as leis trabalhistas (junto com outras medidas que favoreciam a empresa industrial — que, neste momento, passava a fazer parte do sistema) instauradas pelo governo de 1930, alavancaram um novo modo de acumulação, neste período de transformação de uma economia agrário-exportadora para outra urbano-industrial. Não seria exagero notar semelhanças entre a forma amenizada do supertrabalho feminino no filme e práticas populistas que visam à contenção do explorado. O autor discute como formas primitivas de trabalho rural contribuíram para o processo de acumulação de capital no Brasil, durante o período desenvolvimentista. Neste livro, Oliveira afirma que a expansão industrial pós-anos 1920 se deu sem acumulação prévia, por isso, a exploração de mão de obra (exército de reserva) foi uma das principais formas de acumulação. O trabalho de mutirões (como prática de economia aparentemente natural) realizado nos finais de semana entre os trabalhadores era uma forma de “supertrabalho”, o qual contribuiu para o processo de expansão capitalista. As leis trabalhistas (1930) foram um conjunto de medidas destinadas a instaurar um novo modo de acumulação. Neste contexto, as populações que afluíam à cidade eram transformadas em exército de reserva.

Como explicar que todos os tipos de serviço pessoal cresçam mais exatamente quando a indústria recupera seu dinamismo na criação de empregos e quando todo um processo se cristaliza - conforme dados demográficos do ano 1970 - numa

distribuição da renda mais desigual? Esses tipos de serviços, longe de serem excrescência e apenas depósito do “exército de reserva”, são adequados para o processo de acumulação global e da expansão capitalista e, por seu lado, reforçam a tendência à concentração de renda. (OLIVEIRA, 2003, p. 58).

Francisco de Oliveira conclui, então, que o processo de acumulação primitiva no campo contribui para o processo de acumulação na cidade, sendo os dois processos uma unidade simbiótica. Isso quer dizer que por detrás da oposição dualista agricultura *versus* indústria, campo *versus* cidade existe uma integração dialética entre eles. A acumulação primitiva se deu com excedente de mão de obra barata; elasticidade das terras; e um estado populista garantindo a infraestrutura para o escoamento das mercadorias primárias. Neste marco, o trabalho primitivo e artesanal feminino, mostrado no filme *Lavoura arcaica*, é louvado e enlevado sem a preocupação de refletir que ele, em alguma medida, contribui com a exploração local, e esta se articula com a exploração global. Não pode haver acumulação primitiva sem violência e exploração. Em *Lavoura arcaica* a história se passa nos tempos de acumulação primitiva, mas o trabalho é sempre aprazível e amado.

Mesmo certos tipos de serviços estritamente pessoais, prestados diretamente ao consumidor e até dentro das famílias, podem revelar uma forma disfarçada da exploração que reforça a acumulação. Serviços que, para serem prestados fora das famílias, exigiriam uma infraestrutura de que as cidades não dispõem e, evidentemente, uma base de acumulação capitalística pode ser, substituída em *termos de custo* por lavagem industrial que compita com os baixos salários pagos às empregadas domésticas [...] Comparado com um americano médio, um brasileiro de classe média, com rendimentos monetários equivalentes, desfruta de um padrão de vida real mais alto incluindo-se neste todo tipo de serviços pessoais no nível da família, basicamente sustentado na exploração da mão-de-obra, sobretudo feminina. (Ibidem, p. 58, nota de rodapé).

O plano-sequência com mulheres entrando e saindo da sala termina com Ana sozinha naquele espaço, àquela altura completamente iluminado pela luz que entra pela janela. É o momento em que a narração-*over* anuncia “*Que o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço*”. A mensagem para seres irracionais - ou seja, a rotina irrefletida de trabalho do gado - se relaciona, sem mediação, com os humanos, que, sincronicamente, naquele momento, são representados pelas mulheres na lida doméstica. Se todas as mulheres estão em atividade, e suas roupas (com avental) e cabelos (presos) denotam uma vida de intensa atividade doméstica, Ana é uma exceção naquele meio: de cabelos soltos, não usa avental, pés no chão, usa o mesmo vestido branco da cena do incesto, e se posiciona de pé, exatamente como na cena em que desponta na casa velha para o enleio amoroso com André.



Figura 13- Ana escapa ao jugo.

A confluência de um discurso que apregoa a paciência como suprema virtude, e a submissão como sensatez, com imagens do trabalho idealizado entre mulheres, referenda a apologia a um modo arcaico de trabalho em oposição ao mundo das paixões irrefreáveis, como é o caso do incesto. Na cena estudada Ana se opõe ao mundo do trabalho, se apresentando do mesmo modo que na cena do incesto na casa velha. Já vimos antes como André também se opõe ao trabalho, e procura reverter toda simbologia e valor dele redimensionando sua função em direção ao ócio e ao desfrute dos instintos primitivos. Conquanto a mensagem de sabedoria instrua ao caminho da paciência, da contenção, André e Ana negligenciam a predição entregando-se ao desejo interdito. Existe, portanto, essa linha de oposição entre um mundo disciplinado nas atividades rotineiras e o mundo do ócio e das paixões. Ainda assim, a linha divisória entre os dois polos não é limite assente, pois o incesto pode muito bem mudar de lado, como vimos, e combinar-se harmonicamente com a endogamia familiar, o mundo da norma, da paciência, dos valores tradicionais, que André contraditoriamente pensa combater.

Uma coruja aparece na cena em que André procura Ana na casa velha. Momentos antes de iniciar a cena do incesto, propriamente dita. Símbolo de sabedoria e de maus augúrios, ao mesmo tempo, a coruja vem juntar as duas informações: o incesto é recusa da sabedoria tradicional, que resultará em destino trágico.

O filme parece defender uma nítida oposição entre a perspectiva do pai, que enaltece o trabalho, a união e o amor na família, a paciência e submissão como virtudes supremas, o fechamento para o mundo das paixões, fora dos limites da fazenda, e a perspectiva do filho

André, protagonista narrador, a qual rebate a primeira em alguns momentos, mas em outros, apenas a refrata preservando a essência do patriarcalismo.

Ana não recusa o trabalho, embora esteja displicente enquanto todas as outras mulheres estão imersas no serviço. Em uma das primeiras cenas do filme ela aparece, na alvorada, pastoreando ovelhas, carregando uma delas no seu colo. Nesta mesma sequência ela divide o quadro com Pedro, também em atividade, carregando um feixe de palhas nas costas. Ou seja, Ana passa por uma incolumidade no trabalho, a qual qualquer outra mulher na família não tem igual. Em uma segunda aparição pastoreando ovelhas, executando sua tarefa habitual, não se sabe que instância narrativa é responsável por aquela interferência imagética. André diz: “*Em teu nome sacrificarei uma ovelha do rebanho do meu pai*” quando surge essa inopinada imagem de Ana entre as ovelhas. Seria a lembrança de André daquele momento passado, do momento em que conta para Pedro, ou do momento em que, enlutado, relembra sua tragédia pessoal? Vale ressaltar, antes de prosseguirmos a análise, que há muitas imagens no filme sobre as quais não poderão ser atribuídas ao narrador *épico-lírico* distanciado, já que não é plausível a presença do narrador em algumas circunstâncias ocorridas em um outro tempo e espaço. Em uma hora oportuna daremos exemplos, por ora, fiquemos com esta informação e retomemos o raciocínio anterior. Ana não se submete ao trabalho árduo, ela é pastora, trabalho deleitoso; a função a ela atribuída, ou escolhida por ela (pastora) lhe confere estatuto de bondade e pureza suprema, tanto mais que seu amante irmão lhe compara com “pombas” (brancas como ovelhas), símbolo da paz; Ana expia a culpa da família em um ato público de coragem, como uma ovelha pura sacrificada pelo pecado alheio. A vítima é pura, e beira à santa, visão patriarcal da idealização feminina. Ela não é normal, com seus defeitos e qualidades, mas precisa ser ou muito pura, santa, ou bastante demoníaca, profana. Para conservar a imagem da mulher sem suas contradições humanas, é preciso que elas se calem: Ana não fala durante todo o filme, a mãe também só exprime palavras de ternura e compaixão. Já os homens (André, Pedro, Iohána e até mesmo, Lula) são verborrágicos nas suas falas, insultosos, escancarando seus defeitos.

