

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

OLGA RODRIGUES FERNÁNDEZ

O TRABALHO TEATRAL NO CINEMA DE LEON HIRSZMAN

**São Paulo
2023**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Fernández, Olga

O trabalho teatral no cinema de Leon Hirszman / Olga Fernández; orientador, Sérgio de Carvalho. - São Paulo, 2023.

267 p.

Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. TEATRO MODERNO BRASILEIRO. 2. CINEMA MODERNO BRASILEIRO. 3. TEATRO DE ARENA. 4. CINEMA NOVO. 5. LEON HIRSZMAN. I. de Carvalho, Sérgio. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

OLGA RODRIGUES FERNÁNDEZ

O TRABALHO TEATRAL NO CINEMA DE LEON HIRSZMAN

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
como exigência parcial para a obtenção do título de Doutor em Artes Cênicas.

Versão Corrigida (versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP).

Orientador: Sérgio Ricardo de Carvalho Santos

São Paulo
2023

São Paulo
2023
FOLHA DE AVALIAÇÃO

NOME: OLGA RODRIGUES FERNÁNDEZ
O TRABALHO TEATRAL NO CINEMA DE LEON HIRSZMAN

Tese apresentada à Escola de Comunicações e Artes
da Universidade de São Paulo como exigência
parcial para a obtenção do título de Doutor em
Artes Cênicas.

APROVADA EM:

BANCA EXAMINADORA

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof.(a) Dr.(a) _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

*Para Almir Telles, através de quem o teatro chegou a mim e que me mostrou Brecht, na prática,
desde nosso “Faz escuro [mas eu canto] conta Zumbi”.*

*Com essa primeira experiência teatral, eu começava a conhecer também a importância do
Teatro de Arena, de Boal e de Guarnieri para a cultura das artes no nosso país.
Eu tinha 13 anos.*

Almir mostrou a mim e a muitos outros, muito mais de teatro, cinema, música, poesia.

*Outro dia, entendi que, em tudo o quanto faço, vivo a buscar o “indelével, essencial” que sentia
fazendo teatro ao longo de tantos outros anos com a sua direção, em auditórios, palcos,
galpões, templos.*

*Aqui, Almir, vindo do meu íntimo, este escrito,
Minha gratidão e meu amor.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço:

Em primeiro lugar, muito sinceramente a meu orientador Sérgio de Carvalho por sua atitude imensamente generosa, seu incentivo à reflexão. Sem sua compreensão e paciência esta tese não seria possível.

A Ismail Xavier, pela escuta inicial, ativa e generosa, com o incentivo à minha pesquisa sobre as conexões entre o cinema de Leon Hirszman e o teatro, e sua intuição aguda de que eu a propusesse a Sérgio de Carvalho.

A todos que disseram sim à participação na *Mostra Leon 80*, que realizei em 2017, como primeira parte de meu projeto de trabalho em torno de Leon: Paulo Henrique Amorim (*in memoriam*), Celso Amorim, Fernanda Montenegro, Flávio Migliaccio (*in memoriam*), Maria Hirszman, Othon Bastos, Anselmo Vasconcellos, Reinaldo Cardenuto, Matheus Araújo, Lauro Escorel, e Ismail Xavier.

Ainda a Ismail Xavier e Maurício Cardoso, pelas valiosas contribuições na participação em minha banca de qualificação para este estudo.

A Maurício Cardoso, também pelas aulas sobre formação e pensamento crítico no cinema e na literatura brasileiros, assim como a Zebba, por suas aulas estimulantes sobre a parceria Brecht-Hans Eisler, que me fizeram conhecer mais a fundo as peças de aprendizagem de Brecht.

Aos colegas pesquisadores do Laboratório de Investigação de Teatro e Sociedade (LITS), coordenado por Sérgio de Carvalho: Paula Autran, Álvaro Machado, Paulo Bio, Sara Neiva, Nina Hotimski, Mariana Mayor, Paulo Tó, Érika, Luciana, Paulo Fávero. Nossas reuniões com Sérgio para discussão de leituras e temas relacionados a nossas pesquisas foram, além de acolhedoras, muito estimulantes no sentido de partilhas, antes do trabalho solitário da escrita. Também suas pesquisas e teses suscitaram parte das questões aqui desenvolvidas.

Aos funcionários do Serviço de Pós graduação da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, por seu auxílio e disponibilidade: Tamara, Paulo Staaks, e a Miriam, Bruno e Márcia da Central de Pós graduação da ECA-USP.

À Sandra, da Biblioteca da Unicamp do Fundo Leon Hirszman depositado no Arquivo Edgar Leunreuth (AEL – Unicamp).

Aos funcionários da Biblioteca da Cinemateca Brasileira.

Aos funcionários da Biblioteca Lasar Segall.

A Fábio Veloso e Hernani Heffner, do acervo da Cinemateca do MAM-RJ.

Aos funcionários do acervo da FUNARTE-RJ, pela pesquisa sobre Leon Hirszman e também sobre Fernando Peixoto.

A Luis Carlos Saldanha, amigo que Leon me trouxe e que tanto contribuiu com seu testemunho. A Luis Carlos Mello, pelo depoimento sobre Leon, Dra. Nise e a cumplicidade entre eles.

Aos filhos de Leon, especialmente a Maria Hirszman.

A Cecilia Thompson (*in memoriam*). A João das Neves (*in memoriam*), Titane.

A Fátima Saadi, que me estendeu seu livro, sua escuta, sua voz.

A Clara Novaes e Martha Pires Ferreira pelo diálogo em torno de *S. Bernardo*.

A Danusa Ourique, Viviana Ferrer, Renata Versiani, Suzana Vaz, Mariana Gusmão, Liliane Rovaris, Martha Barcellos. Geórgia Pinheiro.

A Miriam Fernandes. A Paulo.

A Carlos Augusto Calil. A Leandro Saraiva.

A Luce Vigo (*in memoriam*). A Ruy Guerra. A Jom Tob Azulay.

A Isabel Azevedo pela escuta e atenção afetuosa inestimáveis. E a Kátia Salvaterra.

A Tatiana Junod, pelo incentivo luminoso (antes de eu saber da coincidência de seu doutorado sobre o ritmo em *A Falecida* e *S. Bernardo*).

A Maria José Michalski, pelo estímulo constante, e a alegria de com sua presença e música a fortalecer a inspiração eterna que é Yan Michalski.

A Regina Barreto, madrinha que a vida me deu.

À minha mãe, Myriam Rodrigues Fernández (*in memoriam*) e a meu pai, Guillermo Haroldo (Billy) Fernández Vila (*in memoriam*), que seguiram pelo mistério da existência ao longo destes anos de pesquisa e escrita tão desafiadores (meus pais me deram a possibilidade de ir a Madri e lá começar meus estudos de cinema em sua dimensão profissional. Sempre terei de agradecer-lhes tudo o que fizeram por mim).

A Adilson Mendes, pelo companheirismo, inspiração, aprendizagens e transformações partilhadas.

A Flora, filha, por seu amor, por sua compreensão, sua companhia.

*“A luz não pode ser uma partícula e uma onda ao mesmo tempo, dizem,
quando veem que ela é partícula e onda ao mesmo tempo.”*

(Brecht, 2002, p.153).

RESUMO

FERNÁNDEZ, O.R. O trabalho teatral no cinema de Leon Hirszman. 2023.
Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo,
São Paulo, 2023.

Esta tese investiga os fundamentos teatrais do trabalho cinematográfico de Leon Hirszman (1937-1987). Com abordagem multifocal, o trabalho realiza a análise imanente de *S. Bernardo* (1972), e descreve procedimentos artísticos compartilhados com o campo teatral, no contexto das ideias e das produções nos campos do teatro e do cinema na virada dos anos 60 para os anos 70, com ênfase nos advindos da presença de Brecht. São contempladas as hibridizações de épico, lírico e dramático empreendidas na direção de Leon, com ênfase na teatralidade que se funda numa expressão singular da tragicidade. O Processo criativo da realização da encenação fílmica de Leon é contemplado tanto em sua gênese, com o trabalho de dramaturgia empreendido pelo próprio cineasta, como em relação ao ambiente de convívio em seus modos e meios de produção, com ênfase na direção de atores, sempre no centro da cena de Hirszman.

1. TEATRO MODERNO BRASILEIRO; 2. CINEMA MODERNO BRASILEIRO;
3. CINEMA NOVO; 4. TEATRO DE ARENA

ABSTRACT

FERNÁNDEZ, O.R. *Theatrical work in Leon Hirszman's cinema*. 2023.

Tese (Doutorado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo,
São Paulo, 2023.

This thesis investigates the theatrical foundations of the cinematographic work of Leon Hirszman (1937-1987). With a multifocal approach, the work carries out the immanent analysis of *S. Bernardo* (1972), and describes artistic procedures shared with the theatrical field, in the context of ideas and productions in the fields of theater and cinema at the turn of the 1960s. 70, arising from the presence of Brecht. The hybridizations of epic, lyrical and dramatic undertaken in Leon's direction are contemplated, with an emphasis on theatricality that is based on a singular expression of tragicity. The creative process of creating Leon's film production is considered both in its genesis, with the dramaturgy work undertaken by the filmmaker himself, and in relation to the convivial environment in his modes and means of production, with emphasis on the direction of actors, always at the center of Hirszman's scene.

1.BRAZILIAN MODERN THEATER; 2. MODERN BRAZILIAN CINEMA; 3.NEW
CINEMA; 4. ARENA THEATER

SUMÁRIO

MOTIVAÇÃO: Meu caminho até Leon - <i>A intérprete e a interpretação</i>	1
INTRODUÇÃO.....	8
1 O <i>TRABALHO TEATRAL</i> DO ENCENADOR E A TEATRALIDADE	
EM S. BERNARDO.....	15
1.1 Graciliano de mãos dadas com Brecht	18
1.2 Alguns traços da presença de Brecht no teatro do Brasil nos anos 60.....	27
2 LEON E SEU PROJETO DE ENCENAÇÃO	
2.1 Othon Bastos, Brecht, Paulo Honório	34
2.2 Leon e a filiação a Brecht	41
2.3 Sobre o espectador	48
2.4 Efeito de estranhamento: <i>gestus sociais</i> e outras ferramentas de Brecht.....	56
2.5 Alguns elementos de direção cinematográfica, plano-sequência, <i>close-ups</i>	67
3 MADALENA (ISABEL RIBEIRO), <i>PROTAGONISTA OCULTA</i>	75
3.1 <i>O enigma Madalena</i>	77
3.2 <i>Sobre a imobilidade / Teatralidade</i>	84
3.3 O pedido de casamento	87
3.4 Contradições de Madalena e Paulo Honório	92
3.5 <i>À Capela</i>	98
3.6 Madalena e Paulo Honório sob a perspectiva do trágico	118
3.7 <i>Leon mais autoral: Cena do pedido de casamento e cena da capela</i>	123
4 LEON, DRAMATURGO-ENCENADOR	128
4.1 Proposta de roteiros gestuais da cena do pedido de casamento e da cena da capela, reflexos sublimes do processo	133
4.1.1 Proposta de roteiro gestual de <i>O pedido de casamento</i>	134
4.1.2 Proposta de roteiro gestual de <i>À capela</i>	151
4.2 Um fazer teatral no cinema e o trabalho com os atores.....	164
4.2.1 <i>Processo criativo: direção de atores, filmagens e elaboração da montagem</i>	164
4.2.2 <i>Leon e o enfrentamento prazeroso da direção de atores</i>	171

4.2.3 Sobre o processo criativo de <i>S. Bernardo</i>	183
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS: <i>O teatro segue convocando Leon</i>	185
REFERÊNCIAS.....	190
ANEXO A – DEPOIMENTOS DE CELSO AMORIM, FERNANDA MONTENEGRO, OTHON BASTOS, ANSELMO VASCONCELLOS PARA A <i>MOSTRA LEON 80</i> (2017)	204
ANEXO B – DEPOIMENTO DE JOÃO DAS NEVES (2017)	212
ANEXO C - DEPOIMENTO DE LEON HIRSZMAN NA USP (1973)	214
ANEXO D – DEPOIMENTO DE LEON HIRSZMAN NA EAV-RJ (1978)	245
ANEXO E – ARTIGO DE HÉLIO PELLEGRINO SOBRE <i>S. BERNARDO</i> (1972)	254
ANEXO F – ARTIGO INÉDITO DE FERNANDO PEIXOTO (1974)	259
ANEXO G – DEPOIMENTO DE GIANFRANCESCO GUARNIERI (1994)	265

MOTIVAÇÃO

Meu caminho até Leon

A intérprete e a interpretação¹

Meu caminho até Leon é atravessado por dois expoentes de nosso Teatro, Nelson Rodrigues e Antunes Filho. Em fins de 2008, como atriz e pesquisadora, iniciei um estágio com o diretor teatral. Depois de muitos anos como espectadora atenta de suas encenações eu havia ido conhecer na prática seu modo de trabalhar. O que e como transmitia de sua experiência? Como vivia a direção teatral? Como orientava artisticamente seus colaboradores e estagiários? E suas elaborações sobre a voz e o trabalho atoral? Como lançava mão, afinal, de seus recursos próprios de direção de atores?

Como atriz-pesquisadora, eu desejava ter uma percepção crítica genuína de seu método, de como praticava a ideia de formação artística que cultivava e transmitia, e que entendimento ético conformaria suas práticas de pesquisa de linguagem e os processos de montagem cênica. Para tanto, eu estava disposta a estar ali em estágio por ao menos seis meses² em exercício como atriz.

No segundo mês de meu estágio com Antunes, houve a oportunidade de me unir aos ensaios de sua versão teatral de *Policarpo Quaresma*³. Foi ali que, um dia, ele nos contou

¹ Uso o termo “intérprete” a fim de uma provocação a se refletir sobre uma diferença de compreensão entre “intérprete” e “ator/atriz criadora”, que está em jogo neste estudo em que o processo de trabalho de Leon Hirszman com os atores entendidos como atores criadores foi decisivo para a realização cênica-fílmica, e conduzo meu escrito para mostrá-lo.

² Seis meses era o tempo que a atriz Flávia Pucci me havia dito ser ideal para experimentar e perceber criticamente o trabalho com Antunes. E eu estava ali porque Flávia havia sido a intérprete de Zulmira n’*A Falecida de Paraíso Zona Norte*, uma revolução cênica que me fez, ainda muito jovem, passar uma noite insone, arrebatada.

³ Guardo com nitidez a emoção que senti no primeiro momento diante das cenas sendo fragmentariamente compostas em esboço, um “modo de fazer” que remetia à grande parte da memória do moderno teatro brasileiro depositada na memória daquele homem de teatro. Os que vieram lado a lado com ele. Flávio Rangel, Ademar Guerra, Chico de Assis, Fauzi Arap, Glauce Rocha, Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Lélia Abramo. Raul Cortez. Um fascinante exercício de observação de um momento alegre daquele encenador em ação, seus modos de ver e de composição dos alicerces de uma montagem se revelando a meus olhos.

que havia sido convidado pelo Festival do Porto a encenar um Nelson Rodrigues, e que ainda não sabia qual Nelson faria.

Entre ensaios e as breves conversas entusiasmadas que eu mantinha com ele então, um dia ele me surpreende entusiasticamente, com um beijo na minha testa: “Você! Você me fez ver que é *A Falecida*”. E convocou a mim e ao ator Lee Taylor para um ensaio de cenas-chave de Zulmira e Tuninho, com o texto na mão. Mergulhei na releitura e estudo daquele texto que já me fascinava e começamos um processo de ensaios com escolha de elenco, exercícios para a cena, processo vertiginoso, como vertiginosa é a dramaturgia do próprio texto⁴.