Esquemmatizando, temos: personagens femininas falam pouco, em detrimento das masculinas que falam muito, expondo suas nuances e contradições em um contexto patriarcal; em compensação o filme mostra mais o labor feminino que o masculino (apenas uma vez vemos o pai na roça, arando, em companhia de toda a família; Pedro apenas uma vez carregando palhas nas costas, na alvorada). Na economia do filme a mãe é quem mais aparece o tempo inteiro trabalhando (com alegria cuida do ninho dos pintinhos; cuida da cozinha, andando de um lado para outro com bebê no colo; tece roupas para os filhos, prepara e serve o

pão, ensina bordado para as filhas, estende a roupa no varal e trabalha no campo com uma criança no colo), quando não acarinhando André e Ana, ou rezando. Não por acaso, a atriz Juliana Carneiro da Cunha Faria, quatro anos depois, o papel da mãe santinha da pequena Maria, na minissérie global dirigida por Luiz Fernando Carvalho, *Hoje é dia de Maria* (2005). A atriz escolhida para fazer a mulher do patriarca de *Lavoura arcaica* contém inerentemente traços que a aproximam da mulher piedosa, de bondade incomum e de grandes virtudes. A mãe é o polo diametralmente oposto ao rigor intransigente das leis paternas, ela é o “galho esquerdo”, “uma protuberância e uma anomalia pela carga de afeto que carrega consigo”, pela perspectiva machista masculina, que não é a ótica da *mise-en-scène*, diga-se passagem (mais adiante entenderemos por que, e as consequentes implicações), basta ver o tratamento da imagem na hora em que é qualificada dessa maneira: ela se compraz cuidando dos pintinhos no ninho, junto com André infante; sua ternura é poetizada na medida em que sua imagem é emoldurada e protegida pelas redes do abrigo, antecedendo e protegendo sua imagem no centro do quadro. Outra sequência que evidencia essa tendência de valorização e idealização da mãe (com sua carga de afeto, positivada) ocorre quando o pente do seu coque seria comparado a um livro de história: enquanto o narrador, com voz pausada e suavizada enuncia essa máxima, a câmera (olhar) se rende a tal conceito, como se tivesse colada ao coque, ou ao campo de visão da mãe balançando junto com a cadeira de balanço, em direção à paisagem lá fora, vista através da janela que sobe e desce. Há outros exemplos de valorização do afeto materno, como por exemplo, a cena na qual André acorda, e ela brinca com ele durante muito tempo, provocando risos no menino, e depois a mãe o repreende afetuosamente: “*Cuidado, coração, pra não acordar teus irmãos.*”

A mãe tem bondade incomum, mas é quem mais trabalha — resignadamente. A carga de afeto, recriminada pelo marido, é enaltecida pela *mise-en-scène*, cuja ótica reverencia o supertrabalho arcaico, feito por uma mulher — mãe explorada — em nome deste afeto pela família. Ora, trata-se de uma ideologia que amacia a opressão machista, a qual reduz a mulher à esposa e empregada, e naturaliza sua condição.

Uma vez analisado o papel da mulher nas relações de trabalho naquela fazenda parcialmente isolada do mundo, retomemos a relação do protagonista com o processo produtivo ali.

O valor que André atribui a terra é menos do uso (cultivo) e mais do ócio (descanso). É ele mesmo quem confessa:

Vou participar do sentimento sublime de que ajudei com minhas próprias mãos a prover a mesa da família; **ao contrário do que se pensa**, sei muito sobre rebanhos e plantações, **mas guardo** só comigo essa ciência primordial, que, **se aplicada**, não servira tanto a mim quanto à família.” (NASSAR, 1975, p. 125).

Ora, sabemos que há uma condição para que ele se torne habilitado no trabalho, qual seja a anuência de Ana com a proposta de um caso de amor com ele sob o teto do próprio pai. Por conseguinte, André não se identifica com o trabalho, e se ele quer convencer da sua destreza nas tarefas do campo é somente porque quer aliciar Ana para o enleio na casa velha, e, para isso, quer provar sua competência irreprochável como provedor da família, a exemplo do pai. A ociosidade de André não invalida seu apreço pelo trabalho, embora o pareça numa leitura descuidada. O que ocorre é que ele, tal como o pai, soleniza o trabalho de maneira absoluta, seja pelas alusões em forma de metáforas para o seu amor (*com mão pesada de camponês, assustando dois cordeiros medrosos escondidos nas suas coxas, corri sem pressa seu ventre humoso, tombei a terra, tracei canteiros, sulquei o chão, semeei petúnias no seu umbigo*) (IBIDEM.p.115). Uma lavoura arcaica sublime, em que o lavrar da terra se associa com o lavrar dos corpos; seja pela descrição das tarefas que seriam cumpridas, caso ele tivesse a sua recompensa. A descrição das tarefas é decantada por uma série de elementos retóricos (figuras e/ou translações).

Querida irmã, não descuido o **rebento de semente**, e nem o **viço** em cada **transplante**, sei ouvir os **apelos da terra** em cada momento, sei **apaziguá-los** quando possível, sei como dar a ela o **vigor** para qualquer cultura, e embora **respeitando o seu descanso**, vou fazer como diz o pai que cada palmo de chão aqui produza. (Ibidem, p.120).

André sublima tanto o trabalho quanto a terra ao dar-lhes características humanas. Em poucas palavras, o filho indolente, que não é afeito ao trabalho com disciplina, nem por isso deixa de prestar tributo à sua ascese.

[...] E ele falou que estando a casa de pé, cada um de nós estaria de pé, e que para manter a casa erguida era preciso **fortalecer o sentimento do dever, venerando os nossos sentimentos de sangue**, não nos afastando da nossa porta, **respondendo** ao pai quando ele perguntasse, **não escondendo** nossos **olhos ao irmão que necessitasse** deles, **participando do trabalho** da família, **trazendo** os frutos para casa, ajudando a **prover** a mesa comum, **e que dentro da austeridade do nosso modo de vida sempre haveria lugar para muitas alegrias, a começar pelas tarefas que nos fossem atribuídas**, pois se condenava a um fardo terrível aquele que se subtraísse às **exigências sagradas do dever.**” (NASSAR, 1975, p. 23).

Já foi visto aqui como a perspectiva do filme deixa passar incólume a opressão no discurso e na prática do mundo patriarcal, ali onde, apesar de toda violência impingida à parte

mais fraca naquelas relações, era, ainda assim, o invólucro paradisíaco necessário que os protegiam contra os atritos do mundo lá fora. Para preservar e garantir a proteção no seio patriarcal, em um núcleo familiar recluso, se exige um recuo no tempo a fim de trazer os espectros dos códigos patriarcais mais antigos e mantê-los a todo custo. Não deixa de ser jocoso o esforço canhestro de se impor aqueles princípios a todo custo aos filhos, e a reprodução forçada destas normas por estes. André, por exemplo, para conseguir a satisfação sexual empunha a arma da bondade samaritana, onde entra também a cordialidade (no sentido de uma familiaridade calorosa). “*construindo com disciplina a nossa própria imortalidade, forjando, se formos sábios, um paraíso de brandas fantasias onde teria sido um reino penoso de expectativas e suas dores*” (NASSAR, 1975, p. 59). O que ele quer é desfrutar de todas as delícias ali mesmo, e o incesto é a reafirmação desse projeto de afastamento do convívio social. “*Jamais me passava pela cabeça esperava fora dos limites da nossa casa*” (Ibidem, p. 69). Dessa forma, *Lavoura arcaica* dá sinal positivo ao arcaísmo rural⁷⁸, o qual, em contexto brasileiro, era combatido pelo desenvolvimentismo em marcha nos 1940, e também pela fase seguinte (décadas de 1960 e 1970), mas com alguma adesão a ele, quando conveniente, como, por exemplo, para sustentar a utopia progressista de um possível salto do país periférico e colonizado para um país moderno. Entre as peculiaridades deste país “subdesenvolvido” e colonizado está a “cordialidade”. Este traço agiria como dispositivo ideológico oportuno ao capitalismo, mas camuflado de característica retrógrada imanente ao *ethos* brasileiro, que poderia, a depender da aposta de determinados artistas e ideólogos nacionais, lhe favorecer na sua superação da posição no concerto das nações. Sobre esse conceito, será preciso abrir um parêntese aqui, e expor algumas observações de Sérgio Buarque de Holanda⁷⁹ quanto à especificidade desse valor em nosso país. O autor escreve seu livro em 1936, quando, então, ele vislumbra a importância do crescimento das classes médias, como elemento de composição nacional, alternativa possível para a liquidação onerosa do passado colonial. Diz ele:

Nossa forma ordinária de convívio social é, no fundo, justamente o contrário da polidez. Ela pode iludir na aparência - e isso se explica pelo fato de a atitude polida consistir precisamente em uma espécie de mímica deliberada de manifestações que são espontâneas no ‘homem cordial’: é a forma natural e viva que se converteu em

⁷⁸ Não há como negar, por exemplo, que a iniciação sexual de André com Schuda (a cabra), aquilatada pelos adjetivos enaltecedores, seja uma experiência retrógrada, mas aqui elevada ao último.