Meu interesse no ofício da direção se ampliava à medida que avançava minha prática do exercício de atriz. Instigava-me a própria busca de Antunes por uma nova versão da dramaturgia mais revisitada por ele de que eu tinha notícia, a partir das pistas que eu ia colhendo das inspirações estéticas para sua nova montagem. A versão a que me refiro foi sua última, a que chamou espiritualmente *A Falecida vapt vupt*.

Vertiginoso, galopante como a tuberculose de Zulmira: um dia Antunes me chamou em sua sala e me disse, à sua maneira, que precisava me “deixar um tempo em banho-maria”. Mas não sabia quanto tempo. Apesar de nossa interlocução⁵, ele quis me dizer que estava se precipitando. Eu precisava ouvir que não era possível para ele que eu protagonizasse tão rapidamente uma encenação ali (eu havia chegado há pouco mais de dois meses, afinal).

Por um brevíssimo período, aproveitei ao máximo a situação para observar como Antunes ia concebendo a encenação, como se colocava, como dirigia os atores e ia avançando no esboço do espetáculo - com que ele, em entrevista posterior, disse querer evocar a sensação provocada por *Rio, 40 graus*⁶ (Antunes Filho, 2009). Pude atravessar

⁴ Em um piscar de olhos, me vi num movimento expandido de atriz em ensaios de duas peças simultâneas, somados a exercícios de autoria, direção e interpretação de cenas em duos, encontros para discussão de determinados autores e exercícios de exposição de argumentações, aulas de corpo e voz, além de desenvolver um diário de bordo, com notações que me dariam meios para uma elaboração futura sobre minha experiência, minha avaliação crítica do processo enfim.

⁵ Antunes havia me desafiado a lhe fazer uma sugestão de referência de leitura para sua nova versão, em que ele queria imprimir a aceleração frenética, estonteante, circundante na nossa sociedade, pensá-la esteticamente com a leitura que buscava, e eu havia lhe indicado o livro *Cinema, vídeo, Godard* (Dubois, 2004).

⁶ *Rio, 40 graus*, filme clássico de Nelson Pereira dos Santos, de 1954, precursor do Cinema Novo, que arrebatou Leon Hirszman, e o fez participar dos protestos pela liberação do filme na censura (liderados pela atriz Glauce Rocha) e o levou a estagiar com Nelson Pereira em *Rio Zona Norte*.

a experiência com distanciamento. Ao mesmo tempo, estava a postos para, a qualquer momento, saltar para dentro da cena como Zulmira. Mas se anunciava para mim a finalização de meu estágio, em meio à dor de minha Zulmira em suspenso. Um imenso desafio dialético me estava sendo proposto, e soube aproveitá-lo.

Tudo me serve de material de trabalho e de elaboração humana. Consciente da necessidade do ponto final naquela experiência, que me sugeria uma compreensão nada maniqueísta. Lembrando Brecht (que ao longo deste escrito será companheiro constante), “Está na hora de se começar a deduzir a dialética da realidade, em vez de deduzi-la da história das ideias, e usar exclusivamente exemplos selecionados da realidade” (2002, p.61) - mas é preciso poder enxergá-los. Observar bem as pulsões em jogo e praticar exercícios dialéticos no modo de ver e de pensar através do vivido⁷, reelaborando continuamente meu discernimento crítico sobre direção, interpretação e sobre ser uma artista-pedagoga.

Até que uma noite de janeiro do ano de 2010, vivenciei uma experiência cinematográfica que me arrebatou. Eu estava na grande sala da Cinemateca Brasileira, em São Paulo, quando as luzes se apagaram e, do negrume da tela de cinema, num silêncio, surgiu *A Falecida* recém restaurada.

Há uma poesia insuspeitada na primeira cena de encontro do filme, justo o encontro de Zulmira com a cartomante, em meio aos signos visuais que o cineasta cria. Com Vanda Lacerda, Madame Crisálida se eleva a uma dignidade jamais vista⁸. Finaliza sua consulta e se despede de Zulmira. Já não chove. Zonza, Zulmira vai cumprir seu caminho de volta à sua casa.

⁷ Fui começar a dar aulas a partir dali, e desenvolver mais a fundo meus estudos práticos da voz e minhas orientações artísticas, entre experimentos de interpretação.

⁸ A orientação de interpretação à Vanda Lacerda na composição de sua Crisálida, já nesta que é a primeira contracena do filme, marca decisivamente o olhar e a postura de Leon perante o texto de Nelson. Leon vai ao cerne, cirúrgico, e o que abriria a personagem a um tom de humor mais popular que provocaria um certo riso (pelas rubricas do autor: o sotaque que ela assume ao início da leitura das cartas de que ela esquece, ao final), ali não tem lugar. Faz-me lembrar Sábado Magaldi ao falar sobre as opções dramatúrgicas do próprio Nelson na fase que sucedeu *Vestido de noiva*: “O fundamental devia ser trazido à tona, mesmo com o sacrifício do acessório. Ou, por outra, só o sacrifício do acessório permitia projetar o essencial” (1992, p.51). Aliás, Sábado chama a atenção n’ *A Falecida* para “a composição ‘cinematográfica’ da história” (p.108), - referindo-se à montagem de cenas curtas que a compõem -, que Leon soube reconhecer e que concorreu para ter sido a peça de Nelson Rodrigues escolhida por ele para transpor para a tela de cinema.

O *close* em Fernanda Montenegro. Surge seu nome na tela. Seu percurso caminhando, sentada no trem, na descida ao subsolo, no subsolo da estação e do inconsciente, a volta à superfície, a chegada à ruazinha sem saída onde fica sua casa. Primeiro lance bem-humorado da composição de Leon, que cria contrastes e ousa, com rigor, existir pelo realismo, transcendê-lo, e com precisão delirar no expressionismo para combinar humor ácido à tragicidade: a morada de Zulmira é num beco sem saída.

O fio suspenso se iluminou para não mais se apagar. Porque Fernanda Montenegro é uma artista que tem uma marca extraordinária em minha mitologia pessoal. É ela na pele de Zulmira, Zulmira em sua pele, ela e sua alma, sua corporeidade, seu sorriso, seu riso, suas lágrimas, sua voz e seu silêncio, sua sensualidade, seu espanto, sua entrega, seus olhos, suas mãos. E toda a profundidade que Leon soube ver no texto de Nelson Rodrigues. Conhecê-la foi desejar conhecer a fundo toda a obra de Leon. Sua leitura discerne, e opera uma encenação e montagem lúcida nas escolhas que faz⁹. Pelas mãos do teatro, através de Nelson Rodrigues, Fernanda e Leon estreiam juntos no cinema de longa-metragem.

A Zulmira qual concebida por Nelson, e a Zulmira de Fernanda, por sua criatividade imensa em recriar-se, em seu avesso, são uma ode ao que é ser uma atriz. Meu fascínio em suspenso, tendo me levado ao filme, orientou intuitivamente meu desejo de pesquisar mais sobre o filme, e sobre a obra inteira de Leon, rever *Eles não usam Black-Tie*, conhecer e investigar *S. Bernardo*. E fazer uma pesquisa sobre sua formação, sua trajetória, parcerias artísticas. Fui conhecer melhor as versões cinematográficas de Nelson Rodrigues, e as encenações de *A Falecida*. Iniciada a pesquisa, fiz descobertas instigantes.

Era estreito o vínculo entre teatro e cinema nos anos 60 no Brasil, - o que provocava interesse mútuo entre as criações de ambas as artes -, fato percebido no calor da hora pelo maior crítico de cinema em atividade do país, Paulo Emílio Sales Gomes, que em seu *Post-Scriptum*¹⁰ à monumental edição brasileira da *História do cinema mundial*, de

⁹ Para uma reflexão aprofundada de *A Falecida* de Leon Hirszman: Cf. Xavier, 2003, pp.255-283.

¹⁰ Embora não assinado por Salles Gomes, o texto é de sua autoria, não há dúvidas (Cf. Mendes, 2013) -, e faz uma síntese da produção cinematográfica brasileira de maior expressão desde 1960. Natural imaginar que esse juízo de Paulo Emílio também se baseasse em significativas direções de teatros em que alguns desses diretores tiveram a oportunidade de se exercitar diante do desafio da linguagem da câmera, unido à sua experiência com a direção de atores; é provável que suas aspirações cinematográficas fossem assunto de conversas, uma vez que essa geração frequentava a Cinemateca Brasileira, coordenada por Paulo Emílio (onde se reuniam também seus parceiros intelectuais Décio de Almeida Prado, Antônio Cândido). A propósito, Nelson Xavier e

Georges Sadoul (1963, p. 513), destaca a proeminência de diretores e dramaturgos teatrais para a renovação cinematográfica,, com origens do Arena ao TBC:

Os jovens cariocas do “Cinema Novo” preparam-se para se lançar no filme de longa-metragem. (...) Ainda em São Paulo delineia-se um acontecimento que poderá ter enormes consequências para o cinema nacional. Jovens diretores teatrais e dramaturgos, como Flávio Rangel, Gianfrancesco Guarnieri, José Renato, Antunes Filho e Augusto Boal, aos quais se deve a vitalidade e o brilho do teatro paulista, preparam-se ativamente para estender ao cinema as suas atividades criadoras. Se essa tendência se afirmar e produzir frutos talvez o cinema brasileiro seja definitivamente arrancado da situação marginal inferior que tem sido a sua em relação às outras manifestações artísticas e culturais do país.

Como Flávio Rangel¹¹, Antunes Filho sonhava fazer cinema¹² e, em momentos diversos, evidenciou sua paixão primeira pelo cinema e como sua experiência de espectador o guiava¹³. Em breve se exercitaria um bocado na direção de teleteatros. Fazer cinema e teatro se entrelaçavam na verve e ousadia criativa daquela geração desejava de transitar de uma linguagem a outra - assim como Leon anos mais tarde irá manifestar seu desejo de dirigir teatro. E Gianfrancesco Guarnieri dizia que sempre pensou em fazer um

Eduardo Coutinho eram também frequentadores assíduos das sessões da Cinemateca e assim iniciaram sua amizade. Foi Coutinho quem o recomendou à revista *Visão*, onde foi escrever críticas teatrais, entre elas, *Um italiano sobe o morro*, sob impacto de *Eles não usam Black-Tie*, em 1958 (antes que se aproximasse efetivamente do Teatro de Arena).

¹¹ Flávio Rangel, ainda em 1963, transpôs para o cinema a peça *Gimba, o presidente dos valentes*, de Gianfrancesco Guarnieri. A adaptação da peça de Guarnieri foi feita por ele e Roberto Santos (além de diretor, roteirista de *O Grande Momento*, protagonizado por Guarnieri). Milton Moraes é o protagonista Gimba, e estão Milton Gonçalves, ator do Teatro de Arena, e os músicos Zé Ketí e Cyro Monteiro, além da surpresa do próprio Paulo Emílio Salles Gomes como um ridículo delegado. Entre outras contribuições de Guarnieri ao cinema, destaca-se, em 1981 o trabalho de intensa parceria com Leon no roteiro e na atuação em *Eles não usam Black-Tie*. Cf. depoimento de Guarnieri ao MIS-SP em anexo (ANEXO G).

¹² É em 1969 que Antunes Filho logra iniciar a direção de seu único longa-metragem, o premiado *Compasso de Espera*, que finaliza em 1973, com apoio da Embrafilme.

¹³ "Aquela fase todinha foi uma influência muito grande do cinema. Eu vivi uma fase cinematográfica, era muito cinema. Então, eu procurava fazer a peça mil vezes melhor que qualquer filme. Ah, o filme, fizeram assim? eu vou fazer mil vezes melhor, né? Era um desafio, um jogo que eu fazia comigo mesmo. Eu tentava fazer. (...). Eu era a cabeça cinematográfica. (...) Porque eu sou influenciado. Eu nasci cinema. Eu vivi cinema. (...). Agora, isso não quer dizer que quando eu adapte eu jogue fora qualquer metáfora do autor. Eu tomo cuidado. Eu vou na linha de força dele, eu sei o que ele quer dizer, eu corto um trecho todinho (...), vou pegar e por noutro lugar. Eu tenho um respeito terrível pelos autores. Mas a minha cabeça é de uma outra sintaxe, eu não posso ter uma sintaxe de 1925 do cinema, né?". (Antunes Filho em depoimento para documentário sobre seu percurso realizado pelo SESC).

filme de *Eles não usam Black-Tie*, mais que uma peça, pelas mesmas aspirações e a influência imensa do neorrealismo italiano sobre ele (ANEXO G).

No mesmo ano de 1965, com *A Falecida* de Leon já filmada e aguardando data de lançamento no Brasil, quase em simultâneo, Antunes é convidado por Dr. Alfredo Mesquita para dirigir os formandos da Escola de Arte Dramática (EAD). Acontece a estreia do filme de Leon e, após um período de temporada de exercícios e de enorme expectativa entre os alunos, Antunes revela que o texto teatral escolhido para trabalhar com eles era *A Falecida* (Magaldi, 1992). Era a primeira vez que Antunes tomava a iniciativa de experimentar cenicamente com um texto de Nelson Rodrigues.

Em 2017, nas origens deste trabalho, realizei uma Mostra de filmes para celebrar os 80 anos de nascimento de Leon Hirszman e convidei Fernanda Montenegro para fazer um depoimento homenageando-o. À certa altura, ela diz:

Até o Leon, todo mundo fazia *A Falecida* muito jogada assim pra uma arqui-posição estética, uma alegoria, algo lá distante, uma supremacia formal... O Leon pega *A Falecida* e busca nela – e acho que é por isso também que ele aceitou fazer o Nelson numa hora em que o Nelson praticamente tinha fechado com os militares –, é que a obra dele tem uma carga social que é preciso que se queira ler aquilo. Então, não vejo, realmente, eu não vejo dentro do Cinema Novo nenhuma obra como *A Falecida* do Leon, em cima da temática dessa história: É uma falência social que leva a uma falência existencial, onde a morte é melhor do que aquela miséria. Mas sem demagogia, sem doutrinação, somente pela vivência mesma daquele desencontro social, e que é uma tragédia social. É isso que o Brasil vive eternamente.¹⁴

¹⁴ Depoimento concedido por Fernanda Montenegro no dia do aniversário de 80 anos de nascimento de Leon Hirszman, em 22/11/2017. Seu depoimento completo está em anexo a esta tese (Cf. ANEXO A) e foi registrado em áudio e veiculado aquela mesma noite, na abertura da *Mostra Leon 80*. Sua voz foi ouvida no espaço teatral às escuras, tendo ao fundo sobre a tela de cinema improvisada a fotografia emblemática de Leon junto a ela e a Guarnieri, à mesa, suas mãos sobre os feijões em *Eles não usam Black-Tie*.

Concebi e fiz a curadoria da *Mostra Leon 80* com uma programação de quatro noites com exibição de seus filmes, e debates com ampla participação do público que lotou o Estúdio do Latão, em São Paulo, graças ao apoio oferecido à minha iniciativa por Sérgio de Carvalho, orientador desta pesquisa e diretor teatral da Companhia do Latão (graças também a seus integrantes que aderiram à produção da *Mostra* colaborativamente).

De fato, o suporte material e subjetivo de Sérgio de Carvalho a meu projeto de concepção e realização desse evento, significativo para a divulgação e apreciação da obra de Leon, se deu pelo acolhimento na então sede da Cia teatral e por seu incentivo, gesto primeiro de orientação – já que, para mim, se mostrava importante iniciar minha pesquisa e reflexões em torno ao legado de Leon pela práxis, usufruindo da visagem de seus filmes coletivamente, ao sabor de uma sala de cinema, e fomentando a discussão coletiva. No âmbito de suas ações como professor orientador

O teatro havia dado a Leon Hirszman a oportunidade de seu primeiro longa-metragem, filme que, assim sendo, retribui ao Teatro numa amplitude inestimável: o filme de Leon foi a *mise-en-scène* que viria a marcar a interpretação da obra de Nelson por parte dos diretores teatrais, atores, público, críticos.

Antunes Filho foi o artista cênico que mais radicalmente experimentou com *A Falecida*, e isso ocorreu em consonância com o salto interpretativo da obra, do ponto de vista da direção, desbravado quase simultaneamente por Leon Hirszman em sua *mise-en-scène*, provocadora e inspiradora de seus contemporâneos.

Antunes quis elaborar e reelaborar a obra de Nelson Rodrigues em diversos períodos, de 1965 a 2012, buscando novas respostas cênicas através das décadas¹⁵, o que é muito interessante para a história do teatro brasileiro, e belo como a crônica de um diretor perseguindo a *mise-en-scène* de uma obra infinitamente.

Enquanto isso, um cineasta brasileiro, surpreendido pelo teatro na sua caminhada para fazer cinema, marcaria para sempre o teatro brasileiro com seu filme nascido de uma obra teatral. Em minha pesquisa e nesta tese que reflete parte dela, busco refletir sobre o entrelaçamento real e constante entre nosso cinema moderno e nosso moderno teatro, e sobre a importância da obra de Leon Hirszman – que foi um artista genuíno e maior também porque soube receber o tanto que o teatro tinha para lhe oferecer.

de pesquisas de pós-graduação na ECA-USP, Sérgio mantém com seus orientandos o Laboratório de Investigação em Teatro e Sociedade (LITS), núcleo de pesquisa que cria convergências entre os estudos e reflexões no ambiente da universidade e para além de seus portões, criando publicações e eventos, em que a *Mostra Leon 80* se inseriu, portanto, como ação cultural. Assim foi possível uma homenagem com a circulação efetiva e simbólica de seus filmes, estímulo ao que seguem provocando nos espectadores, pesquisadores e parceiros artísticos e de geração participantes da *Mostra Leon 80*. Considero que meu empenho de realização prática da *Mostra* constituiu-se como a primeira parte de meu trabalho de pesquisa e reflexão crítica, aqui desenvolvido na tarefa da escrita ensaística, pois forjou suas bases, da melhor maneira possível, o que muito me alegra.

¹⁵ Antes de percorrer trilhas que o levariam à elaboração de uma figuração cênica de arquétipos, embebida também da expressão das figuras sorvida do teatro de Tadeusz Kantor, Antunes percorreu uma multiplicidade de investigações cênicas. Se, nos anos 80, em *Paraíso Zona Norte* desejava projetar nas figuras em cena manifestações de sua compreensão de arquétipos junguianos, em sua última versão d'*A Falecida* estava um jogo de coralidade das figuras no bar ao fundo em que a figura de Zulmira ganhava relevo como uma projeção cênica de uma mulher qual autômato de Edward Hopper.

INTRODUÇÃO

Como se pode notar, ao mesmo tempo que esta tese possui motivações acadêmicas, está intimamente relacionada com minha trajetória de atriz.

Nela, o desejo de conhecimento das conexões entre teatro e cinema, suas especificidades e desfronzeirizações se mesclam à experiência da atriz que investiga o terreno teatral do ponto de vista particular da pesquisa atoral. Também o desejo dessa consciência do que nos forma artisticamente, e de pesquisar o passado que nutre e sustenta nosso presente rumo à construção do porvir existe em mim em consonância com a reflexão, reelaboração e invenção de novos significados e desdobramentos para as minhas próprias experiências artísticas, uma vez que as enxergo situadas na perspectiva desse lastro de memória cultural, se reatualizando em diálogo com o tempo presente.

Por diversas vias, entender a *teatralidade como meio* é uma investigação que desenvolvo desde minhas pesquisas iniciais. Este me pareceu o caminho mais consequente para investigar a obra de Leon e a maneira mais ajustada a meu próprio trajeto.

Desde meu trabalho de conclusão do curso de graduação, sobre Yan Michalski investigo a formação do teatro moderno brasileiro (Fernández, 1997).¹⁶ Minha formação como atriz me levou ainda mais fundo na hibridização das linguagens. O cruzamento concreto de cinema e teatro se deu com minha formação em interpretação cinematográfica e direção de atores em Madrid, no Instituto del Cine de Madrid, com Esteban Roel, que vinha do teatro mexicano e sistematizou conceitos e práticas para a condução de diretores de atores no cinema. Minha experiência como atriz em teatro de rua e curtas-metragens,

¹⁶ Podemos encontrar afinidades entre Yan e Leon – para além da coincidência da ascendência polonesa, claro. Luta contra à censura à liberdade de expressão, pelos direitos democráticos, luta pelas melhorias nas condições de produção teatral e cinematográfica, por melhores incentivos e reconhecimento da arte como necessidade de um povo; no plano pessoal a amabilidade. Através de Yan pesquisei e conheci bastante do teatro no nosso país (eixo Rio-SP) de 1964 a 1984, exato o período que cobre a produção de Leon. Referência importante é a mesa do Ciclo de debates no Teatro Casa Grande de que Leon e Yan participaram junto a Alex Viany, Fernando Torres, e outros em 1975 (Cf. Ciclo de debates do Teatro Casa Grande. Rio de Janeiro: Ed. Inúbia, 1976).

a formação de uma cultura cinematográfica com assiduidade Fimoteca de Madrid e aos teatros também impulsionaram a investigação.

Como resultado primeiro, participei, em 2001 e 2002, da montagem de *Bonitinha, mas ordinária*, de Ivan Sughara. Em 2004, passei a desenvolver uma dissertação de mestrado sobre o processo criativo de Jefferson Miranda e a Cia Teatro Autônomo na criação de *deve haver algum sentido em mim que basta* (Fernández, 2006). A dissertação investigava o processo de improvisações a partir de motes e dispositivos cênicos, com interesse na desfronteirização das linguagens: uma peça num espaço íntimo, um registro interpretativo de contenção, limpidez, sem arroubos, entre o cinema e o teatro.

Quando resolvi dar continuidade à pesquisa no âmbito acadêmico sobre as conexões entre teatro e cinema no Brasil, tinha encontrado na obra de um Leon Hirszman um exemplo paradigmático. A investigação sobre a teatralidade específica de seu cinema permite o deslindar de aspectos de sua obra ainda pouco destacados nos estudos sobre o cineasta. Este trabalho sustenta a hipótese de que ele forjou internamente o diretor de cinema que chegou a ser sobretudo por sua atenção ao trabalho de atores no teatro, por seu estudo autodidata de dramaturgia teatral e suas especificidades nos fusionamentos das linguagens do teatro e do cinema.

Aposto na percepção de que exerceu seu ofício de diretor da linguagem cinematográfica – e de diretor de atores, em particular –, com um modo bem próprio de realizar seu trabalho, em que efetivamente compunha uma encenação fílmica, uma *mise-en-scène*, um “pôr em cena” uma matéria dramática – sendo ele o próprio dramaturgo-encenador –, com base nas aprendizagens prático-teóricas que ia cultivando por seu interesse constante, além do cinema, no teatro.

Meu trabalho de pesquisa que se reflete nesta tese partiu da intuição de que Leon teria fortes vínculos com o teatro pela forma como uma certa teatralidade se dá a ver em suas escolhas nas *mise-en-scène* de 3 filmes fundamentais: *A Falecida* (1965), *S. Bernardo* (1972) e *Eles não usam Blacktie* (1981). Em seguida, pude conhecer a importância do teatro ao longo de toda a sua trajetória, dotando-o da importância que teve de sempre o surpreender (o que aparece neste estudo infiltrando-o todo, em menções e notas).

Entendida como encenação, a teatralidade pode existir sob diferentes formas de expressão, ampliando o referente textual. Em diálogo com esse conceito, busco expor nesta tese a maneira particular da composição cinematográfica de Leon Hirszman, analisando as relações de teatro e cinema contidas em *S. Bernardo*, para mim, a obra de Leon em que teatro e cinema mais se imbricam.

Quando põe em questão a cena cinematográfica por meio de sua teatralidade, vê-se também o *trabalho teatral* na forma. E o cineasta tinha uma forma genuína de trabalhar, em que se apropria de procedimentos teatrais e reflete constantemente sobre seu cinema-experimento. Leon nos convida, assim, a reflexões, como também a pensar sobre suas articulações entre interpretação, oralidade, ação gestual, narração.

No primeiro e segundo capítulos, para observar a teatralidade no cinema a tese faz um primeiro movimento em que reconhece e investiga as afinidades de Leon Hirszman com Bertolt Brecht¹⁷. Procuo localizar uma série de recursos e aprendizagens apropriadas por ele, tanto em seu olhar (que reconheceu o espírito brechtiano na própria obra original de Graciliano Ramos), como concretamente em sua forma de trabalhar com os atores, advindos da profunda compreensão que Leon tinha da dialética brechtiana. Para tanto, recorri primordialmente às elaborações do próprio Brecht¹⁸ a partir do constante diálogo que estabeleceu entre experimentos e reflexões, mas também a formulações de Sérgio de Carvalho sobretudo em seus Estudos de Teatro dialético (Carvalho, 2017).

Quando detém seu olhar em *S. Bernardo*, este estudo articula duas dimensões simultâneas: há a observação sobre a direção da cena em sua amplitude, em sua forma, sentidos e estilo, que traçam a espacialidade, diante do contexto que dá contorno a tudo o que se passa, e onde o encenador se mostra como autor. E há o trabalho de direção da interpretação dos atores (escolhidos com afeto e rigor por Leon para sua encenação), em que se definem funções sociais das personagens e suas contradições intensas, atuações gestuais que se cumprem nas cenas, e que tem dimensões épicas e simultaneamente

¹⁷ Aqui neste estudo, as menções a Constantin Stanislavski são feitas oportunamente apenas no âmbito da situação estética no teatro brasileiro, da passagem de sua primazia ao conhecimento dos estudos e práticas de Brecht, que o redimensionam (aprofundar-me nessa articulação seria abrir outro campo de análise, que foge à minha proposta).

¹⁸ Privilegia-se aqui a leitura de seus *Estudos sobre teatro*, *Diários de trabalho*, escritos sobre teatro, seu *Pequeno organon sobre o teatro*, *A compra do latão* e a antologia lançada em 2022 no Brasil *Sobre o trabalho do ator*.

subjetivas: surgem em tensionamento as relações entre as personagens encenadas, e os afetos do mundo interior são postos em movimentos também sociais.

Em seu trajeto, a tese procura demonstrar como a referência teatral ampara a obra de Leon e como esta alcança lugares ainda pouco estudados e que evidenciam a integração do aspecto político com uma proposta artística em que a mistura dos gêneros (épico, lírico e dramático) funda uma obra viva. Nas análises internas das cenas primordiais para este estudo, onde investigo também a inscrição própria do ator e da atriz no espaço cinematográfico, Peter Szondi nos lança para a leitura da forma dramática, - seja em *Ensaio sobre o Trágico* (2004), seja em *Teoria do drama moderno* (2010) -, tornando-se um modelo de descrição e análise da cena. Jean-Pierre Sarrazac também se soma às referências sobre o drama moderno, seguindo na trilha da “intimidade aberta ao mundo”, sobretudo em seu “O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo” (2013, pp.17-72).

Antonio Candido é referencial, por seus ensaios seminais sobre Graciliano Ramos e em particular sobre *S. Bernardo* (Candido, 2012), e motivação permanente às reflexões a respeito da forma artística e sua expressão de uma experiência social.

Para a leitura do cinema brasileiro moderno destaco os escritos de Ismail Xavier (Xavier 1974, 2003a, 2003b entre outros aqui citados), quem mais escreveu sobre os filmes fundamentais de Leon Hirszman analisados aqui e quem mais desenvolveu no Brasil os estudos sobre as fronteiras do teatro e do cinema.

Recorri também à lúcida reflexão de Thomas Elsaesser sobre as influências de Brecht no cinema mundial a partir dos anos 60, tomando como referência sobretudo seu escrito *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example* (2004).

Para as reflexões sobre Madalena, foram igualmente valiosos os aportes de Laura Mulvey em relação à representação feminina no cinema, a partir de seus estudos das personagens femininas de Godard (1999, p.101-120).

Estudos recentes sobre a obra de Leon Hirszman favoreceram o encontro do ângulo particular desta tese – o teatro na formação do olhar do cineasta. Reinaldo Cardenuto é autor de estudo sobre o cineasta que passa em revista aspectos histórico-políticos, e reflete sobre fontes até então inéditas como o roteiro de *Que país é esse?*, filme

desaparecido de Leon, ou o processo de criação do roteiro de *Eles não usam Black-Tie* a quatro mãos com Guarnieri (Cf. Cardenuto, 2020). Maurício Cardoso também segue a análise de contexto, centrando-se em questões que relacionam história e cinema no filme *S. Bernardo* (Cardoso, 2018). Esses trabalhos favoreceram imensamente o percurso desta tese, permitindo sua concentração nos elementos teatrais do trabalho do cineasta.

As conexões entre os campos do teatro e do cinema, neste estudo, são compreendidas pela exposição de modos e meios de realização e o que estava em jogo como reflexão unida à própria prática. Alguns testemunhos das relações de Leon com parceiros de trabalho que compõem sua trajetória particular, em alguns momentos se destacam. Sua biografia escrita por Helena Salem (1997), que abriu caminhos dez anos após a morte de Leon: *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*, tem um valor singular sempre acolhedor como referência.

Declarações do próprio diretor estão incorporadas a este estudo de forma orgânica em razão da qualidade da prática reflexiva de Leon. Embora escrevesse muito pouco, como outros parceiros do Cinema Novo, Leon era um artista intelectual dotado de grande habilidade comunicativa em suas falas, que expressam um senso crítico consciente de resultados alcançados e de limitações, além do próprio reconhecimento de que muito escapa à consciência artística.

Junte-se aqui, finalmente, meu repertório próprio de leituras de Freud e estudos em psicanálise, aporte que me vale na percepção das remissões sobre o inconsciente, atos falhos, comportamentos reveladores do inconsciente na apreciação do filme – referências que, ao longo da pesquisa, soube serem muito concretas para Leon, estudioso e leitor de Freud, que lançava mão de conceitos psicanalíticos no trabalho de direção de ator.

Em *S. Bernardo*, por exemplo, encontramos cenas - como a do pedido de casamento - que apontam para recorrências em toda obra, construções em que Leon demonstra de forma mais elaborada sua apropriação de Brecht.

A análise concentrada da cena da capela, por sua vez, é outro exemplo sobre a hibridização do épico, do lírico e do trágico, que procuramos aqui observar com o auxílio de Peter Szondi (2010) e Emil Staiger (1975), a fim de poder nomear e refletir a respeito do alcance do salto dialético que essa cena representa na encenação de Leon. Para refletir

a respeito da tragicidade de *S. Bernardo*, recorro, além de Peter Szondi (2004), às considerações sobre a *Tragédia moderna* feitas por Raymond Williams (2002). Com a teatralidade sempre presente, a tragicidade surge em sua obra com uma sutileza singular, e manifesta o sentido de antítese recorrente em relação às estruturas formais mais aparentes:

Este estudo distingue a cena da capela como ponto mais elaborado do filme, em que o trabalho sobre as transições das ações e sobre um sentido de despojamento até o mínimo cria também uma experiência nova para o espectador em como percebe o tempo. A condução da cena, em todos os seus aspectos e jogos literais e metafóricos de luz e sombra, conduz a interrogações mais profundas sobre tudo que se relaciona a estar vivo ou não. Novas forças de ação sobre a forma e o sentido da cena (a natureza, o sagrado/profano) vem se juntar a tudo o que foi construído até aí com o espectador/leitor para ser possível ver com clareza o que estava oculto.