“Sudanesa foi trazida à fazenda para misturar seu sangue, veio, porém coberta, pedindo cuidados especiais, e, nesse tempo, adolescente tímido, dei os primeiros passos fora do meu recolhimento: saí da minha vadiagem e, sacrílego, me nomeei seu pastor lírico [...] Schuda, paciente, mais generosa, quando uma haste mais túmida, misteriosa e lúbrica, buscava no intercurso o concurso do seu corpo.” (NASSAR, 1975, p. 21).

⁷⁹ Holanda, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 26. ed., 1995.

fórmula. Além disso, a polidez é, de algum modo, algum modo de defesa ante a sociedade. Equivale a um disfarce que permitirá a cada qual preservar intata sua sensibilidade e suas emoções [...] armado dessa máscara, o indivíduo consegue manter sua supremacia ante o social. (BUARQUE, 1995, p. 147).

Passando para a literatura novamente, e em diálogo com a cordialidade tal qual Sérgio Buarque apresenta, o romance faz vir a lume uma variante dessa cordialidade entre as imposições da família brasileira.

Na estrada vou cumprimentar aqueles com quem cruzo, erguendo a mão como eles até a aba do chapéu, e, na vila, quando for comprar sal, arame ou querosene, vou dar um dedo de prosa em cada venda, trocar um aperto de mão, responder com um sorriso limpo aos que me olham; serei bom e reto, solícito e prestativo, gosto de servir os outros, sou capaz de ser afável, não falharei no gesto quando tiver amigos [...]. (NASSAR, 1975, p. 127).

Ora, o discurso de André reúne nos seus antípodas, de um lado, em tom postiço, a cordialidade que ele alega possuir, a qual tem feição de empulhação para alcançar sua conquista amorosa; e de outro, esse discurso tem a mesma cordialidade que, como paráfrase paterna, recebe o arremate brioso, o qual se não desfaz a blague ao menos a relativiza. A verdade é que, quando se retoma uma história ou um discurso de outrem, com as palavras que os descrevemos já estamos adotando um ponto de vista sobre eles, interpretando-os e julgando-os. Breve, a paráfrase da ordem tradicional (que inclui a cordialidade) descrita por André/narrador aclimata-se a esse mesmo discurso ao qual ele dirige suas invectivas, em vários momentos da obra. Um dos maiores exemplos é quando utiliza metáforas para referir-se à cópula amorosa com a irmã, e mais tarde quando tenta convencê-la a participar desse amor em segredo sob as vistas do pai. André persuade invocando cinicamente as verdades exortadas por Iohána, comungadas em alguma medida, também por Ana, a quem ele quer trazer pro seu esconderijo. Nas metáforas que misturam natureza, sexo e trabalho com a terra se ouve o eco proverbial dos sermões milenares vindo dos seus ancestrais.

A obra de Luís Fernando Carvalho possui uma variedade de referências pictóricas e cinematográficas, para não falar das literárias e musicais. A riqueza cultural presente no filme parece estar, no entanto, mais destinada a satisfazer uma necessidade socioeconômica que a se contrapor a uma tendência esteticamente mais tradicional. Como já procuramos mostrar, o filme resvala entre referências reais do patriarcalismo brasileiro e uma universalidade ancestral retirada da cultura mediterrânea que solaparia as bases das nossas particularidades históricas. Flutuando sobre o real, a obra tende a aparecer como algo espectral, o que exige muito mais da imaginação do espectador. Sem retirar o mérito técnico e grandioso da obra, é possível ver, por outro lado, uma miragem da obra sobre si mesmo, num exercício narcisista,

que mostra a si e fala de si mesma. Essa cultura narcisista timbra bem com a valorização da autenticidade do artista (autor). O projeto de Carvalho está afinado com a eficiência da técnica, o qual pressupõe sua infalibilidade. Esta opção vai em direção contrária da convicção de Leon Hirszman, por exemplo, em cujos filmes se mostram o trabalho do cineasta, as vicissitudes de uma produção cinematográfica, a equipe como conjunto de trabalhadores imersos nas contradições do sistema e passíveis de sofrerem injunções similares, mas não idênticas ao trabalhador comum.

3.4 - Estetização e processo de acumulação primitiva em Lavoura arcaica

A primeira enunciação do narrador-*over* (a voz lírico-épica distanciada dos acontecimentos) ocorre imediatamente após o título de a obra aparecer na tela, com os respectivos nomes do diretor e do autor das obras (filme e livro). Numa dinâmica acalentadora, a voz demorada e suave anuncia: “*Nas modorras das tardes vadias, era num sítio lá do bosque que eu escapava [...]*”. A impressão que se tem é que o tempo que levaríamos para ler essa mesma frase no romance seria bem menor do que o tempo expandido que temos no filme *Lavoura arcaica*. O tempo do filme é dilatado. A voz-*over* é pausada não só na cena citada, mas praticamente em todas as outras, até chegar ao final, quando, então, Raul Cortez (também em voz-*over*) profere as derradeiras palavras, discorrendo sobre o “tempo”. A entonação da voz de Cortez é agradável, tanto ao repreender (sem se alterar), quanto ao refletir. O filme possui um tom homogêneo nas falas-*overs* (seja as de André, Pedro ou as de Iohána) e uma combinação conciliadora de contrários (luz e sombras; opressão e liberdade; trabalho e ócio; claridade e trevas), ao contrário do que seria de esperar, já que as antíteses prometem tensão. É como se todas as perspectivas do filme aderissem - pelo tratamento homogêneo que se dá às imagens e aos sons que perpassam a totalidade das cenas - a todos os discursos (muito bem elaborados e ilustrados com imagens) internos à obra, mesmo sendo eles inimigos. De tal maneira, que todos eles aparecem equiparados como se servissem indiscriminadamente de ensinamento e deleite. Afinal, têm um tom proverbial muito simples, arcaico, mas com uma sabedoria incontestada dignificada pelas melhores metáforas.

A primeira cena que mostra a família inteira diante da mesa de jantar oferece elementos a partir dos quais podemos identificar o que acabamos de dizer. O narrador começa a descrever a posição de cada um na mesa e a hierarquia correspondente na família, em níveis

aproximativos do pai (positivo) e da mãe (negativo). A câmera mostra cada lado conforme o narrador os chama à cena. Há uma reverência ao texto demonstrada pelo modo como as imagens obedecem ao que a palavra acabara de anunciar. A deferência é reforçada na medida em que a entonação enternecida e pausada preenche o quadro enriquecido de dramaticidade (gravidade\solenidade). A iluminação da cena dá uma homogeneidade aos rostos, cuja expressão é fortemente dramática, com fortes contrastes de claro/escuro.

Há uma coerência e uma harmonização em todo o filme, em que cada assunto/tema recebe o tratamento de luz correspondente à sua carga simbólica. O artigo “Direção fotográfica no Cinema-Análise de *Lavoura arcaica*”, de Kívia Oliveira e Maurício Caleiro⁸⁰, exemplifica o quanto o trabalho de Walter Carvalho foi eficiente no âmbito da fotografia do filme, escolhendo estrategicamente as cores, a luz e os enquadramentos para cada situação vivida ou sentida por André (protagonista narrador). De acordo com o observado por Osório Schaeffer (apud Kívia Oliveira e Maurício Caleiro), em *Lavoura arcaica*, Walter Carvalho tirou de Rembrandt o clima tenso e a escuridão da pensão; de Munch a referência melancólica, de desequilíbrio e medo; e de Degas as cenas mais iluminadas relacionadas à leveza da infância de André. Segundo os autores há um duelo de luz, em que a claridade boa da infância de André concorre com a luz paterna, escura e tenebrosa, combinando com seus sermões repressivos emitidos, sob luz de lampião, na mesa. Eles marcam a distinção do olhar de André na pureza da infância e a sua contraparte na fase adulta, quando os olhos são escuros, indefinidos, sugerindo impureza e desespero.

Em continuidade, a análise citada prossegue mostrando como na infância a luz é concentrada, viva e definida em oposição à luz na fase adulta, difusa e opaca. A falta de foco e as distorções dos quadros expressariam o desequilíbrio subjetivo do personagem principal. Esta concepção de iluminação e enquadramentos predomina, sobretudo, nas cenas iniciais do quarto de pensão, tendo repercussão na montagem paralela, em todo o filme, cujo formato é de um longo *flashback* de situações passadas (antes da fuga de André), que se complementam com aquelas do quarto de pensão, de onde, via memória do protagonista, irrompem as ditas lembranças. Outro momento em que são levadas ao limite essas distorções, e/ou a falta de foco, é quando André grita convulso que é um epilético, se autoflagelando com xingamentos malignos. Neste ambiente, não deixa de se notar uma influência gótica, estética que colabora com a ideia do demoníaco. Com a mesma concepção de criar pavor, a parábola do faminto⁸¹,

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0428-1.pdf>>. Acesso em 07 nov. 2014, 12:14.

⁸¹ Com a parábola do faminto, o pai sempre quis ensinar à família que a paciência é a maior das virtudes: um rapaz faminto, depois de muito andar com fome com sede, encontra uma mansão luxuosa e farta. O dono, um velho ancião, testa a paciência deste faminto, fazendo-o apenas mimetizar a degustação dos alimentos e das

inserida na trama, como mais um *flashback*, dentro do *flashback*, é tratada com os mesmos elementos do filme de terror: separação de profundidade por contraste e pouca iluminação, elementos usados para criar tensão, medo, horror.

As cenas da infância recebem uma luz natural vinda das grandes janelas, o que dá a sensação de bem-estar, aconchego, acolhimento, naturalidade e pureza. O fato de a casa ser enquadrada, nas cenas internas, com planos abertos, com a câmera em *travelling* para trás, por vezes aumenta a ideia de espaço aconchegante, em que até mesmo a luz externa (do sol entrando suavemente pelas largas janelas) contribui para a harmonia da vida familiar, ainda que sob terrível jugo patriarcal. A cena da capela marca também uma aparente oposição: a luz clara incide sobre Ana (não é uma luz dura, ela é rebatida) refulgindo sua candura, enfatizando seu lado santo/espiritual. André recebe mais sombras, o que, combinado com sua voz e expressividade, gera um tom oposto: pecado, mal, impureza e promiscuidade, cujo ápice se dá na cena da profanação do altar. Durante o embate entre pai e filho, André é mais iluminado que o pai, o que deixa em relevo a bondade e pureza das ideias libertárias de um, por oposição à densa escuridão que perpassam os rigores da lei paterna, vinda do outro. Segundo os autores, os enquadramentos com planos e contra planos separando os dois contendores marcam uma batalha. Nessa sequência, a luz forte que incide sobre André vai se amenizando gradualmente, dando contornos mais suaves à sua expressão, como se ele fosse redimido, purificado e se tornasse liberto do pecado.

Em certa altura do filme tem-se uma passagem análoga em que a mãe, com terço e rosário na mão, envolve Ana com as mãos, retirando sua culpa, expiando seu pecado. Em uma entrevista nos extras do DVD do filme, o diretor de fotografia afirma que houve na cena de Ana na capela, como em muitas outras em que ela aparece, sempre uma luz que não era direta, dura, mas rebatida ou difundida, usada para se conseguir uma imagem com mais leveza, sugerindo mais lirismo e delicadeza. Ana veste um colete de pastora, botas marrons e vestido de linho branco. A diretora de arte do filme afirma que buscava recuperar por meios dessas vestimentas do “pai” da “mãe”, e de toda a família, o verdadeiro ajuste às características “arquetípicas” de cada um. Ou seja, o figurino da obra é “esmerado”, no sentido de buscar a exata medida dos caracteres dos personagens, no seu lado mais “universal” (arquétipos bíblicos, por exemplo), e fugir das contingências históricas. Pois onde, na realidade rural brasileira, se achariam pastoras e pastores com tamanha sofisticação de vestes, de amor ao trabalho como aqueles filhos no pequeno reduto de *Lavoura arcaica*, cujo

bebidas, sem os ter, de fato. Ao final da prova, o faminto recebe comida e bebida “de verdade”. Mas, neste momento, justamente, o jovem investe um murro no ancião, que tomba da mesa. “A impaciência também tem seus direitos”, diz o faminto.

contexto é o dos tempos de acumulação primitiva? Ora, sabe-se que não há acumulação primitiva sem exploração e violência. Façamos uma breve digressão para lembrar que Lavoura arcaica se relaciona com três temporalidades: primeiramente temos os anos 1970, década da publicação do livro; depois temos os anos 1940, época em que se passa a ficção; e por último temos os anos 2000, “reestetização” do livro no cinema, resgatando mais uma vez os anos 1940 ao retratar o drama familiar de André, protagonista do filme. Convém agora, falarmos do último período, relacionado com a produção do filme. À época do filme o governo de Fernando Henrique Cardoso (1994-1997; 1998-2002) privatizou várias estatais (Vale do Rio Doce, Telebrás) e efetivou o plano neoliberal. Com isso, houve precarização das condições de trabalho, desemprego, flexibilização das leis trabalhistas que ameaçavam direitos consagrados como férias, décimo terceiro e licença maternidade. Nesse contexto se assoma um filme retrocedendo a uma das etapas de acumulação primitiva (anos 1940). É um momento de reestetização da realidade brasileira, como se vê por exemplo na assim chamada “geração de 1945”. Feito este comentário, voltemos ao estudo da fotografia do filme.

A luz segue uma determinação relacionada com a mensagem da cena, e não há elemento que a coloque em perspectiva. Procura-se em todas as instâncias do filme uma “coerência” e um “efeito de realidade”, com tinturas de eficiência, a fim de tornar “real”, “vivo”, “puro” e “natural” o que é da esfera da mais alta tecnologia. Não se trata, todavia, de um realismo que desvende o processo contingente de produção de um filme⁸². Ao contrário, o esforço é justamente o de demonstrar a eficiência técnica do artista, seu genial, e quiçá a infalibilidade dos projetos, quando se tem dispositivos técnicos (meios de produção da mais alta monta), portanto, capital, e “dons artísticos altamente sensíveis”. O resultado será um excelente produto a ser servido a quem - mesmo vendo um filme que se refere ao trabalho o tempo inteiro - não quer se lembrar dos bolsões de miséria acentuados pela política neoliberal dos anos 1990-2000, época em que o filme é rodado.

⁸² Em *S. Bernardo*, filme de Leon Hirszman, ocorre a procura de um realismo mais interessado em expor o processo de produção, desvendar suas engrenagens, operando um distanciamento que favorece a reflexão crítica sobre arte e processo social, como procuramos demonstrar.

3.5 - Canto de sereia: A sedução do som no filme

Ao chegar ao quarto de pensão onde está o irmão desgarrado, Pedro o abraça, demonstrando-lhe afeto, mas em seguida lhe dá uma ordem de comedimento, presentificando a austeridade paterna:

“- *Abotoe a camisa, André.*”

Antes que a montagem nos transponha para os idílicos dias da infância de cores claras e nítidas, ali mesmo na ambiência do sujo e escuro quarto, ressoa um som melódico de flauta, com *folley* (material sonoro recolhido em outro momento, trabalhado em estúdio e inserido artificialmente na montagem) de vozes ao longe, como que carregadas pelo vento, “*André, André*”. A passagem de um ambiente tenso e escuro para outro paradisíaco e aparentemente edênico é feita pela música, que liga os dois quadros. Na transição, no entanto, se abranda e se edulcora uma das primeiras manifestações do autoritarismo patriarcal que se apresenta no filme: uma ordem austera, que ali (ainda) apenas se enuncia, recebe, em seguida, o amaciamento de uma música terna, que o quadro seguinte (da vida feliz da infância) vem completar. Esse efeito gera conforto ao espectador, não permitindo que dure o momento da rigidez e da opressão que a lei patriarcal imprime nas suas manifestações.

É perceptível como a música varia conforme demanda o tema. Ou melhor, ela é ilustrativa, seguindo o imperativo das ações e das imagens. A música cessa quando entra a mensagem segundo a qual “*se os olhos fossem as cadeias do corpo, e se eles fossem bons era que o corpo tinha luz e se eles não fossem limpos era que revelavam um corpo tenebroso*”. No momento em que se emite “o tenebroso”, a montagem nos conduz imediatamente para o corpo de André (impuro) ainda abotoando a camisa. O corpo do irmão “acometido” estaria escuro, tenebroso, como é evidenciado pelo quarto bagunçado, escuro, de aspecto sujo, pelas roupas amassadas, e um elemento da *mise-en-scène*, que é um enquadramento com a angulação da câmera distorcida.

A segunda emissão da voz épico-lírica (*over*), que é a voz de Luiz Fernando Carvalho, acontece quando se apresenta a família e seus lugares na mesa. Neste momento ressurgem de

um quadro anterior, na pensão, ou seja, em outra dimensão espaço-temporal, o canto (extradieético) de uma mulher, referência antecipada de uma informação que se encontra no final do romance. “A mãe passou a carpir em sua própria língua, puxando um lamento milenar que corre ainda hoje a costa pobre do mediterrâneo: tinha cal, tinha sal, tinha naquele verbo áspero a dor arenosa do deserto.” (NASSAR, 1975, p. 194).