Walter Benjamin, autor fundamental para Leon e em diálogo com o próprio Brecht, é referência neste estudo, em escritos como “O Narrador”, “O autor-produtor”, “Que é o teatro épico”, “Experiência e pobreza”, “Sobre o conceito da História” (Benjamin, 1986).

A quarta parte deste estudo se debruça sobre o processo criativo da encenação de Leon Hirszman¹⁹. Primeiro, trago à observação o trabalho de escritura cênica que Leon realizou sobre o original de Graciliano Ramos, com uma transcrição feita por mim dessas duas cenas mencionadas que extrapola a apresentação convencional de um roteiro, pois contém rubricas e notas de rodapé que compõem uma análise minuciosa. São propostas minhas que chamei de *roteiros gestuais* das cenas. Com referências à obra original, pretendo documentar e fazer ver a compreensão da dramaturgia por Leon. O leitor/espectador pode penetrar nas cenas de modo mais detido, nesse segundo tempo de abordagem das cenas em destaque, observando o que lhe revela da própria obra o nível de minúcias e precisão

¹⁹ É necessário citar a importância fundamental do Projeto de restauro de toda a obra cinematográfica de Leon Hirszman empreendido pela Cinemateca Brasileira sob a coordenação de Eduardo Scorel e Lauro Scorel. Sem a restauração dos filmes, não teríamos acesso a eles, inclusive nas caixas de DVDS, lançadas em associação com o Instituto Moreira Salles, que contam com libretos de farto material crítico e também com depoimentos orais extras de colaboradores de Leon nos processos criativos. Esta tese só seria possível a partir do acesso a essa iniciativa que se deve ao empenho também de Maria Hirszman e seus irmãos, de José Carlos Avellar e outros tantos colaboradores.

aí contidas. Pretende-se assim dar a Leon Hirszman o lugar devido como dramaturgo-encenador:

O capítulo sobre processo criativo se completa com uma recomposição, por fragmentos de depoimentos e outras fontes, do ambiente e das relações de trabalho tal como conduzidas por Leon no convívio entre todos que formavam a equipe, dos meios e modos com que procurava realizar o filme, e especialmente da direção de atores desenvolvida por ele. Assim, pretendo que se constate como o processo de uma realização, embora muito exigente para todos, se reflete no resultado primoroso da encenação fílmica de *S. Bernardo*, porque extremamente bem conduzido e com paixão.

Há sinais importantes que se estabelecem desde o princípio, tanto a respeito dos modos de se viver o coletivo formado pelas singularidades de cada um, como pelos modos de produção, em todos os seus âmbitos, em que se incluem, além dos procedimentos artísticos utilizados, os modos subjetivos de se lidar naquele coletivo com as condições objetivas. Verifica-se que tudo aquilo que diz respeito à sensibilidade do diretor no trato com seus colaboradores e à sua intuição como orquestrador de todo o coletivo envolve e se sobrepõe a todos os fatores componentes do processo.

Aqui reside um desejo de originalidade do projeto, uma vez que não é comum, entre nossos estudos, a pesquisa em torno do trabalho de diretores de cinema no exercício da condução do coletivo e da direção dos atores. Aliás, pelo que se tem notícia, são poucos os diretores de cinema que de fato enfrentam a direção de atores em nosso país. Investigar a entrega que Leon Hirszman dedicava a esta atividade pode, quem sabe, contribuir para um incentivo a se refletir sobre esta questão de modo mais consequente, para além das associações com o trabalho da direção de atores no teatro.

1 – O TRABALHO TEATRAL DO ENCENADOR E A TEATRALIDADE

EM S. BERNARDO

Ao entrar no corpo a corpo direto com o filme, proponho, neste estudo, lançar luz e dar foco ao seu núcleo duro, onde reside toda a sua síntese, a *relação* entre Paulo Honório (Othon Bastos) e Madalena (Isabel Ribeiro). Mesmo para que Paulo Honório seja visto em sua complexidade, é preciso nos debruçarmos sobre sua relação com Madalena. A título de trazer certo frescor à vinculação indelével entre as duas personagens, evoco o próprio Graciliano Ramos, ao dizer a Nelson Pereira dos Santos (quando ensaiava escrever um roteiro nos anos 50) que, se não houvesse o suicídio de Madalena, Paulo Honório não teria escrito o romance, nem ele o livro, portanto não existiria ideia para filme²⁰. Madalena, personagem feminina inteira em seu enigma.

É preciso apreender a relação entre Madalena e Paulo Honório em suas contradições. Para tanto, vamos nos ater nas cenas primordiais que ocorrem entre eles, analisá-las e posteriormente nos valer delas como matéria para observar a direção de atores de Leon Hirszman, e como refletem o processo criativo minuciosamente planejado e orientado por ele. Mas antes, vamos fazer um certo percurso.

Vamos caminhar tomando a trilha aberta pela presença de Brecht no Brasil, e trazer à tona como Leon Hirszman o traduziu à sua maneira no convívio com a obra de Graciliano Ramos. Como o teatrólogo alemão impulsionou desafios e questões formais e estilísticas que Leon propôs a si mesmo enfrentar na concepção, direção e montagem de sua *encenação fílmica*²¹.

²⁰ Este testemunho foi dado a Helena Salem por Nelson Pereira dos Santos, quando lhe contou que a leitura de *S. Bernardo* havia lhe inspirado a realizar um filme, porém em seu roteiro Madalena não morria, e Ruy Santos encaminhou a Graciliano um pedido de autorização para mudar o final, fazendo a personagem fugir da fazenda. O romancista recusou, com as palavras citadas acima. Cf. Salem, 1996.

²¹ Devo essa feliz expressão a Ismail Xavier, que a utiliza correntemente em seus escritos e palestras, e será presente neste trabalho no desejo de potencializar o que traz em si oculto, a sugestão de um sabor de teatro que transpire a prática de uma *mise-en-scène*, um *pôr em cena* uma dramaturgia (que serviria ao teatro tranquilamente, veremos). Cf. Xavier, 1974.

Observo a predominância do plano sequência, com algumas interferências que são a mão do cinema se fazendo presente, algo que se mostra mesmo nas cenas intensas e breves. As questões da forma fílmica não são tratadas aqui neste estudo, apenas quando convocadas de forma elementar²². Privilegia-se trazer à tona o efeito de desfronterização do cinema e do teatro, com foco na perspectiva da forma e dos signos teatrais

No convívio com o filme vemos questões sociais evidentes que provêm do romance de Graciliano Ramos: as tensões e marcas de uma formação histórica autoritária que fornece lastro para a dimensão trágica.

Para dialogar com essa pressão ligada a uma história social, e que se rebate na violência das relações pessoais, o caminho escolhido por Leon foi o de procurar, no trabalho da direção de atores, constituir a forma através da vivência plena da teatralidade, que é da obra e também da própria vida na relação autoritária. Desse ponto de vista, a cena é exposta como representação – enquanto a forma se organiza pela expressividade dos corpos e rostos dos atores, que ao mesmo tempo sugerem aspectos mais gerais da relação entre as personagens. Teatralidade no sentido da cena de teatro em seu cerne, primeiramente pelos planos fixos, muitos abertos a fim de se observar bem os atores de corpo inteiro na relação com o espaço também.

A autoria de Leon se pronuncia sobretudo na amplitude que confere à condução da personagem de Madalena que, interpretada por Isabel Ribeiro, ocupa o centro do filme desde que surge a nossos olhos, instigando e desafiando a todos, personagens e espectadores, com sua composição de figura enigmática, qual uma esfinge.

Leon é ainda mais autoral pela maneira como logra expor, com o resultado alcançado por seu empenho na condução do trabalho dos atores, as contradições imbricadas na convergência das dimensões social e subjetiva das personagens e nas relações entre elas. Algumas das cenas mais significativas são investigadas neste trabalho.

Os fundamentos de *S. Bernardo*, que sustentam a originalidade da proposta de Leon são teatrais. A presença de Brecht é determinante. O que há para observar, entretanto, é a

²² A marca autoral de Leon tem inúmeras manifestações, por exemplo como imprime a força das opressões socioculturais no trabalho de montagem que articula imagem e som de muitas maneiras (e ao final, ganha uma amplitude nova com a articulação do canto e do trabalho dos camponeses apontando algo tão diverso do que ouvimos do protagonista, e mais ainda quando surgem seus retratos, e ainda mais quando se calam), assim como nos planos em que *closets* lançam luz sobre a subjetividade de determinado personagem, vindo contrastar com os planos mais abertos.

força da palavra pela oralidade e pela narração, os momentos onde a cena se emancipa do texto (e Leon se deixa ver como encenador-autor), na tensão entre a dimensão épica e a dramática do próprio filme. É preciso notar as diversas manifestações de teatralidade e de outros efeitos de estranhamento²³ presentes e o que é dado conhecer de seus processos de produção e composição.

Mirando-se em Graciliano, dono da máxima de concisão e precisão possível a seu texto, Leon cuida dos atores no espaço da cena, dotando-a do mínimo de elementos com o máximo de precisão. Os atores, luminares absolutos da cena, ficam como que em relevo, em destaque todo o tempo em um espaço em que o vazio vibra em sua teatralidade. Então, nosso olhar se volta a suas presenças com tal foco que é fácil imaginá-los sobre um palco, na hipótese de que tivessem podido encenar o trabalho, concluído, também num teatro.

Esse exercício de imaginação de transposição do espaço ao tablado leva a outros, como a hipótese de que algumas cenas ao ar livre pudessem ser filmadas mesmo e projetadas no palco em articulação de linguagem com a cena teatral. Essa hipótese não é especulativa porque remete ao princípio da jornada de Leon, uma década antes, criando uma montagem cinematográfica para interagir com cenas apresentadas na encenação da peça *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, em seus anos de formação teatral no Centro Popular de Cultura do Rio de Janeiro (CPC-UNE), de muita ação político cultural e início de sua atividade como cineasta.

No meu caso, as emoções que sobrevêm diante de *S. Bernardo* estão atreladas a um prazer de ser conduzida a estranhar o que vejo, um prazer do testemunho crítico e da reflexão. *S. Bernardo* não é uma história sobre uma superfície transparente, é sobre profundezas opacas sobrepostas. Seu próprio contorno, moldura de um início e um final com um Paulo Honório sentado à mesa para escrever, cíclico, tem peso, dilatação, densidade. A teatralidade imposta é o elemento decisivo da tragicidade crítica.

²³ Para uma primeira aproximação com o termo distanciamento (logo trarei outras que contemplam sua complexidade), evoco a definição mais ampla e acessível dada por Brecht, saída de seus diários de trabalho: “[o efeito distanciamento] é também um efeito artístico e também redundante numa experiência teatral. Ele consiste na reprodução de incidentes da vida real no palco de modo a sublinhar-lhes a causalidade e trazê-la à atenção do espectador. Esse tipo de arte também gera emoções; tais representações concorrem para o conhecimento profundo da realidade, e isto é que move o espectador. O *efeito-d* é uma técnica artística antiga; é conhecido da comédia clássica, de certos ramos da arte popular e das práticas do teatro asiático”. (Brecht, 2002, p.98).

1.1. Graciliano de mãos dadas com Brecht

Desde 1969, quando começou a conceber seu projeto de encenação, Leon via claramente a dimensão dramaturgica intrínseca ao texto narrativo de Graciliano²⁴ que dizia ser um “roteiro cinematográfico pronto²⁵”.

Lembremos que alguns dos melhores filmes do cinema brasileiro na década de 60 dialogam com a nossa literatura, causando a impressão de “uma espécie de continuidade do processo cultural brasileiro”, como diz Leon em entrevista a Paulo Emílio Salles Gomes (Hirszman, 2017). Leon aponta *Macunaíma* (1969), *Vidas Secas* (1963), *A Hora e vez de Augusto Matraga* (1966) como marcos importantes. *S. Bernardo* faz parte dessa tradição e coloca em questão a ideia de tradição versus a de autonomia criativa e genuína do diretor.

Em novembro de 1973, em conversa significativa com alunos da Escola de Comunicação (ECA) da Universidade de São Paulo (USP) a convite de Paulo Emílio, poucas semanas após *S. Bernardo* ter sido lançado na cidade (a conversa está transcrita na íntegra em anexo a este estudo, ANEXO C), Leon também desenvolve o tema. Seria ali mais *artista-pedagogo* do que nunca – inspirado por estar conversando francamente

²⁴ O dramaturgo, encenador e teórico espanhol José Sanchis Sinisterra, reconhecido como criador de dramaturgias a partir de textos narrativos, nos diz: “A textualidade – a substância textual de um relato – possui uma teatralidade potencial em maior ou menor grau. Existem textos que, quando os lemos, percebemos em seu discurso uma tamanha teatralidade que despertam em nós o desejo de vê-los num palco, como se latejasse neles uma estranha *quadridimensionalidade*. Sua leitura gera uma configuração espaço temporal e as cenas teatrais começam a ser produzidas na mente, até o ponto de chegarem a se concretizar situações que caberiam perfeitamente num palco, que poderiam ser reescritas de acordo com as leis não escritas da teatralidade”. Sinisterra assinala que há outros textos que se concretizam em nossa mente de leitores de outras maneiras, entre elas a de filmes, como aconteceu com Leon. Esse desejo, essa necessidade de artista vocacionado de levar às telas *S. Bernardo* se afigurou para ele inadiável. Cf. Sinisterra, 2016.

²⁵ Consideremos que, em dezembro de 1968, havia se iniciado no Brasil um estado de repressão bem aguda do ponto de vista da cultura, com a instauração do AI-5 (que se prolongaria até 1979). Entre os projetos cinematográficos que Leon gestava, arrisca-se a trabalhar sobre *S. Bernardo* desde 1969 por uma série de razões que se articulavam em contradições, diria ele caso perguntado, o que abarcava toda a profundidade dos assuntos do romance, que ele desejava transpor para uma encenação, e que se inseria no campo da continuidade literatura-cinema, com possibilidades realistas de escapar à censura, já que o livro de Graciliano era tema de vestibular (o que Leon chama de “questão tática da literatura”). Tratado como fábula, afirmaria sua perpetuação, como crítica social - articulada a questões psíquicas –, o filme iluminaria que é preciso observar como uma dimensão influencia a outra.

com universitários. Conta sobre o processo criativo do filme e saúda um artigo de José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil* (Avellar, 1972, grifos meus):

[...] ele coloca exatamente como *Vidas Secas* e *S. Bernardo* tem uma contribuição no sentido na relação de literatura e cinema, considerando o romance como o roteiro cinematográfico. E não como tradicionalmente as adaptações colocam, ou seja, pegam o romance, fazem uma adaptação daquele romance, tem uma outra alquimia e depois fazem o filme. Como tradicionalmente se faz. O que eu filmei foi exatamente o livro. O livro era o meu roteiro. E com *Vidas Secas* também. *Vidas Secas* era o roteiro²⁶. Eu me lembro que eu conversava sobre isso com o Nelson [Pereira dos Santos]. (...) É pegar aquilo que carrega o filme mesmo e que dá a marca ao romance, entendeu? E trazer aquilo concretamente pra dentro do filme²⁷.