Estamos na segunda aparição dessa voz (a de Luiz Fernando Carvalho) distanciada, e pela segunda vez ela está associada a uma representação mimética das imagens poéticas e das ideias/discursos de todas as partes ali, mesmo as antagônicas. O canto da mulher é de lamento, fúnebre, e a mensagem narrada apresenta um rigor patriarcalista que separa as pessoas, os membros da família de acordo com suas funcionalidades. O esquema diminui as mulheres e os filhos mais novos, denotando uma fraqueza destes em relação à força e a invulnerabilidade do homem pai. A mãe é acusada de fraqueza pelo afeto descomedido, mas se mostra a beleza da sua delicadeza cuidando dos pintinhos no ninho. Há deste modo uma contraposição entre as posições de pai e filho, mimetizada na assincronia entre narração (discurso androcêntrico) e imagem (elevação dos sentimentos materno). Mas a idealização da mãe afetuosa e idônea, defendida aqui, mais tarde se mostra uma defesa da sobrecarga das tarefas a ela atribuídas, já que não há cansaço, dor, nem opressão quando esta mãe planta sementes na roça com uma criança ao colo, estende roupas lavadas no varal; cozinha em fogo de barro, borda e confecciona roupas para a família inteira. Neste momento, a trilha sonora apresenta harmonias que remetem à pureza da infância; a voz do narrador *épico-lírico* é mais vagarosa, sussurrada, e piedosa que em outros momentos do filme em que esse tipo de narração surge. A sobrecarga de serviços recaídos sobre a mãe e as crianças sobre um fundo musical pungente, e uma voz extremamente suave, que também vem de fora da diegese (extradieética), não tem peso crítico algum. Acrescente-se a todos esses elementos a impostação da atuação dos personagens naquela sequência: a mãe sorri em atividade árdua e com criança no colo, as roupas têm cor de terra, mas não estão sujas dela; as crianças trabalham o tempo inteiro, mas é como se fosse uma brincadeira prazerosa. Não se sente o peso da opressão do pai, que trabalha arando a terra entre as crianças e a mãe (numa disposição imagética nivelada), como se não houvesse um desequilíbrio de poder entre eles, tamanha a harmonia e a paz que se transmite pela sequência das imagens, em colaboração com a trilha e a *voz-over*.

Uma das emissões mais proverbiais sobre o tempo e seus desígnios é recitada por Raul Cortez a 94’ do filme. Nesta cena, já referida neste capítulo, têm-se as mulheres em volta da mesa. Estão limpando e arrumando a casa, mas afluem, com insistência, à sala, onde se recita

o sermão, mas naquela situação, estão na ausência do patriarca. A mensagem é uma recomendação para educar o olhar pelo crivo das insondáveis sapiências do tempo (leia-se, destino). Não questionando jamais sua operação e sua natureza. O tempo realiza efeitos na natureza (chuva, sol e vento), ele opera uma atividade de esculpir os acidentes naturais. Esse trabalho é comparado ao trabalho humano, na medida em que tanto “*o gado, que sempre vai cocho, o gado sempre vai ao poço*”, quanto as pessoas se acostumam às condições determinadas pela repetição, pela rotina, pelo que os faz viver sem liberdade. Assim, embora os horizontes estejam descortinados, eles seguem cegamente algumas imposições que lhes oprimem. Se aquelas mulheres todas na sala sofrem imposições vindas de uma hierarquia opressora da ordem patriarcal, como podem estar conformadas com esse labor árduo? (mas muitas estão). E se elas são como “gados” que vivem sem liberdade por estarem habituadas a não olhar em outras direções, por que uma saudosista música pungente celebra essa condição de conformismo e submissão, como se a natureza simples e arcaica daquelas atividades compensassem o peso da opressão?

Mais adiante vai aparecer, na tela, a mãe com o caçula no colo, de avental, se deslocando por vários cantos da casa, com a câmera seguindo-a sem interrupção (plano-sequência) em um movimento suave (*steadycam*). Crianças e mãe entram e saem do quadro, restando espaços vazios, por vezes, como cantos da casa com um cacho de banana cortado, ou um pequeno cabrito, discretamente localizado nestes espaços da casa. Outra vez flagramos a mãe em intensa atividade, sem pausa para descanso, e ainda segurando o filho nos braços. A cena mostra o pequeno André correndo e saltitando pela casa, enquanto as meninas ajudam a mãe. Há uma aproximação entre a ludicidade e o labor, como se as duas coisas fossem complementares, amigas. Parece haver conforto e harmonia mesmo na sobrecarga de trabalho feminino, o que a estabilidade da câmera (utilizando um estabilizador, como o *steadycam*) percorrendo a casa (confortavelmente espaçosa e iluminada) vem contribuir significativamente. Contribuem, igualmente, para criar a atmosfera, os barulhos sonoros das cigarras que vêm de fora: a natureza como colaboradora da idealizada vivência baseada na simplicidade e na organicidade de hábitos arcaicos.

Neste plano-sequência há uma virtuosidade do uso da câmera que pressupõe um uso diligente da luz, estudo da movimentação das personagens no quadro, do posicionamento dos objetos, a fim de que não haja cortes e que esses elementos interajam com a câmera no momento preciso. Os objetos da cena, e o cenário parecem estar ali *ad infinitum*, como se não tivessem sido dispostos cuidadosamente para atender à necessidade da ficção. Mas é um engano, pois a casa foi depredada em alguns lugares, e em outros reconstruídos, remodelada,

como afirma a cenógrafa do filme nos extras do DVD. A intenção é provocar ao espectador a ilusão de que as coisas são originais e intocadas.

O diretor faz elogio ao trabalho arcaico, simples, mas com exploração da mão de obra feminina, e esta exploração não precisa ser questionada se aderirmos à sabedoria proverbial elogiada no filme, a qual diz “*o gado sempre vai ao cocho, o gado sempre vai ao poço*”, e não pensarmos nos desígnios ocultos de poderosas instâncias “atemporais”. O artista tem afinidades com esse trabalho, já que o edulcora com trilha sonora, barulho de cigarras, planos bem elaborados, luz e cores bem combinadas. Desse modo, retira o peso da opressão e da exploração inerentes ao trabalho feminino no seio de uma família patriarcal. Mas a contradição mais gritante é a utilização, na prática, do que inversamente a ótica do filme defende: o trabalho manual, artesanal e arcaico é positivado como o mais orgânico, genuíno e simples. Porém, haveria possibilidade de se fazer o mesmo filme se a técnica mais artificiosa e avançada se rendesse ao princípio adotado no filme?

Em um tempo de perdas nos direitos trabalhistas se tem, em contrapartida, no filme *Lavoura arcaica*, o enaltecimento da paciência como virtude, paralelamente ao elogio do trabalho da arte como campo especializado de não-trabalhadores (“artistas”).

Quando Pedro diz que sentiram o peso da cadeira vazia de André, a imagem que nos chega é as mãos da mãe mexendo na roupa de cama de André, depois aparecerá o corpo e o rosto dela. A mensagem é de saudade e da carga de afeto que os membros da família têm, mas o que se mostra são as mãos laboriosas. Há uma relação direta em todo o filme entre trabalho e sentimento. Em outra cena a mãe pede chorando a Pedro para que ele traga o irmão de volta, e diz que vai amassar o pão de que o filho tanto gostava. A dedicação (nas tarefas domésticas atribuídas à mulher/mãe) faz prova da medida do sentir: quanto mais trabalha, tanto mais ama filhos e marido. Quando André conta para Pedro sobre o que ainda poderia dizer para a mãe antes de partir, ele admite que há um instinto materno capaz de perscrutar a sua mente. Ele mostra a organicidade da sua relação com a mãe, e nesse entremeio o que temos imageticamente é um enquadramento da mãe na altura da cintura, onde se flagram suas mãos peneirando uma farinha. André se metaforiza como uma “*haste de um cravo exasperado*” e a mãe, metonimicamente, “*mãos de farinha*”. O espaço, primeiramente, é fechado, com a mãe entre paredes e batentes da porta; depois, o plano se abre e aparecem vastos espaços da casa iluminados pelas grandes janelas, sugerindo o mesmo aconchego de antes. André diz que foi por receber o toque **doce** das **suas mãos** e da sua boca que deixou a casa; depois diz que, se não disse isso para ela, era porque não queria **sujar seu avental**. Ou seja, o elemento que aparece representando o labor nesta cena são as mãos (da mãe) e elas metonimicamente são o

símbolo da doçura afetiva entre mãe e filho. Ao pensar na mágoa que causaria à mãe, o filho associa tal sofrimento ao sujar do avental, símbolo do trabalho feminino doméstico. O incesto também é metaforizado o tempo inteiro com símbolos da terra trabalhada, da natureza pura e do trabalho arcaico e simples. E, no entanto, no *making off* do filme, o diretor diz que se trata de um filme que desenha a *cartografia da alma humana*, querendo dizer que não devemos procurar, na obra, referências às nossas situações reais brasileiras, pois se trataria do mundo objetivo, e o filme se propõe a “viver” (não a “representar”) a experiência subjetiva. Ora, vemos que nessa experiência subjetiva entra o mundo do trabalho num contexto patriarcal. Deste modo, a “cartografia da alma” é um dispositivo ideológico para não prestar contas a fatos concretos de violência e exploração na nossa realidade social, mas à sua revelia, esses fatos voltam pelas janelas dos fundos, nas malhas da obra, que procura encobrir a violência patriarcal ou amenizá-la.