Consideremos as primeiras impressões da leitura do livro, pela excelência de qualidade dos diálogos e como revelam as personagens e suas relações, junto à narração do fazendeiro Paulo Honório, em suas variações²⁸, imediatamente vislumbrada como voz-

²⁶ Vale lembrar a análise de Antonio Candido sobre *Vidas Secas*, em que ele chama atenção para a “técnica de retábulo” que Graciliano utilizou em sua escrita, e que inspirou Leon na forma de enxergar os “episódios” que compõem *S. Bernardo* – o que traduziu esteticamente na forma de trabalhar planos e montagem de modo que guardam uma autonomia, embora conectados. Ver a parte deste estudo intitulada “Leon e a filiação a Brecht”, em que cito Ismail Xavier caracterizando esse tratamento estético de Leon (“Em *S. Bernardo*, não somos admitidos na ação, somos colocados face a ela. A tela é uma superfície espessa onde cada cena se dá não como um movimento contínuo dentro de uma montagem da qual participamos; isto é, cada cena não leva e não serve simplesmente a outra, mas vive o seu momento até a saturação).

²⁷ Vale mencionar aqui a declaração de Lauro Escorel sobre como *Vidas Secas* era uma referência elementar para Leon, também no sentido de afinidade estética, projetando uma filmografia para Graciliano: “Quando Leon falava comigo do que ele imaginava do que o filme seria, ele falava de um “Vidas secas” colorido. A fotografia do filme está muito ligada à própria condição de realização do filme, um filme com pouquíssimos recursos, tem questões de equipamento, de pouco filme virgem, uma série de questões da produção que acabaram dando o estilo do filme, a maneira que o filme foi encenado e a maneira que o filme foi fotografado. Eu tinha já uma identificação com Leon, eu já era amigo do Leon, eu tinha feito um curta-metragem com ele antes, a gente falava muito da questão da luz natural, falávamos muito do cinema russo, falávamos de Eisenstein, a gente tinha algumas referências comuns. Eu, quando fui convidado para fazer o filme, fui convidado para ser o operador de câmera do filme, originalmente o Leon tinha convidado o Luiz Carlos Barreto pra fotografar o filme, com essa ideia de fazer um *Vidas secas* colorido. O Luiz Carlos, às vésperas da filmagem, resolveu que ele queria tocar a vida dele de produtor, e falou com o Leon, falou comigo, e eu fui catapultado à posição de diretor de fotografia, coisa que eu brinco que só nos anos 70 aconteceria, hoje em dia talvez não acontecesse. Mas o Leon acabou confiando em mim e me dirigiu, digamos, com muita delicadeza e me conduziu na direção do que ele queria que o filme fosse” (Debate, 2021).

²⁸ Leon declara e realiza de fato uma proposta de fidelidade ao original em seu filme cujos letreiros dizem: “Baseado em *S. Bernardo*”. Paulo Honório se mantém em seu lugar central de narrador, mas queremos refletir sobre como Madalena se expande em enigma que a faz tomar uma centralidade, mais além de suas palavras (“Penso em Madalena com insistência”), na plenitude

*off e over*²⁹ – narração extraordinária, que causa espanto por ser ele próprio realizar o ato insuspeitado de escrever suas memórias³⁰, e nesse gesto existencial e metalinguístico, confessa ações, ambições, desafetos, violências, desnorteios, derrota e o afeto por Madalena.

Sob determinada perspectiva, o ato de escrever (de *se* dizer, e de criar) é a primeira grande questão colocada, – de onde toda a teia das relações sociais vai brotar –, sendo a literatura aí praticada como ato solitário também ao modo de uma elaboração inconsciente de perdas, elaboração de um luto demasiado prolongado, mudado em estado de melancolia, segundo Freud (2011). E, nas profundezas de *S. Bernardo*, Leon nos fará ver esse reverso. O que está em Graciliano, na penumbra.

Madalena³¹, personagem soberana, prestes a aflorar na encenação. É *através* de Madalena que Paulo se põe a escrever, é porque Madalena existiu e já não existe, é porque escrever era uma extensão dela mesma. Paulo Honório incorpora o fazer de Madalena. Se lança num gesto que pode lhe tirar da ignorância de si, e se reconhece mais animal que ser humano. Através da morte dela ele precisa ir além, sacudir a quase morte em que está (ou mais morte que vida; ou outra vida que se anunciaria não fossem suas limitações estruturais, psíquicas e sócio culturais, outra vida bem diferente daquela anterior, mortífera e mortificadora).

da presença da atriz que ocupa os espaços parecendo extravasá-los a cada aparição. Paulo Honório expõe fragmentos de sua vida tal, em que Madalena está presente em primeiro ou primeiríssimo plano, às vezes como num jogo de sombra e luz com ele; Padilha, Casimiro, Dona Glória, Marciano, Nogueira, Gondim, Padre Silvestre, os outros num plano secundário (embora Padilha tenha seus instantes de destaque). Uma lógica de base entre as personagens, suas relações e a realidade social em que se inserem se mantém como o eixo épico principal. A grande diferença, além da expansão de Madalena agora corporificada, a redimensionar palavras e gestos em contradição, como veremos, é a presença acusmática do filho dela com Paulo Honório (apenas ouvimos seu choro, pontualmente e sabemos dele o que Paulo Honório diz, e essa presença ausente traz em si toda a carga do *estranho familiar* freudiano, como iremos expor adiante).

²⁹ Está nos textos tanto de *A Falecida* e de *S. Bernardo* a matéria de que é feita o cinema, com sua possibilidade de, através do *flashback*, jogar com as dimensões do espaço e do tempo – o que é já um estímulo para uma *mise-en-scène* fílmica, que Leon percebe enxergando suas escolhas formais e estilísticas, onde o plano-sequência, onde o *close*, onde o corte, que enquadramento.

³⁰ Antônio Cândido fala sobre o livro “S. Bernardo” da dialética formada por ser a fazenda que se incorpora ao próprio ser de Paulo Honório e por ser o livro de recordações, que atesta a desintegração de sua pujança, a derrota, o traçado de sua incapacidade afetiva. A consciência dolorosa de que a sua violência contra pessoas e coisas foi, no fundo, violência contra si próprio. A violência contra si próprio que Hélio Pellegrino observa sob o enfoque psíquico em outro ensaio fundamental a Leon (retrabalhado em Pellegrino, 1972, ANEXO E).

³¹ Chama atenção a acuidade de pensamento, o bom humor e o prazer que se pode deduzir em Graciliano Ramos (leitor contumaz de dicionários) para criar os nomes próprios de suas personagens. O nome próprio Madalena significa a mulher da torre, por exemplo.

Madalena sacudiu o que havia, o que era. Sorrateiramente, sua presença abalou o antes. Fez uma fenda, uma fissura. Avassaladora, se insurgiu contra tudo que ia além de sua capacidade de transformar, se insurgiu pelo avesso. É quando a personagem se revela trágica, em sua verticalidade. Sem possibilidade de sinuosas flexibilizações. Sem meio-termo. Paulo Honório devastado economicamente e emocionalmente, escreve para existir. Esse gesto solitário, para Paulo Honório, porém, traz em si o germe do *íntimo*, do particular que se articula ao social.

Em entrevista ao *Jornal da Tarde* quando da estreia do filme (Hirszman, 1973b, grifos meus)³², Leon afirma que a composição de Graciliano fornece os elementos ideais para sua criação:

[...] ela suplanta a limitação temporal e atinge nossos dias ao deslindar o processo de um homem que caminha para a consolidação capitalista e, simultaneamente, tenta se conhecer, expor-se no ato da criação literária, escrevendo. Ele se investiga no próprio texto, assumindo uma posição de antítese, e o espectador/leitor toma consciência do processo geral, social, por força do qual o personagem não tem condições de tomar consciência de si, passando a viver a sua tragédia.

Desse modo, o filme de Leon, quando estreia, fala diretamente a seus espectadores aturdidos, em 1973³³, e reflete do microcosmos ao macrosocial enlutado pela suspensão da liberdade de expressão, pelo autoritarismo, assassinatos, torturas, exílios praticados pelo poder ditatorial em plena vigência do AI-5³⁴.

Tragédia Moderna, de Raymond Williams, é uma importante referência a estas minhas reflexões³⁵. O autor elucida como a tragédia emerge em momentos históricos intensos sempre, de extremos, ou de imenso fluxo da história, ou de grande paralisia histórica.

³² Leon teve que esperar 20 meses para ver *S. Bernardo* estrear, primeiro por ficar 7 meses retido na censura, e depois por causa da falência que a situação acarretou à sua produtora, Saga Filmes.

³³ Mesmo sem ter recebido financiamento da distribuidora estatal, *S. Bernardo* é o primeiro filme que a Embrafilme lança no mercado nacional. A estreia se deu em 15/10/1973, no Rio de Janeiro. Em São Paulo, em 09/11/1973 (In: base de dados da Cinemateca Brasileira).

³⁴ Para melhor compreensão do período e as articulações entre política, artes e cultura, ver, de Marcelo Ridenti, *Em busca do povo brasileiro*, de 2000 (embora haja a imprecisão de não destacar *S. Bernardo*); reflexão fundamental a respeito do período está em “Cultura e política 1964-1969”, de Roberto Schwartz (1992).

³⁵ Neste estudo, referências precisas extraídas de Williams estão na análise detida da cena da capela, mais adiante.

A força do filme está ancorada na fábula de 1934, de denúncia e onde Madalena perde e sucumbe, os camponeses, que tanto perdiam, perdem mais e se deslocam. Todos perdem, é a força da tragédia. Paulo Honório, opressor e violento, signo do poder autoritário e de horror, perdedor e perdido, escreve suas recordações que se tornam confissão de danos, numa luta interna.

No momento mais desesperador, mais violento e avassalador, Leon, em seu lugar de diretor-maestro trabalha nas condições possíveis, criando, pondo em prática sua paixão por Espinosa. Sabia que no tempo de desespero, não há espaço para medo, nem silêncio, e é a hora precisa em que mais os artistas devem trabalhar. Solidariedade de classe, sentimento e imaginação cultural e política³⁶.

Em Leon, mais que o luto, é o sentimento de luta pelo país que engendra sua necessidade de filmar essa fábula. Ao filmá-la, há um redimensionamento do luto, das perdas, do individual ao coletivo, e se são espectadores fortemente enlutados socialmente, do confronto com o filme, obra de arte, faz-se a partilha da experiência de um trabalho de luto coletivo, com a experiência do usufruto comum da tela de cinema, num estado efêmero de comunhão, de lucidez e coragem.

Daquele momento, em 1971 (quando *S. Bernardo* é filmado), Augusto Boal diz a Zelito Viana, amigo de Leon (2011):

A gente foi perdendo tudo o que nos distinguiu como artistas, i.e., a gente não podia mais escrever as nossas peças porque tinha a censura, a censura vinha e mudava tudo. A gente não podia mais fazer as peças que queria porque tinha a pobreza, o teatro não ajudava em nada. A gente não podia fazer o que queria, porque a polícia vinha e prendia. Quando nós ficamos despossuídos de tudo o que nos caracterizava como artistas, nós ficamos cara a cara com o espectador.

A profundidade com que Leon escava as contradições entre esfera social e individual, nas contradições objetivas e subjetivas de toda ordem é a marca do seu trabalho. Rito, comunhão e interpelação reunidos na experiência dos espectadores, tríade que segue

³⁶ Leon diria em conversa com estudantes da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Laje, Rio de Janeiro, em 1978: “(...) eu paguei um preço por ter assumido um determinado destino, um determinado caminho, um determinado passo que foi dado, tentando articular uma dificuldade de produção dentro da dificuldade da própria estrutura repressiva ligada à produção artística e cultural quanto em particular (...) que é o caso do *S. Bernardo*, né?” Conversa de divulgação inédita (ANEXO D).

repercutindo ao longo do tempo histórico que sofre com o eterno recomeçar no país Brasil.

A ampliação do sentido de luto é fiel à sua fonte primeira, o romance em sua forma-conteúdo. Se o ato dessa escrita de Paulo Honório é *íntimo*, a ambivalência está em que a escrita de Paulo Honório manifesta também uma narratividade imposta, pela maneira como ele se comunica com os leitores. O teor épico expresso em vários elementos no original seduz Leon e o orienta em sua intuição criativa. Vamos percebê-lo um pouco mais de perto, e suscitar um pouco da experiência sensorial do contato direto com Graciliano, afinal, o texto-base para o filme.

Proponho fazer um recuo para revisitar o ato de narrar na escrita, e o leitor à escuta de uma voz: Antes do *Dom Quixote* de Cervantes, - recorda-nos o diretor Aderbal Freire-Filho, em sua apresentação de *Estudos sobre Teatro*, de Brecht (2005, pp.7-18) -, o leitor lia para ser ouvido em voz alta. Com o romance, surge simbolicamente a possibilidade de uma leitura solitária, feita em silêncio, a da fantasia de um destinatário singular. Mas e quando se trata do romance em que o leitor é surpreendido por um narrador que escreve não como a um único leitor, mas escreve como quem fala a vários que o leem, a um coletivo? Depreende-se que ele escreve já no impulso de contar em voz alta a sua narrativa (!), e que esses leitores o ouçam. Imagino que era essa a sensação de Leon em suas leituras e releituras da obra de Graciliano sobre a qual vai realizar sua escrita dramática³⁷.

Afinal, o texto, escrito como quem fala em português de Alagoas dos anos 30, numa linguagem “corpórea”, direta, soa literário e coloquial ao mesmo tempo³⁸, e parece “pedir” para ser dito em voz alta. Leon observou muito bem essa qualidade de colóquio na narração no original de Graciliano – ele fala a seu público: Logo no capítulo 1, Paulo Honório escreve: “Calculem”; no capítulo 2: “Continuemos” e “Ora vejam”; no capítulo 8: “Acham que andei mal?”; no capítulo 13 de novo “Ora vejam”; no capítulo 20: “Lembram-se que deixei a mesa...” - até que a narração fica mais densa e essa forma vocativa desaparece explicitamente, mas o jogo com o espectador já foi estabelecido. A

³⁷ A essa altura, vêm se lembrar outras palavras de José Sanchis Sinisterra quando nos fala de “uma fraternidade espontânea entre o narrativo e o dramático, na medida em que o dramático – o teatro – foi considerado até épocas bem recentes como uma forma de contar” – e segue podendo ser uma forma de contar - em oposição à relativa abdicação do teatro contemporâneo de sua função narrativa. (Sinisterra, 2016, p.19).

³⁸ Neste escrito sobre a personagem Paulo Honório, Graciliano Ramos conta um pouco de seu processo de criação. (Ramos, 2020, pp.23-24).

sagacidade de Graciliano Ramos em propor claramente um distanciamento do leitor em relação ao narrador instigou Leon a construir sua dramaturgia.

Assim, numa contradição interna à própria obra, a forma da narração de Graciliano não supõe que o ouvinte reencontre “seu duplo no herói solitário do romance”. Não se almeja uma identificação convencional, mas sim despertar senso crítico em relação ao narrador, e que isso ocorra do ponto de vista de uma coletividade de espectadores (o que, curiosamente, termina por se traduzir na “comunidade da experiência” do cinema, portanto – como poderia ser a do teatro).

A “teatralidade latente” que Leon viu em *S. Bernardo* se revelaria, em sua *encenação*, mais expandida, mais ousada que simplesmente abarcar “uma sensorialidade e uma *quadridimensionalidade* das situações” (Sinisterra, 2016, p.24). Ela como que se organiza de modo análogo ao autoritarismo do narrador. A complexidade da personagem de Paulo Honório reside no fato de que, a revelação de seu ponto de vista – por falas ou ações – se junta ao enunciado de suas posturas, aspectos que expressam a sua condição e visão social. O filme mostra, fazendo uso da teatralidade, aspectos que escapam à sua consciência e controle narrativo, ou seja, momentos em que o inconsciente emerge e ele já não controla o que diz. Em que vemos o seu ridículo, ou o seu desespero, seu aprisionamento, sua ruína³⁹.

O leitor que lê essa narrativa (para si ou em quem sabe voz alta, motivado pela forma), estabelece naturalmente uma distância em relação a ela: estamos no território do épico problemático, segundo a tradição do melhor romance brasileiro. Da leitura emerge a consciência de certo humor, as estratégias do narrador, as ironias do autor em relação ao seu narrador. Da violência também surge o ridículo, o risível sombrio que se apresenta ao leitor e que constata o equívoco - ou erro – humano. A tragicidade é irônica, e por meio dela se constroem os questionamentos e compreensões de que as atitudes poderiam ser diversas.

Como disse Antonio Candido em *Ficção e confissão* (2012), a escrita de *S. Bernardo* revela a maturidade do processo estilístico de Graciliano Ramos, em que “narração, diálogo e monólogo se fundem numa peça harmoniosa e sem lacunas”⁴⁰. Neste ensaio

³⁹ Mais adiante veremos que lançar mão do repertório de sua compreensão de Freud foi atitude corrente de Leon na direção da interpretação de Othon Bastos.

⁴⁰ Veremos como, na encenação de Leon, vai se dar um afrontamento do eu épico e do eu dramático, nos termos de Jean-Pierre Sarrazac (2013).

seminal do crítico literário, que foi referência primeira para os estudos de Leon –, ele chama atenção para a elaboração “do monólogo interior, gênese do sentimento e evocação da experiência vivida”, que nos remetem ao Ulisses de James Joyce e, conseqüentemente, a Eisenstein e seu roteiro sobre *O Capital*⁴¹.

Quando surgem as cenas de interação com outras personagens em *flashback*, vem a consciência do dramático, mas invariavelmente há contornos desse épico estranhável, inscritos na relação do leitor com a obra. A crítica, a mordacidade e a desconfiança em relação ao narrador estão consolidadas, e esse leitor não vai abandonar o estado de observação atenta a que a leitura o convocou.

Logo de início, - e me refiro também ao que se vê no filme - Paulo Honório se mostra como um homem absurdamente hábil no uso das palavras para conseguir o que quer, no diálogo com o outro. Hábil ou autoritário? Há nuances. Então, embora possa ser muito bruto, e violento, também pode ser doce quando quer, especialmente com Madalena, certamente por ser muito observador e perspicaz. É também discreto, quando o quer. Isso se nota por várias atitudes suas, desde a maneira como não demonstra ter sido fígado pelo interesse em Madalena, como pela competição e fantasia de superioridade na relação com os outros homens, sobre quem tem ascendência econômica, quando ela é cobiçada por seus convivas. E isso se vê até no modo como procura cercá-la com a subserviência deles e, finalmente, no domínio vocabular que demonstra ter ao cortejá-la, embora meio desajeitado.

Quanto à percepção acurada de Antonio Candido para refletir sobre Paulo Honório, que traduz bem a complexidade das contradições que o ator Othon Bastos iria trabalhar na composição da personagem, destaco que “Graciliano Ramos (...) parte do pressuposto de que a maneira de viver condiciona o modo de viver e de pensar”, pois “vai tecendo em torno da pessoa um casulo de atitudes e convicções que se apresentam, finalmente, como a própria personalidade”. O sentimento de propriedade do protagonista

⁴¹ Encontra-se a remissão precisa à formulação de Eisenstein sobre o monólogo interior em seu escrito “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana”, de 1932 (Eisenstein, 1991). A versão que consultei é um fragmento da publicada na edição americana original de *A forma do filme*, de 1957. Leon Hirszman fará referência direta a essas formulações de Eisenstein como guia a seu trabalho sobre *o monólogo interior* de Paulo Honório – matéria sugestiva para desenvolvimento, mas que não se insere neste estudo, porém. Cf. ANEXO C.

é uma disposição total do espírito, uma atitude complexa diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando. (...) há fissuras de sensibilidade que a vida não conseguiu tapar, e por elas penetra uma ternura engasgada e insuficiente, incompatível em que se encorrou.

Leon observou que a confissão dramática de Paulo Honório assume uma feição paradoxal. Em cena seu eu “narrador” é duplicado em um eu “dramático” e assume uma dimensão “*suprapessoal*”, termo de Jean-Pierre Sarrazac, que informa que o *suprapessoal* é o que caracteriza o teatro íntimo, definido como tensionamento do eu e do mundo. Quero esclarecer que, a cada vez que uso o termo “íntimo” neste escrito, o faço nos termos com que Sarrazac assim elucida a ideia: o íntimo é algo contrário a intimista, pois não se trata de um sentido “privado”, “doméstico” ou “enclausurado”.

O íntimo, “não uma retirada para a esfera do privado, mas um deslocamento mútuo e um tensionamento, característicos das dramaturgias da subjetividade [mas não apenas], do privado e do público, (...) entre o íntimo e o político”. Observo esse “tensionamento” em tudo quanto aqui for exposto sobre a cena íntima. O “íntimo – esse superlativo, esse *interior do interior* – deve ser entendido como a nossa conexão mais estreita com o que nos é exterior, com o Outro⁴², com o que nos é estrangeiro”⁴³.

⁴² Apenas como provocação crítica, já que há aqui a evocação nada ingênua de um conceito de psicanálise lacaniano para se referir ao inconsciente (embora não vá adentrar nessa seara específica), eis uma declaração de Leon para já ambientar como o inconsciente está em cena em *S. Bernardo* em fricção com o cultural, o social, o político (o que pretendo trazer à reflexão em vários momentos): “Ninguém pode ver *S. Bernardo* sem se articular com a psicologia, ninguém pode ver *A Falecida* sem se articular com Freud, ninguém pode ver *Black-Tie* sem se articular com as relações familiares, isto é, com o mesmo Freud”. Leon assim responde a Zuenir Ventura quando perguntado sobre colocar as questões psíquicas em cena em *Imagens do Inconsciente*, Leon comenta que o psíquico e o social sempre estiveram presentes amalgamados em sua cinematografia (Hirszman, 1987).

⁴³ Sarrazac complementa ainda: “O íntimo, aqui, é, de certa forma, o *extimo*”. Embora não caiba aqui me ocupar de esclarecimentos a respeito dos termos de psicanálise lacaniana abordados pelo autor (“o Outro”/ “*extimo*”), chama atenção o repertório psicanalítico usado por ele, no sentido de que vem ao encontro da abrangência de outras referências psicanalíticas no horizonte desta tese, ligadas a Freud. (Sarrazac, J.P. Carta. Destinatário: Sérgio de Carvalho, 30 de jul. 2014. Acervo do destinatário).

1.2 Alguns traços da presença de Brecht em nosso teatro nos anos 60

Nos anos de resistência à ditadura militar no Brasil o projeto de Brecht se inscreveu na arte brasileira como uma referência crítica inadiável⁴⁴. Quando *S. Bernardo* foi sonhado e depois gestado, a influência de Brecht sobre o teatro brasileiro⁴⁵ estava em seu ponto máximo, em debates que conectavam uma geração (Bader, 1987).

Todos os grupos com quem Leon manteve algum contato estavam ligados, de uma forma ou outra, aos debates sobre a epicização da cena. O Teatro de Arena, o Teatro Oficina e também o Teatro Opinião, no Rio de Janeiro, realizavam apropriações livres de Brecht na elaboração de novas perspectivas teatrais. Fernando Peixoto atesta sua presença direta no início dos anos 60 em Belo Horizonte, Porto Alegre e Salvador. O ator Othon Bastos, assim como o diretor e crítico Luís Carlos Maciel, participam, por exemplo, de estudos e práticas na Escola de Teatro da Bahia, nos primeiros anos da década de 60, juntos a Glauber Rocha, atento como espectador, crítico e cineasta que estreara com o curta-metragem *O pátio*, em 1959⁴⁶.

Leon Hirszman desenvolveu com Augusto Boal afinidade artística e humana grandes desde que teve a oportunidade de acompanhar os ensaios de *Revolução na América do Sul* (direção de José Renato), na temporada carioca do Teatro de Arena, em 1959, quando fez um verdadeiro estágio de formação teatral sendo também ouvinte no *Seminário de Dramaturgia* do Teatro de Arena. A turnê do Arena no Rio trouxe a Leon seu encontro decisivo com o teatro, e a amizade e interlocução artística e política de vários integrantes

⁴⁴ Com o passar do tempo, repõe-se constantemente a pergunta sobre como assumir seu legado criticamente em nosso tempo histórico específico, com nossas necessidades e tarefas. Este artista e pensador fundamental, que nos auxilia a lidar com contradições imprevisíveis e instiga o pensamento dialético, se sustenta no horizonte como instrumento de estímulo ao trabalho artístico transformador, de modo que seu teor poético esteja pleno de lucidez, espanto, espírito crítico, reflexão.

⁴⁵ É inegável a influência do pensamento e da visão de mundo de Brecht que seria possível localizar em diversas realizações cênicas da história do moderno teatro brasileiro, assim como do cinema brasileiro moderno, sem estarem baseadas diretamente em Brecht - desde as experiências do Teatro de Arena com a conceituação do Sistema Coringa, por Boal, ou no Teatro Oficina em *O Rei da vela* - que por sua vez, Zé Celso Martinez Corrêa dizia ter sido inspirado em *Terra em Transe*, de Glauber Rocha, de 1967. (Cf. Bader, 1987, p.15-16). Sobre o tema, sugiro o valoroso estudo de Iná Camargo Costa, que se concentra, porém, apenas no eixo Rio-São Paulo (Costa, 2016).

⁴⁶ Para melhor conhecimento dessa época extremamente fértil da Escola de Teatro da Bahia, sugiro o estudo de Jussilene Santana: Cf. Santana, 2011.

do grupo; naquele verdadeiro intensivo teatral, foi espectador de *Chapetuba Futebol Clube*, de Vianinha, e pôde constatar a versatilidade dramaturgica do Arena no momento em que ficou extasiado com *Eles não usam Black Tie*, assistindo-o muitas vezes, sempre com muita emoção, segundo conta em várias ocasiões (Hirszman, 1995).

Fernando Peixoto, ator, encenador, editor⁴⁷ e importante parceiro artístico posterior de Leon comenta (Bader, 1987, p.239) sobre o valor das ressonâncias de Brecht na obra teatral de Boal desse momento:

[...] Augusto Boal, escrevendo *Revolução na América do Sul*, deu prosseguimento, através de uma ruptura de proposta dramaturgica, à trajetória de coerência política do [Teatro de] Arena, chegando depois a formular, com uma repercussão internacional que ainda cresce, suas teorias sobre o que chamou 'teatro do oprimido'. Digerido, Brecht deu frutos em dramaturgia e encenação.

Fernando Peixoto sintetiza bem o tema d'*O papel de Brecht no teatro brasileiro* (Bader, 1987):

Brecht nos chega, enquanto companheiro de trabalho, nos anos 60. [...] invade os três principais centros de produção de teatro político brasileiro nos anos que antecedem o golpe militar de 64: o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE. No CPC, mergulhado nos escritos de Piscator⁴⁸, a obra de Brecht surge como um problemático antídoto: enquanto Piscator, compreendido na superfície, estimulava uma tendência radical ao sectarismo político, Brecht introduzia com irrecusável autoridade um conceito sadio de teatro dialético, ampliando os horizontes para a construção de um teatro participante que essencialmente assume o

⁴⁷ Entre outras iniciativas editoriais relevantes, Fernando Peixoto publicaria em 1981 *Brecht: uma introdução ao Teatro dialético*.

⁴⁸ Depois que conheceu seus amigos Chico Dias, Nelson Xavier, Vianinha, Flávio Migliaccio entre outros no Teatro de Arena, Leon se vincula a eles de tal forma que é convidado a participar no Rio de Janeiro da montagem de *A mais valia vai acabar, Seu Edgar* (texto teatral então inédito de Vianinha com direção de Chico de Assis). Chico de Assis diria em entrevista à *Companhia do Latão* (2015) que Piscator os influenciava ainda mais que Brecht naquele 1961. O trabalho artístico de Leon foi elaborar uma montagem de inserções cinematográficas de Chaplin, cine-jornais e outros materiais fílmicos diversos (que se perderam). Leon acompanha todo o processo criativo da montagem teatral, verdadeiro estágio, e participava ativamente das reflexões sobre o processo e seu resultado. É sua primeira experiência cinematográfica autoral, dentro do ambiente teatral (Cf. Hirszman, 1995). Importante registrar que *A mais valia vai acabar, Seu Edgar* foi a peça-gênese do CPC, articulado politicamente com a UNE e concebido por Leon, aqueles seus parceiros. Sugiro a leitura de *CPC, uma história de paixão e consciência*, de Jalusa Barcellos, 1994.

significado não instrumentalizado da qualidade estética enquanto arma transformadora de reflexão e diálogo entre palco e plateia. No [Teatro de] Arena e no [Teatro] Oficina sua presença é uma intervenção decisiva até na discussão dos limites do realismo psicológico.

Entre inúmeras referências de época, o depoimento de Peixoto (Bader, 1987, p. 233-234) sobre a chegada dos ventos brechtianos ao Teatro Oficina, também no que se refere à interpretação do ator, faz convergir a experiência do cineasta com a do ator Othon Bastos:

Como Brecht chegou dentro do Oficina e como chegou, portanto, dentro da nossa geração, na nossa participação no teatro brasileiro naquele momento? Quando entrei no Oficina, entrei num momento privilegiado, estávamos chegando no início da década de 60 a um aprofundamento extremo das teorias stanislavskianas. Estávamos fazendo um teatro realista-psicológico, realista-emocional, uma profunda busca de identificação do ator com o personagem, buscando a identificação do público com o personagem (...) Tínhamos um ator russo entre nós, Eugênio Kusnet, que tinha um conhecimento extremamente profundo e vivenciado, tinha acesso inclusive a textos de Stanislavski que nós não tínhamos e isso muito auxilia nesta busca extrema. *Os pequenos-burgueses* de Gorki [1966] foi nossa encenação onde toda esta carga explodiu em sua maior intensidade. (...) O que buscávamos era um confronto mais próximo, mais direto e mais transformador da realidade. Mas o realismo em forma de trabalho nos fazia cair só dentro do indivíduo. As situações ficavam em nível interno, não se sabia bem como se sair delas. Foi mais ou menos nesse momento que Brecht apareceu. Dentro do Oficina entrou questionando a continuidade de um processo do realismo, do método de trabalho e da concepção do espetáculo teatral, começando a minar aquilo que tinha sido nosso objetivo central, que era o processo de identificação.

Sobre a experiência da montagem de *Galileu Galilei* com direção de Zé Celso, em que foi assistente de direção, Fernando Peixoto fala da proposição de um “teatro para debate com o público, naquele momento especial de 68 [a peça estreia no mesmo dia em que sai o AI-5], para raciocinar sobre a repressão, sobre o significado do artista e do intelectual diante da repressão”. Peixoto aponta que já havia li, em embrião, um choque artístico dentro do Oficina, entre a disciplina (“Brecht seria a disciplina”) e a solução “mais irracionalizada” (que despontava na cena do carnaval; tendência que “foi modificando o Oficina”, deflagrando as saídas dele próprio, de Othon Bastos (após *Na Selva das cidades*, 1969), de Renato Borghi (Bader, 1987, p.234).