A cena que indica a subserviência do gado completa-se com outra em que Iohána percorre os pastos com os filhos pequenos, e uma *steadycam* circunda as árvores fazendo volteios suaves por trás delas, encontrando e perdendo do seu ângulo, os personagens. Iohána discorre:

Olha o vigor da árvore que cresce isolada e a sombra que ela dá ao rebanho, os cochos que se erguem isolados na imensidão dos pastos, tão lisos por tantas línguas, ali onde o gado vem buscar o sal que se ministra com o fim de purificar-lhe a carne e a pele.

A música é a mesma usada na cena em que se enuncia “*o gado sempre vai ao cocho*”, momento em que Ana fica sozinha na sala, depois que as outras mulheres, em contínua atividade doméstica, já entraram e saíram dali. Mas é interessante observar que, tanto em um contexto como em outro, a voz narrativa é a mesma (Raul Cortez), assim como a trilha sonora.

Conclui-se que, tal qual a fotografia (usos da luz e sombras, referências pictóricas, enquadramentos, movimentos de câmera, imagens), o uso do som (trilha sonora e imitação vocal) atende a uma prerrogativa mais ilustrativa (horizontal) e menos dialética (vertical). Isto acaba resultando num descompasso escandaloso com os discursos no filme, o uso imponderado de imagens e sons em situações de horrenda opressão e violência patriarcal, sobretudo, recaídas sobre a mulher.

No conjunto trata-se de um filme cujos materiais atam em um só nó a visão hegemônica da obra, confiada sobretudo ao protagonista narrador, e a marca do privilégio de classe, que admite uma estetização do real às expensas da verdade social: a acumulação

primitiva acontece sem violência em um clã familiar recluso. Tanto a família se pretende incólume às interferências do processo social, quanto o protagonista narrador, a cuja ótica⁸³ se cola o ponto de vista do filme.

Se a perspectiva do protagonista se dissolve na totalidade geral da obra como visão hegemônica, chegamos também - por meio dessas diretrizes interpretativas que ela oferece - à posição do intelectual e “artista” diante das relações sociais no sistema produtivo capitalista brasileiro. Segundo as conveniências de classes (o artista, intelectual e rico), uma experiência histórica real pode muito bem saltar a passos largos para uma experiência sensorial “ingênuas”, supostamente genuína, em cuja apoteose do artista (e espectadores, formando uma “rede de vasos comunicantes sensitivos”) gera-se um gozo específico: o enaltecimento do artista, cuja eficiência ultrapassa as condições de produção da obra (leia-se, a história brasileira). Os espectadores desavisados poderiam deleitar-se com a violência assistida no filme, porque os truques (que se fazem passar por “técnicas”) empregados pelo cineasta são catárticos e consoladores.

O individualismo narcisista de André⁸⁴ timbra com os móveis escusos do cineasta que se quer reconhecido por sua competência, a qual desconhece os limites da contingência histórica.

⁸³ Neste trabalho mostramos alguns aspectos, a partir dos quais apreendemos a visão de André sobre a realidade que o cerca. Ele reproduz os valores tradicionais apregoados pelo pai, embora numa outra chave; valoriza o universo patriarcal, se insurgindo contra ele somente quando este não o beneficia; a opressão e a violência são amenizados por construções imagéticas que naturalizam e dão características etéreas àquilo que é da ordem do material e do cotidiano, como vimos na análise da cena do incesto, ou quando passamos pelas passagens sobre a enlevação ritualística que eiva as cenas do trabalho feminino, cuja veneração ao “macho” se apresenta como “qualidade sublime”.

⁸⁴ O início do filme (com cinco minutos do filme dedicado à experiência sexual solitária de André, no quarto de pensão) aponta o individualismo que se desenrolará em todo o filme. André diz ser “o profeta da sua própria história”, considerando-se suficientemente “livre”, onipotente e distinto entre muitos. A insistência na legitimidade da “verdade do corpo” atesta um tipo de hedonismo voluptuoso que desconsidera as determinações históricas que podem interferir nesse tipo de experiência sensitiva. A metaforização do incesto, trazendo uma imagem grandiosa e natural para sua experiência pessoal, é, também, um modo de tornar seus desejos e sentimentos dignos de reconhecimento. Cabendo ao espectador oferecer os últimos louros por sua excepcionalidade.

Considerações finais

Começamos este trabalho indicando uma possível ligação entre os anos compreendidos entre a ditadura militar e a situação atual brasileira em termos políticos e econômicos. A cultura, no caso, o cinema, entraria como elemento artístico que formalizaria uma dinâmica do sistema sociopolítico específico, nem sempre evidente. O filme *Lavoura arcaica* (2001) mostrou uma ligação inegável com o período da ditadura, isto é, os anos 1970, seu momento alto, quando foi lançado o romance homônimo. A obra de Raduan Nassar dava a marcha a ré no tempo, estetizando, sem problematização, os anos 1940, por meio da construção de uma narrativa, em que a família *sui generis* brasileira, passava incólume pela ditadura varguista e pelos imperativos do sistema econômico de então. O discurso do Estado varguista timbra bem com as coordenadas dadas pelo romance, no tange à padronização incidente no âmbito do privado, onde os conceitos de família e de trabalho, numa perspectiva enobrecedora, constituem uma propaganda ideológica que contribuem para a normatização do comportamento do trabalhador, a quem o estado quer “domar”. Ora, sirva-se de exemplo, a *carta del lavoro* – na qual a constituição brasileira de então foi inspirada – é fruto do fascismo italiano. Vargas quer retirar toda a autonomia dos trabalhadores, para tal, unifica os sindicatos, o que lhe dá mais possibilidade de controle sobre eles. Sendo assim, diríamos, “o romance não deturpa a representação dos trabalhadores, pois eles não aparecem na esfera diegética”. Com efeito, o jugo varguista que onera os trabalhadores ruralista não pode ter incidência sobre um mundo que não precisa de trabalhadores, pois a família dispensa auxiliares externos, tanto mais que as tarefas realizadas ali são puro deleite. Tanto mais nobre a representação do trabalho e da família quando destacados de uma realidade, cujo espelhamento destes valores não os refletem de forma elogiosa. O trabalho com a terra, com poucas pessoas do círculo familiar, longe de algo árduo e cotidianamente desgastante, é ludicidade e recurso de linguagem que metaforicamente dá tinturas de organicidade ao incesto, legitimando-o e atenuando-o.

Quando o filme reestetiza o romance *Lavoura arcaica*, dando ares elevados a uma matéria prosaica, quando não violenta e opressora – referente à realidade brasileira patriarcal dos anos 1940, mostrada criticamente no filme *S. Bernardo* (1972), de Leon Hirszman – ele dá uma lição à contrapelo da extensão da ditadura nos nossos dias.

O crítico Paulo Arantes, no ensaio *1964, o ano que não acabou*, expõe brilhantemente muitas razões pelas quais podemos inferir que a tão celebrada e alardeada abertura democrática, não passa, isso sim, de uma contenção continuada do mesmo sistema político e econômico que defende os interesses da burguesia nacional. Passemos ainda que muito sumariamente a alguma dessas razões. Desde a ditadura se empreendeu um tipo de trivialização da constituição, tendo ela sido emendada até agora, mais de sessenta vezes; a constituição de 1988 acopla ainda todo o aparelho estatal forjado sob a ditadura; A confusão que diluiu as fronteiras entre legislativo, judiciário e executivo, nos tempos do regime militar virou prática comum; a engrenagem que manda prender e desaparecer os que são obstáculo à “modernização dos meios de acumulação do país”, prossegue sem impunidade dos seus crimes; Diante da natureza de tal democracia, só se pode inferir que se trata de uma democracia eleitoral, meramente, e que só age em favor de aumentar o poder entre poucos. Nas palavras de Arantes,

(...) depois do período épico de remoção do chamado entulho democrático, passamos com sucesso ainda maior à consolidação de nossas instituições democráticas – entre elas, a grande propriedade de terras e dos meios de comunicação de massas: quem jamais se atreveria a sequer tocar no escândalo desta última instituição? (ARANTES:2010)p.212

O autor exemplifica como em várias instâncias estatais se mantém a mesma estrutura em que a ditadura militar se amparou no seu momento alto: a manutenção da estrutura policial, judicial, política e econômica. Segundo Arantes, “a missão militar” em nome da oligarquia endinheirada paulistana vem desde as tentativas de depor Vargas do poder, e os ataques foram sucessivos doravante. Essa mesma “engrenagem da acumulação” que junta capitalismo e exceção é a que prepondera hoje, apesar da cínica roupagem de democracia, diante da qual só resta perguntar, tal como Paulo Arantes:

(...) até quando democracias sem cidadania plena para a massa pulverizada das não elites? O que vem ser um Estado de direito que pune preferencialmente os pobres e os marginalizados? Na gramática dos direitos humanos, como se costuma dizer, só pode ser erro de sintaxe. (ARANTES:2010)p. 215

Enquanto Paulo Arantes interroga o tipo de cidadania democrática que passamos a ter depois da tal “abertura”, o filme de Leon Hirszman, ainda nos anos 1972, no auge da ditadura perguntava: que tipo de modernização temos? A quem ela inclui? No filme, Paulo Honório ascende economicamente por meios escusos; a exploração dos pobres e desprivilegiados vem

à baila com forte denúncia, sobretudo nas cenas finais do filme. E por fim, mas não menos importante, Hirszman constrói *São Bernardo* — atualizando criticamente o romance homônimo — como uma arte que mantém laços indissociáveis com a realidade, ao contrário do que se queria ver a ideologia da ditadura, para quem a arte era inofensiva, já que “arte” era “arte”, e “realidade” era “realidade”, cada qual no seu canto. Aproveitando essa brecha, é que Leon filma estrategicamente o romance de Graciliano Ramos, que já tinha uma crítica muito contundente à ideologia liberal da livre concorrência.

O filme *Lavoura arcaica* (2001) reestetiza aspectos presentes no romance de 1975, os quais nunca é demais repisar: idealização do incesto usando, para isto, metáforas ligadas ao labor térreo, anuência com o patriarcado, tendo a perspectiva do filme acoplada àquele modo de vida arcaico, mas também violento; o trabalho arcaico é celebrado. Sobre este último aspecto vale a pena demorarmos um pouco mais. À época do lançamento do filme, sob o governo de FHC (2001), o Brasil passava por um novo processo político-econômico que lembrava em tudo o período da ditadura dos militares: dá-se o reinício ao processo de acumulação primitiva, em uma retomada violentíssima da exploração trabalhista, em nome de um ideal de modernização, cujo modelo havia se esgotado com o colapso político-econômico do final dos anos 1970. FHC quer revitalizar esse horizonte ideológico, de uma falsa modernização, pautada pelo “entreguismo”, fazendo crer que o país avançava tecnologicamente a passos largos, enquanto a pobreza e a matança continuavam proliferando nas camadas desprivilegiadas da sociedade. As privatizações, ao contrário do que FHC afirmava, trouxe uma taxa de desemprego alarmante, carestia geral, inclusive dos serviços prestados por aquelas empresas privatizadas, e depreciação do patrimônio nacional em proveito do capital estrangeiro. Neste contexto, o filme *Lavoura arcaica* formaliza este momento a contrapelo. Faz elogio ao trabalho arcaico, primitivo, desespecializado, em um momento que este mesmo tipo de trabalho (árduo, rústico, precário) é a força motriz que garante o novo processo de acumulação primitiva, sem a qual a nova “expedição espoliatória” não vingaria seus resultados.

A flexibilização do trabalho era necessária para atender à diversidade de exploração trabalhista, que a indústria precisava para obter seus lucros. O trabalho era precarizado, mas a tecnologia, no país, se elevava a níveis inauditos. Uma parcela do cinema nacional (aquele ligado aos grandes patrocínios) sobrevoa a condição descompassada entre pobreza e tecnologia, e realiza produções caríssimas, com alto investimento técnico, e poético! É o caso de *Lavoura arcaica*, que também enaltece o tipo de trabalho primitivo, o qual, por sua vez, sustenta o avanço da modernidade tecnológica.

Paulo Arantes (2010) explica que o nosso atraso industrial, de um século, foi arrematado justamente quando a ditadura efetuava a sua “operação-limpeza” .

(...) Industrializamo-nos para nos reprimarizar, reciclados agora na função de primário-exportadores de ativos financeiros de alta rentabilidade, ao lado da monocultura extensiva, da mineração, das commodities energéticas, etc. (p.229)

O paralelismo estrutural entre a estetização do trabalho na fatura artística do filme *Lavoura arcaica* e a ideologia desenvolvimentista do regime militar reprocessada pelo governo de FHC, abre campo para pensarmos sobre a irresponsabilidade social dos que detém a tecnologia em mãos. Conseguem fazer um filme nos padrões mais altos (de desenvolvimento de técnica [leia-se truques]), mas tudo o que conseguem compartilhar com as massas empobrecidas é tão somente a representação deturpada (idealizada) do trabalho que lhe cabem neste “Estado oligárquico de direito”: Ali, onde o progresso chega, mas a maioria da população, continua em relações de trabalho semiescrava, e cujos salário não permite participar das benesses que o desenvolvimento tecnológico avançado traz.

A mentira formal [truque] de *Lavoura arcaica*, quer tentar mascarar essa cruel verdade social, formaliza, de revés, a sua própria ideologia – conivente com o *status quo*, ou melhor, promotora dele – que alia avanço técnico e representação falseada de arranjos primitivos de trabalho.

Referências

Bibliografia

ADORNO, Theodor W. Posição do Narrador no Romance Contemporâneo. Trad. Jorge de Almeida. In: Notas de literatura I. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2003, p. 55-63.

_____. *Teoria estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

_____. A arte é alegre? In: RAMOS-DE-OLIVEIRA, Newton; ZUIN, Antônio Álvaro Soares; PUCCI, Bruno (Org.). *Teoria crítica, estética e educação*. Campinas: Unimep, 2001. p. 11-18.

_____. Lukács y el equívoco del realismo. Trad. Andrés Vera Segovia. In: *Polémica sobre realismo*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1972. p. 41-8.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de. A pré-revolução de 30. *Novos estudos – Cebrap*, nº 18, São Paulo, set./1987.

_____. O fardo dos bacharéis. *Novos estudos – Cebrap*, nº 19, São Paulo, dez/1987, p. 68-72.

_____. O ocaso dos bacharéis. *Novos estudos – Cebrap*, nº 50, São Paulo, mar/1998, p. 55-60.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, s/d.

ARANTES, Paulo. 1964, O ano que não acabou. In: *O que resta da ditadura*. Teles, Edson; Safatle, Vladimir (Org.) São Paulo: Boitempo Editorial, 2010, p.205-236.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. George Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

ANJOS, Ana Paula Bianconcini. *Capital financeiro e empreendedorismo: considerações sobre o sujeito contemporâneo em Match Point, de Woody Allen*. Dissertação de Mestrado da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, Departamento de Letras Modernas. São Paulo, 2010.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

BAUMAN, Zygmunt. *Amor líquido, sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BATISTA, Mauro. *O cinema de Quentin Tarantino*. Campinas: Papyrus Editora, 2010.

BAZIN, André. Ontologie de l'image photographique. In: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Les Éditions du Cerf, 1985, p. 9-17.

_____. *O cinema — ensaios*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. v. 1. Magia e técnica, arte e política. São Paulo: Editora Brasiliense, São Paulo, 1985.

BERNADET, Jean-Claude. *Cineastas e imagens do povo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BERTH, Mauro Marcelo. *O taciturno e o epistolar: estudo do silêncio no conto de Raduan Nassar*. Universidade Federal do Paraná [20--?].

BRESSON, Robert. *Notas sobre el cinematógrafo (1975)*. México: Ediciones Era, 1979, primeira edição em espanhol.

BUENO, Luís. *Uma história do romance de 30*. São Paulo/Campinas: Edusp/Unicamp, 2006.

BULHÕES, Marcelo Guimarães. *Literatura em campo minado: a metalinguagem em Graciliano Ramos e a tradição literária brasileira*. São Paulo: Annablume Editora, 1999.

CAMILO, Vagner. *Drumond: Da Rosa do povo às Rosas das trevas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

CANDIDO, Antonio. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 2004.

_____. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

_____. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades/ Ouro sobre azul, 1993.

_____. Literatura e cultura de 1900 a 1945. In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1985. 7. ed.. p. 109-138.

_____. *Ficção e confissão: ensaios sobre Graciliano Ramos*. São Paulo: Editora 34, 1999. 1ª reimpressão.

_____. A revolução de 30 e a cultura. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ed. Ática, 1989, 2. ed., p. 181-198.

CARDOSO, Maurício. *História e cinema: um estudo de São Bernardo* (Leon Hirszman, 1972). Dissertação de Mestrado. SP: Departamento de História, FFLCH/USP, 2002.