Sobre a encenação de *Na selva das cidades* (1969), Peixoto diz considerar:

a maior explosão de teatralidade, talvez a maior explosão criativa do Oficina (...). Aquilo era nossa leitura, naquele momento, na nossa crise interna e dentro da crise histórica do país. Era a nossa forma de ler aquela explosão poética teatral de Brecht naquele momento. (...) Estávamos trabalhando com ele, junto com ele e junto com outros de extrema riqueza como Artaud, Grotowski e Barba, que influenciaram muito fortemente o Oficina (...) Estudamos Brecht, Grotowski, caratê, boxe, tudo, tudo misturado. (...) Havia uma pesquisa exacerbada, quase que intolerável, da duração do gesto, da duração da ação. Isto aparentemente é o anti-Brecht, mas não é. Não foi. Era a nossa forma real de enfrentar Brecht naquele momento. Nossa tradução. (...) Em *Na selva das cidades* se destruiu o espaço cênico. (...) o cenário era destruído diariamente⁴⁹.

Partilhar aqui tais relatos de Fernando Peixoto tem grande significação múltipla, por tratarem de experiências teatrais vistas por Leon que provocaram diálogos e reflexões e o instigaram artisticamente.

O grande crítico teatral Yan Michalski⁵⁰, em seu testemunho em *O papel de Brecht no teatro brasileiro* (Bader, 1987)⁵¹, faz um balanço dos ganhos para diretores e atores do teatro brasileiro do conhecimento de Brecht, e honra as aprendizagens de uma postura reflexiva, e da valorização da consciência intelectual do ator, para além do manejo das emoções em sua interpretação. Ele marca a importância dos “laboratórios de interpretação” (já difundidos com o estudo de Stanislavski⁵²) terem se tornado uma

⁴⁹ Havia imensa fisicalidade no trabalho dos atores, exigidos em muito preparo físico em 4 horas de duração. (Bader, 1987, p.238).

⁵⁰ Os estudos de Yan Michalski sobre o teatro na ditadura são caras referências contextuais, a saber: *O palco amordaçado* (Michalski, 1979) e *O teatro sob pressão, uma frente de resistência*. (Michalski, 1985).

⁵¹ Yan Michalski sintetiza o legado do aporte incalculável das leituras, discussões e experimentos em torno da visão de mundo exposta na obra dramaturgica e teórica de Brecht: “ele nos ensina as vantagens da reflexão e da atitude crítica, que recomenda a não aceitar nenhuma verdade sem questionar seus fundamentos e sem tentar desmontar os mecanismos que a fizeram surgir. Nos ensina que as coisas não são imutáveis, e que cabe a nós transformar aquelas que precisam ser transformadas. Ensina-nos a procurar, por trás de cada situação, os ocultos interesses de estrutura social e econômica que a condicionaram. Nos ensina a beleza contida no rigor de um processo intelectual, e nos mostra que este não é incompatível, como habitualmente se pensa, com a emoção”. (Bader, 1987, p.229).

⁵² Em destaque está sempre a divulgação dos exercícios desenvolvidos por Augusto Boal com os integrantes do Teatro de Arena a partir de 1956, de que há claras referências em seu livro *Jogos para atores e não atores* e em sua biografia, *Hamlet e o filho do padeiro*. Os laboratórios de

experiência continuada de investigação estética. Seu amigo Fernando Peixoto louva o legado de Brecht em termos formais para sua geração, enfatizando o quão impregnante se tornaria o recurso de suspensão da ação, e avalia:

[...] o pensamento de Brecht tem um significado muito grande dentro de um processo cultural mais amplo. A entrada de Brecht no Brasil é um capítulo irrecusável e absolutamente essencial na discussão sobre a estética do mundo contemporâneo e particularmente a sua decisiva contribuição à formulação, à construção de parâmetros, de bases, de caminhos é de uma importância imensa nas discussões internas nos setores da cultura brasileira não especificamente teatrais – em música, cinema, etc.⁵³.

Um artigo de intervenção cultural e provocação artística de Luís Carlos Maciel⁵⁴, pouco divulgado, mas de importância em seu momento, *O ator e o novo realismo do cinema*, certamente foi uma motivação importante aos realizadores do período, pois saiu publicado em 1966 em *Cinema moderno, cinema novo* (Costa, 1966, pp 53-77), que reúne textos de Glauber Rocha, Gustavo Dahl, Norma Pontes, Davi Neves, entre outros, e prefácio de Paulo Emílio Salles Gomes. Exponho aqui suas colocações principais, a fim de imaginar que elas tiveram ressonância para Leon Hirszman e seus parceiros de Cinema Novo, num ambiente cultural de trânsito dos atores do teatro ao cinema. O artigo inicia com a defesa de uma postura original em nossas produções cinematográficas: humanizar o trabalho do ator e “fazer dele um colaborador efetivo da composição cinematográfica” (1966, p.62).

À medida que seu escrito avança, Maciel sugere, para melhor proveito do trabalho do ator, “combater a descontinuidade da interpretação cinematográfica, através dos ensaios preparatórios e do plano longo, explorando, ao máximo, a mobilidade da câmera” (1966, p.67). Ele prossegue, em relação à participação ética de todos os envolvidos:

interpretação são abordados no âmbito em que Boal criou o Seminário de dramaturgia do Arena no estudo Teoria e Prática do *Seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*, de Paula Autran (2012).

⁵³ Fernando Peixoto ainda chama atenção para a contribuição dos textos de vigor crítico de Anatol Rosenfeld ou Roberto Schwartz abordando a presença de Brecht entre nós. (Bader, 1987, p. 238).

⁵⁴ Luiz Carlos Maciel foi diretor de teatro muito ligado à Escola de Teatro da Bahia, inclusive contemporâneo de Othon Bastos e Glauber Rocha, e ícone da contracultura no Brasil. Entre vários outros escritos marcantes, da apresentação e seleção de escritos de Brecht para a sua primeira coletânea em português: *Teatro Dialético* (Brecht, 1967).

Nossa reflexão sobre os destinos da arte do ator deve estar centrada, portanto, na possibilidade de voltar a fazer dele [...] um artista participante e crítico, levando-lhe, em outra chave, as mesmas exigências de ordem ética que se colocam ao realizador cinematográfico e outros artistas – e equiparando-lhe a dignidade e responsabilidade às de todos eles.

Maciel ecoa inquietações que fervilhavam nas discussões em torno do trabalho do ator, propondo que o ator estabeleça, para sua interpretação, uma “íntima conexão com os fatores de ordem social”. Ele traz à discussão o perigo psicologista na interpretação (1966, p.71):

[...] Essa conexão é fundamental para a explicação e definição corretas das motivações dos personagens. A análise psicologista desvia, obscurece e rouba o solo natural dessas motivações, deixando-as suspensas, sem apoio, no ar e, conseqüentemente, desampara o ator, cujo trabalho depende da medida em que essas motivações são específicas e concretas – como ensina Stanislavsky

E ilumina a relação entre ator e espectador (1966, p.74):

Os atores representam. O público os vê. Mas qual o laço que existe entre eles? Para que esse laço seja vivo e esse diálogo conseqüente, é preciso que o espectador deixe de ser um contemplador, sensível mas isolado, para debater com o ator aquele elemento do trabalho deste que pode realmente envolvê-los em torno de um interesse comum, o elemento crítico. [...] No mundo de hoje, em que a exigência de transformação se aguça e a ação efetiva é missão cotidiana de todos nós, a interpretação do ator deverá fazer da crítica o seu centro, o seu ponto de apoio e o seu valor decisivo.

Luiz Carlos Maciel escreve este texto convicto da necessidade de o trabalho de interpretação dos atores, seja no teatro ou no cinema, assumir uma “estética da ação” em lugar de uma “estética da comoção”. Até que se refere nominalmente a Brecht e sua “técnica fundamental de interpretação”, o “efeito de distanciamento”. E diz, de modo simplificador: “O ator não pode se identificar com o personagem; deve, ao contrário, apresentá-lo, expô-lo à crítica do espectador” (1966, p.75). Maciel assume assim sua provocação artística para Leon e seus parceiros (1966, p.76):

O distanciamento brechtiano não pode ser levado para o cinema porque é uma técnica essencialmente teatral. É, mesmo, um aspecto particular de uma ampla ideia de um novo teatro que foi prática e teoricamente desenvolvido por Brecht e que envolve a arte do palco como uma totalidade. Brecht tem novas concepções, tanto da dramaturgia como do espetáculo, que implicam na conseqüente inovação de todos os elementos deste, da cenografia, figurinos e iluminação à música e a interpretação dos atores. O distanciamento brechtiano nasceu, portanto, dentro do teatro e do ponto-de-vista de sua evolução, relativamente autônoma. [...] o efeito de distanciamento é um efeito teatral, pensado e criado para estabelecer um tipo de comunicação artística própria do palco.

E o autor conduz suas provocações desafiando-os (1966, p.76-77):

Entretanto, da mesma forma que o sistema de Stanislavsky, criado também sobre o palco, mostrou sua utilidade para o cinema (adaptado às condições de trabalho para a tela), a preocupação pela crítica, e de Brecht e seu distanciamento, também pode – e deve – ser levada ao ator cinematográfico. Para isso, é necessário que, a exemplo do que aconteceu com Brecht no teatro, a interpretação cinematográfica crítica seja um aspecto particular de uma nova ideia do cinema. Em suma: assim como o novo realismo teatral de Brecht entranhou uma maneira de interpretar que coloca a crítica como preocupação fundamental, só a criação de um novo realismo no cinema pode abrir a possibilidade de interpretações cinematográficas com essa mesma preocupação fundamental, fazendo do ator de cinema um artista consciente, participante e capaz de repartir com o realizador a responsabilidade pela função social da fita que fizerem juntos.

O jovem crítico de cultura finaliza seu texto convocando a “todos nós, homens de cinema” à tarefa de criar um “novo realismo” nos filmes porvir, num chamamento como “um interesse particular de todos os atores” (1966, p.77).

2. LEON E SEU PROJETO DE ENCENAÇÃO

2.1 Othon Bastos, Brecht, Paulo Honório

Digamos que Leon Hirszman, tomando nas mãos o fio suspenso por Luiz Carlos Maciel em seu texto-provocação, o põe nas mãos de Othon Bastos, ator de experiência brechtiana, que apresenta e dá voz (muitas vezes) a Paulo Honório, em sua maior interpretação cinematográfica.

Quando o Corisco de Othon Bastos em *Deus e o diabo na terra do sol* saiu rodopiando da Bahia para ganhar o mundo em 1964, Leon passou a acompanhar suas interpretações e escolhas artísticas, entre as quais se destacaram as atuações em peças de Brecht como o *Galileu Galilei* (1968) e *Na selva das cidades* (1969), sob a direção de Zé Celso Martinez Corrêa no Teatro Oficina; a parceria rediviva com Glauber Rocha como o professor que se torna justiceiro em *O dragão da maldade contra o santo guerreiro* (1969), o matador de sete vidas em *Os deuses e os mortos* (Ruy Guerra, 1970).

O ator, de qualidades raras de sensibilidade e voz, realizava uma apropriação independente da ideia, sempre algo aberta, do distanciamento - ou estranhamento - brechtiano, essa procura de uma historicização da relação da cena. Escolhido por Leon para representar Paulo Honório, ele encontrará ali sua atuação maior no cinema, a mais exigente e a mais querida do ponto de vista da cumplicidade da equipe no processo de criação. Ele partilha sua experiência (Debate, 2021):

Eu estava construindo um Teatro na Bahia [o Teatro Vila Velha, com a 'Cia dos Novos', companhia teatral que havia criado com outros ex-integrantes da Escola de Teatro da Bahia] quando fui chamado pelo Glauber pra fazer *Deus e o diabo* [em 1963]. Quando eu li o roteiro de *Deus e o diabo*, eu disse pro Glauber: 'Glauber, estamos fazendo aqui no Teatro Vila Velha sempre todas as possibilidades de trabalhar Brecht, de como utilizar o Brecht.

Nós inauguramos o teatro fazendo *Eles não usam Black Tie*, do Guarnieri. Na discussão entre o pai e o filho, eu fazia o pai e o filho era o Édio Rei, nós tínhamos a cena *stanislavskiana*, era aquela briga entre o pai e o filho [contracenando tête-a-tête e de lado para a plateia]. Depois, nós ficávamos nos olhando e dizendo assim: - 'Vamos

conversar racionalmente? Vamos pensar?’ E aí, nós virávamos pra plateia, cada um sentava na sua cadeira assim [mostra o gesto, abraçado no espaldar da cadeira] e *conversávamos* normalmente *a cena* [isto é, diziam o texto claramente, pensando e fazendo pensar sobre o que era dito, cada um frontal à plateia], uma questão de como você poderia convencer o outro, sem briga, sem violência. Daí vem todo esse meu trabalho sobre o Brecht, depois de ter passado muito tempo estudando Stanislavski.

Quando Glauber me mostrou o roteiro de *Deus e o diabo*, eu disse: Glauber, por que você faz o Corisco se encontrar com Lampião no meio da estrada pra Lampião conversar com Corisco? Eu posso lhe fazer uma pergunta? Por que você não apaga tudo isso e faz o Corisco narrar a história dele, narrar, contar a história? E tem outra coisa, eu não vou fazer um cangaceiro como já foram feitos vários cangaceiros, tem um filme célebre chamado *O Cangaceiro* que foi muito bonito, muito bem feito, eu não quero cair naquela linha do cangaceiro, eu quero uma coisa diferente. Se é Corisco: o corisco é um tipo de fogo de artifício que você solta, ele roda, ele pira, ele faz malabarismo.... Então eu disse assim, se ele tem o nome de Corisco, ele deve ser assim, ele deve ser agitado! Vamos tentar fazer essa experiência?

Aí é que eu acho que tem a grandeza do Glauber, um menino de 23 anos fazendo seu primeiro filme, seu primeiro longa (*Barravento* ele pegou no meio), seu primeiro roteiro mesmo, e ele aceitou fazer essa mudança. Foi aí que nasceu o Corisco, o Corisco experiente, o Corisco de uma maneira diferente, um homem que falava manso porque o pensamento do Corisco era o seguinte: você não precisa gritar pra dizer que está vivo, você não precisa gritar, porque quem grita perde autoridade, você fala manso. Você vê que todo o filme eu falo muito lentamente e tem uma agilidade no raciocínio, agilidade na ação.

[...] Em final de 1967 ou em 1968 fui fazer *Capitu*, quando Paulo Cesar Saraceni me convidou pra fazer *Capitu*. Aí fui fazer um outro tipo de personagem, que pra mim foi uma aula, fui fazer o Bentinho daquela maneira. Foi um estudo profundo que eu fiz⁵⁵ Aí depois veio de novo Glauber, com *O dragão da maldade* (o professor que começa falando do Lampião e depois se transforma naquele jagunço, e politicamente se transforma), Ruy Guerra com *Os deuses e os mortos*, mas sempre dentro dessa característica do que como ator eu sou. Transformar o que estou

⁵⁵ Interessante que Bentinho componha a galeria de personagens de Othon Bastos. Assim como em *Dom Casmurro*, em *S. Bernardo* há uma Dona Glória (lá, mãe de Bentinho, aqui, tia maternal de Madalena). Como *Capitu*, Madalena passa a ocupar o centro da narrativa por fazer-se hiperpresente a Paulo Honório, em sua narração, revisitando ações e sentimentos, sendo o clímax consequência de seu ciúme obsessivo. A originalidade de Graciliano reside em que esse ciúme está imbricado com a brutalidade de Paulo Honório, advém do sentimento de que Madalena o rejeita, rejeição que de fato se adensa progressivamente pela atitude autoritária dele com todos ao redor e ao final com ela mesma, desequilibrado. Autoritarismo, ciúme e violência consequentes devastadores para Madalena, por sua estrutura psíquica precária.

lendo em observação, se trata de uma entrega para criar em transformação⁵⁶. [...]. O Paulo Honório tem o momento em que ele é ‘um Brecht’, [pois] ele passa a narrar, a contar toda a história dele [...], ele vai narrando, ele vai contando [...] como você pode escrever o que você pensa e o que você fez, ou que você poderá fazer ainda.