CARONE, Edgar. *A República Nova (1930-1937)*. São Paulo: Difel, 1982, 3. ed.

_____. *A terceira República (1937-1945)*. São Paulo: Difel, 1982, 2. ed.

CAVALHEIRO, Edgar (Org.). *Testamento de uma geração*. Porto Alegre: Globo, 1944.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Graal, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *Graciliano Ramos*, Coleção Fortuna crítica, Seleção de textos: Sônia Brayner. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978, 2. ed.

CUNHA, Renato. *As formigas e o fel: literatura e cinema em Um copo de cólera*. São Paulo: Annablume, 2006.

CYTRYNOWICZ, Roney. *Guerra sem guerra*. São Paulo: Edusp, 2000.

D'INCAO, Maria Ângela. *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins fontes, 2006.

- ESTÈVES, Michel. *Robert Bresson*. Paris: Pierre Seghers Éditeur, 1966.
- FACIOLI, Valentim. Dettera: ilusão e verdade – sobre a (im)propriedade em alguns narradores de Graciliano Ramos. *Revista do IEB*, nº 35, São Paulo, 1993, p. 43-68.
- FAUSTO, Boris. *A revolução de 1930*. São Paulo: Brasiliense, 1982. 8. ed.
- _____. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 1994.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1992, 34. ed.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. São Paulo: Nacional, 1976, 14. ed.
- GIL, Fernando Cerisara. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.
- GARBUGLIO, José Carlos et al. *Graciliano Ramos*. São Paulo: Ática, 1987.
- GONÇALVES, Érica R. *Lavoura Arcaica: Leitura de personagens na Literatura e no Cinema*, [S.l.][20--?].
- HIRATA, Maurício. O excesso de luz de *Lavoura arcaica*. *Sinopse, Revista de Cinema*, nº 10, ano VI, Dezembro de 2004.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- _____. *Tentativas de mitologias*. São Paulo: Editora Perspectiva, São Paulo, 1979.
- JAMESON, Fredric. *Marxismo e forma*. São Paulo: Hugitec, 1985.
- LAFETÁ, João Luiz. O mundo à revelia. In: *A dimensão da noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 72-102.
- LORENÇATO, Arnaldo Marcilio Monteiro. *Paulo Honório/Madalena: um contrato de alto risco*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Cinema, Televisão e Rádio da ECA - USP, São Paulo, 1994.
- MARTINS, Luiz Renato. *Conflito e interpretação em Fellini*. São Paulo: Edusp, 1993.
- MENDES, Adilson (Org.) *Ismail Xavier: encontros*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2009.
- MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. *Prosa de ficção*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.
- MOURA, Margarida Maria. *Camponeses*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MOURÃO, Rui. *Estruturas* – ensaio sobre o romance de Graciliano. Rio de Janeiro: Arquivo/Brasília, INL, 1971.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das Letras, 1975.

_____. *Um copo de cólera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1978.

_____. *Menina a caminho*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

NICHOLS, Bil. A voz do documentário. 1983. In: Ramos, Fernão. *Teoria contemporânea do cinema*, v. II. São Paulo: Editora Senac, 2005.

OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de. *A geografia das lutas no campo*. São Paulo: Contexto, 1988.

OLIVEIRA, Francisco. *Crítica à razão dualista*. São Paulo: Boitempo editorial, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. *Cinema de novo: um balanço crítico da retomada*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

PACHECO, Ana Paula. Graciliano e a desordem. In: Cevasco, Maria Elisa; Ohata, Milton (Org.). *Um crítico na periferia do capitalismo: reflexões sobre a obra de Roberto Schwarz*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 226-240.

_____. A subjetividade do lobisomen (*São Bernardo*). In: *Literatura e sociedade*, n.13, p. 66-83, São Paulo, 2010.

_____. Duas lobas. In: *Literatura e sociedade*, n.9, p.88-97, São Paulo, 2006.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. *O mandonismo local na vida política brasileira*. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros/USP, 1969.

PELLEGRINI, Tânia; JOHNSON, Randal; XAVIER, Ismail et al. *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Editora Senac, 2003.

PEREIRA, João Baptista Borges. Os imigrantes na construção histórica da pluralidade ética brasileira. *Revista USP*, nº 46, EDUSP, São Paulo, 2000.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Da Cólera ao Silêncio. In: *Cadernos de literatura brasileira*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 1996, nº 2.

- PRADO JÚNIOR, Caio. *Formação do Brasil contemporâneo*. São Paulo: Brasiliense, 1994, 24. ed.
- RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Editora Record, 87. ed. revista, 2008.
- REICHMAN, Brunilda (Org.). *Relendo Lavoura arcaica*. Paraná: Editora Curitiba, 2007.
- RODRIGUES, André Luís. *Ritos da paixão em Lavoura arcaica*. São Paulo: Edusp, 2006.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: Rosenfeld, Anatol. *Texto e contexto*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
- SANTOS, Mauricio Reimberg dos. *A exasperação da forma: estudo sobre Lavoura arcaica, de Raduan Nassar*. Dissertação de mestrado apresentada à FFLCH, USP, 2013.
- SCHWARZ, Roberto. Cultura e política. In: *O pai de família e outros estudos*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 2008.
- _____. Fim de século; altos e baixos da atualidade de Brecht. In: *Sequências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1999.
- _____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1987.
- _____. *Duas meninas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 7-42.
- _____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1992.
- _____. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1991, 2. ed.
- SIMON, Iumna. Esteticismo e participação. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. São Paulo: Memorial da América Latina /Campinas, Unicamp, 1993, v. 3.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880-1950]*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.
- TAKAYAMA, Luiz Roberto. *Filmar as sensações: cinema e pintura na obra de Robert Bresson*. Tese de Doutorado apresentada no Departamento de FFLCH-USP, São Paulo, 2012.
- TELES, Gilberto Mendonça et al. *O romance de 30 no Nordeste*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará, 1983.

XAVIER, Ismail. *O olhar e a voz: o olhar multifocal do cinema e as cifras da história em São Bernardo. Literatura e sociedade, n° 2*, São Paulo, 1997.

_____. Humanizadores do inevitável. *Sinopse, Revista de Cinema*, n° 10, ano VI, Dezembro de 2004.

_____. A trama das vozes em *Lavoura arcaica: a dicção do conflito e da elegia. Estudos Socine de Cinema – Ano VI*.

_____. *Alegorias do subdesenvolvimento: cinema novo, tropicalismo, cinema marginal* [1993]. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Material online

BONIS, Gabriel; MARTINS, Rodrigo; VIEIRA, Willian; LOURENÇO, Amanda. Os serviços do Brasil. In: *Revista Carta Capital*. Editora Confiança, São Paulo, 23 de Janeiro de 2013. <http://www.cartacapital.com.br/destaques_carta_capital/os-servicais-do-brasil>. Acesso em 01 Jul. 2015.

BRECHT, Berthold. *Amplitude e variedade do modo de escrever realista*, disponível em <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v12n34/v12n34a24.pdf>>. Acesso em 1 Jul. 2015.

XAVIER, Ismail. *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica), e dinâmica da cidade-mundo (Estorvo): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre*. <<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sudeste2011/resumos/R24-0428-1.pdf>>. Acesso em 07 nov. 2014, 12:14

XAVIER, Ismail. *A tradição da fazenda-autarquia (Lavoura arcaica), e dinâmica da cidade-mundo (Estorvo): desejo incestuoso e regressão em dois cenários do desastre*. Disponível em: <<http://nuevomundo.revues.org/58360?lang=pt>>. Acesso em 22 out. 2014, 17h22min.

TELES, Ana Carolina Sá. Crítica ao patriarcalismo e ao discurso autoritário em *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar. In: *Literatura e autoritarismo, Dossiê 'Escritas da Violência*. São Paulo, 2009.

_____. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/literaturaeautoritarismo/revista/dossie/art_01.php>. Acesso em: 27 maio 2015, 23:17.

Ficha técnica do filme *S. Bernardo*

Ficção LM 111min

16mm, cor, son.

Roteiro, direção de produção e direção: Leon Hirszman

Argumento baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos

Elenco

Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda, Mario Lago, Josef Guerreiro, Jofre Soares, Rodolfo Arena, José Labanca, José Policena, Andrey Salvador

Ficha técnica do filme *Lavoura Arcaica*

Roteiro, direção e produção: Luís Fernando Carvalho

Fotografia: Walter Carvalho

Colorido\171 min, son.

Ano de produção: 2001

Elenco

Raul Cortez, Selton Melo, Simone Spoladore, Leonardo Medeiros, Juliana Carneiro da Cunha, Caio Blat, Denise Del Vecchio, Pablo Cândia, Monica Nassif, Christiane Kalache, entre outros.