Em seu escrito *A relação do ator com seu público*, Brecht nos fala da postura do ator que “encara os espectadores antes de começar a atuar, sem disfarce, ressaltando que se dirige diretamente ao espectador em tudo o que faz”. Esse olho no olho, esse ‘preste atenção no que aquele que eu mostro vai fazer’, esse ‘você viu?’, esse ‘o que *você* pensa a respeito disso’, que pode ser manejado com arte e despojado de tudo que é rígido, primitivo, mas deve permanecer - e é a postura básica do *efeito-e*” [*Verfremdungseffekt*], o efeito de estranhamento (Brecht, 2022, p.54), que será conceituado oportunamente logo adiante.

Othon Bastos nos encara por um momento, em silêncio, o ator quer alertar o espectador a estar atento, enquanto a personagem Paulo Honório quer criar um fluxo narrativo comum com seus ouvintes (no plural), e sua primeira palavra, quando vem, é “Continuemos”⁵⁷. Esta palavra, escolhida por Leon para ser a primeira, dá o tom épico e

⁵⁶ Note-se o repertório que o ator trazia de suas experiências anteriores, com destaque para sua iniciativa da atuação brechtiana em *Corisco*, irmanada à experiência do sertão e da direção épico-alegórica de Glauber Rocha; o estudo de Bentinho, de Machado de Assis, referente de nossa literatura da máxima importância como ancestral bem comportado da personagem de Graciliano; a densidade e violência expressas na corporeidade de *Sete vidas*, o assassino de *Os deuses e os mortos*.

⁵⁷ Leon decide habilmente começar o filme quando Paulo Honório já superou a hesitação inicial diante da escrita e está em processo de trabalho árduo com as palavras (que deseja dominar, como lhe é próprio), para a confissão de sua derrota. Sua narrativa é áspera, “de um homem que se fez na brutalidade” (Candido, 2012), e aos poucos ganha novos contornos, mais “macios”, “adentrando-se na pesquisa do próprio espírito, até atingir uma eloquência pungente, embora freada pelo pudor e a inabilidade em se exprimir de todo, tão habilmente elaborada pelo autor”. A passagem: “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 na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto, isso vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo caminho dá na venda.” (Ramos, 1989). Ele fala de caboclos que o servem, mas quando o filme começa, a personagem que está diante de meus olhos já não é o fazendeiro típico. O filme começa com ele em conflito interno em que está estranhando a si mesmo, em que houve o colapso de sua função social, pois escrevendo ele se mostra em luta contra sua função social, rejeitando-a. A função social foi infiltrada pela subjetividade e agora vejo a personagem-sujeito, mostra-se a dialética da personagem. (Aqui introduzo questões que estarão presentes adiante, em relação à composição de personagem).

Tudo se encaminha para o ponto em que Paulo Honório se assume como escritor, O ponto em que já não domina nada, na cena final, em que mistura uma hiper lucidez a respeito de si mesmo (não

revela, no ato do filme, o que havia sido depreendido na leitura. Algo que Paulo Honório não narra simplesmente a um “indivíduo solitário, desorientado, e desaconselhado”⁵⁸, mas a um público, a uma audiência.

É como se o narrador como se alternasse entre assumir sua solidão ruidosa para ser ouvido em sua escrita/monólogo interior, e falar a vários espectadores com o desejo de ser ouvido publicamente para tornar suportável a imensa solidão, com a consciência suposta de ser sozinho (com o que a direção compõe seu *jogo* do ser ouvido/ser visto no cinema). Ao fim das contas, ele quer ser ouvido, e por várias pessoas ao mesmo tempo, como ocorre com os espectadores de teatro e de cinema. E assim impõe a sua versão da narrativa, de modo ostensivo.

O ator que personifica o mesmo narrador nas cenas “dramáticas” procura, por sua vez, *mostrar* as relações sociais, ao comportar-se a partir de contradições. Seus padrões e objetivos aparentes de pessoa livre seguem à risca a necessidade obsessiva de dinheiro e poder. Leon, em colaboração com Othon Bastos, nos mostra como Paulo Honório *mostra*: assim como Graciliano age como um “narrador épico” no sentido de Brecht, pois nos mostra Paulo Honório enquanto produz distanciamento à medida que cria condições de observarmos o que e como está sendo narrado; aponta onde ele se contradiz, onde parece não estar dizendo a verdade (mais adiante veremos os recursos de que lança mão para tanto).

Mas as contradições não existem apenas entre o narrado no filme e o observado, ela aparece antes na própria narrativa: entre o tom de narração mais neutro, as variações de monólogo interior até o tom exasperado, na alta vibração emocional estranhável, Paulo Honório se agarra às palavras como quem precisa que elas o salvem. O filme caminha de modo que Paulo Honório *mostre* situações que estavam sob seu domínio, situações em que na verdade ele teme perder seu domínio, e as situações em que admite que as coisas saíram de seu controle.

se reconhece, sobrevém *o estranho familiar* de Freud, que causa horror) a uma incompreensão profunda, assumindo suas limitações de classe. As palavras escondem, nas entrelinhas, o indizível de sua ferida. As imagens trazem os camponeses, que resistem apesar de tudo, e em outras terras agora.

⁵⁸ Faço referência aqui às palavras de Jeanne Marie Gagnebin ao abordar o “depauperamento da arte de contar” em seu prefácio a ensaios de Walter Benjamin, *Magia e técnica, arte e política*. Cf. Benjamin, 1986, p.11.

Ao valor imenso dado à palavra, no filme, correspondem muitas pausas e silêncios. Alguns dos silêncios mais marcantes: aquele que se dá ao final da apresentação dos créditos do filme, a nota de dinheiro (que contém figuras tristes de mulher) presente ainda sem sonorização; quando Paulo Honório está sozinho escrevendo; as longas pausas durante o diálogo de Madalena e Paulo Honório quando a corteja; quando ele está sozinho, antes de externar em voz *over* seus pensamentos sobre o que ocorre de desentendimentos entre eles. Quando, enfim, vive sua solidão na capela, com seu corpo pesado.

O trabalho com as vozes de Paulo Honório

A orientação de Leon para que o ator pudesse *mostrar* o personagem, *citar* suas falas, perpassa todo o trabalho com o texto, muito bem compreendido e dito por todos. Acentua-se na narração em voz *off* (quando ela expressa uma fala da personagem que não está sendo vista na cena) ou na voz *over* de Othon Bastos como Paulo Honório (quando surge como expressão de pensamento da personagem que está em cena, monólogo interior), com voz reconhecível, pois raras vozes de atores são tão marcantes como a de Othon Bastos. Ou ainda quando há uma polifonia de vozes, e a voz do ator é gravada sobre a faixa de áudio original, que pode ser ouvida em segundo plano.

Assim, o eu épico se alterna constantemente com a fala dramática. E Leon faz o eu épico da voz *over* se justapor ao eu dramático, como vemos ao final da cena em que, sob chuva torrencial, Paulo Honório “arranca” a fazenda de Padilha; ou no desenvolvimento da cena do grande jantar, quando Paulo Honório revela seus julgamentos de teor político e sua insegurança, sentimento de dupla ameaça que se fundem (de perder a fazenda e de perder Madalena).

A dialética se vale dos elementos dramáticos, e esse mergulho a potencializa, potencializa as contradições. Entre as falas de Paulo Honório, destaca-se, por exemplo, o final: “creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins. E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte. A desconfiança é também consequência da profissão. Foi esse modo de vida que me inutilizou”. Ela condensa, além do sentido individual de desresponsabilizar-se, sua inserção na

engrenagem modelar violenta, reacionária, patriarcal a que ele adere, segundo seu script sócio-cultural prévio, em que o homem manda, mata e vence (até que o vencedor termina vencido).

Podemos dizer que há três modos elementares no uso da voz de Othon Bastos. O primeiro se refere ao *plano do presente* de Paulo Honório, em que ele narra com neutralidade o que viveu no passado. Está escrevendo num suposto tempo dramático-lírico do presente (a rigor, um presente mortuário), numa postura de dirigir-se diretamente aos espectadores. Aparece em montagem com as imagens de camponeses, primeiro em *voz-off*, sobreposto à música, e ao momento final do filme, quando silencia o canto coletivo, como *voz off*, tem a variação de narrar sobre o seu momento presente mesmo (*voz over*), não sobre o passado, e nessa forma de se apresentar no presente expõe agora reflexões, pensamentos inconscientes que vêm à tona, e ele agora fala de sentimentos, de como se sente e se percebe em sua conexão (distorcida, perversa) com suas circunstâncias sociais.

O segundo modo de uso da voz de Paulo Honório se dá no plano de sua memória (tornada presente, pela atuação), em que são encenados acontecimentos passados: o vemos falar em ação e em suas relações com outros personagens, quando age e fala implicado na ação, e faz usos de muitas nuances vocais, que marcam tanto uma interpretação sobre-atuada (*over-acting*) para mostrar uma atitude brutal e um destempero de quem não domina suas emoções (a cena em que vai ao encontro de Padilha sob forte chuva, a cena em que se exaspera ao querer tomar a carta das mãos de Madalena), quanto uma suavidade no uso da voz (em que os melhores exemplos são os momentos em que está submetido ao encanto por Madalena, seja no pedido de casamento, na cena em que fazem as pazes, na cena da capela). O plano da memória tem a variação dos momentos de monólogo interior, em que em *voz-over* o ouvimos, e há uma implicação emocional em sua forma de falar.

Logo nas primeiras cenas do filme, quando Paulo Honório se apresenta, para além do narrador-escritor, e de seu mundo que está da janela para fora, o estilo de narrar de Paulo Honório se impõe. Ele procura uma neutralidade para não haver identificação, que cria uma atenção maior do espectador ao que ouve, pois desnaturaliza o que é dito. A interpretação de Othon é a de quem narra como quem lê, aquele que *mostra* o texto, a fim de ser bem ouvido. Esse tom, essa forma com distância, deixa o ouvinte atento e imprime um ritmo lento ao filme. Mostra ainda uma atitude vocal, o propósito de quem construiu

- artificialmente - o que diz. De alguém que teatraliza o que sente, de modo a que já não se tenha certeza de que seja uma vivência sincera.

Quanto à montagem do filme, a forma de narrar, neutra da voz *over* tem uma qualidade *disciplinada* que contrasta com as imagens que vão surgindo. Ela soma pontos de vista, numa pluralidade narrativa contradiz as expectativas da vida dramática naquele ambiente, mostrando-nos que seu narrar omite muito da realidade social e recalca dimensões pessoais, fazendo-nos ficar alertas, atentos a ele, desconfiar de seu discurso. E seguimos, como espectadores, observando com o prazer do exercício de observar – a tensão que se constrói entre o que nos chega através de imagens, o que nos chega do narrador, e o que percebemos de suas articulações. E logo notamos, ainda, que muitas vezes o mais importante não está no nível da consciência das personagens ou do narrador, sem entendermos bem o que se passa.

É Brecht que em seus *diários de trabalho* marca a importância de se observar “o relacionamento que o narrador tem (e pensa que tem) com seus ouvintes”, lembrando que optar por uma certa atitude narrativa implica chegar a certos efeitos muito precisos, de acordo com o modo como o material verbal e o material imagético eleitos se organizam em determinadas linhas. No filme, fica claro desde aquele momento que há um outro narrador em relação com o narrador Paulo Honório, o diretor, Leon narrador em sua *mise-en-scène* fílmica. Como Brecht (2002, p.49), Leon tinha consciência de que é preciso ter presente que

uma certa quantidade (e não mais) da imaginação do meu ouvinte está ao meu dispor, compete a mim apelar para suas experiências até um ponto específico, suas emoções podem ser disparadas nesta ou naquela direção etc. A atitude, é claro, não é uma coisa unificada, ou constante, ou destituída de contradições.

Mais adiante examinaremos a questão da teatralidade exposta, aqui associada à narrativa desconfiável. Mas desde já há algo importante a ser dito. Considere-se que a teatralidade inclui sempre o processo de realização do texto cênico. Há sempre a possibilidade de uma relação dialética, ou de uma tensão, entre o texto e todos os outros componentes da encenação. A compreensão da lição de Brecht mostra a força dos diversos elementos da cena em colaboração, até mesmo quando em rivalidade, lembra

Jean-Pierre Sarrazac em *A invenção da teatralidade*. O texto dramaturgício de Leon a partir do texto de Graciliano é corpóreo, e se conecta ao mundo, ao real, na medida em que contém também dimensões estéticas incorpóreas, abstratas.

2.2 Leon e a filiação a Brecht

Como se viu, Leon acompanhava de perto o movimento teatral da época, com interesse nos percursos dos atores, e estudava dramaturgia. Brecht era seu autor predileto. Desde 1955, quando aos 18 anos lera *Galileu Galilei*, o que considerava um alumbramento (Hirszman, 1995, p.16).

Ao longo da pesquisa confirmei o que já sabia ao encontrar no acervo da Cinemateca Brasileira algumas entrevistas que Leon concedeu em 1972, quando *S. Bernardo* estava finalizado (embora o filme só viesse a estrear vinte meses depois, por ter sido barrado na censura por sete meses e depois em razão das consequentes dívidas da produtora de Leon, Saga filmes). As menções ao autor mais admirado eram, agora, de ordem poética, com menções explícitas a como a dialética de Brecht se revelou a mais sólida referência de teatro para que viesse a compor a estrutura do filme⁵⁹.

Logo após as filmagens, ele diria a Federico de Cárdenas, em uma da série de entrevistas ao crítico cubano (Hirszman, 1972 a, p.37):

Brecht está presente não apenas através do distanciamento, mas também através de seus escritos teóricos⁶⁰. [...] Brecht está presente no

⁵⁹ A mais sólida referência de cinema seria sempre Eisenstein, com sua teoria da montagem, uma vez que “tudo é montagem”, do mais mínimo ao macro na articulação dos elementos todos que compõem a obra. A estrutura é construída com base em longos planos-sequência entremeados com planos de contraste.

⁶⁰ Decerto Leon leu e estudou tudo quanto pôde da obra de Brecht, da dramaturgia propriamente dita e dos textos teóricos (elaborados em reflexão dialética com a prática). O que não havia em português brasileiro, ele lia em edições portuguesas, ou em espanhol, ou em francês. Alguns textos imprescindíveis certamente lidos por ele: *O Pequeno Organon de Teatro* (contido em diversas edições); *Uma nova técnica da representação* (em edição brasileira In: *Teatro Dialético*), de 1940, é um dos trabalhos teóricos mais divulgados de Brecht); os livros-modelo, com registros dos processos de encenação que revelam muito da relação entre prática e teoria brechtianas, *Da livre utilização de um modelo* (em edição brasileira, in: *Teatro Dialético*), *A utilização de um modelo restringe a liberdade artística?* (in: *Estudos de Teatro*, p177 e ss.); in: *Escritos sobre Teatro*, vol.3 há farto material escrito por Brecht sobre atuação, além da formulação do conceito

plano do sentimento, e não tanto da aplicação direta dos métodos de trabalho, pois é diferente a relação no plano cinematográfico dos efeitos de distanciamento que ele propôs para a cena teatral e o plano temporal.

Para ir além da própria avaliação do cineasta sobre, fui buscar vestígios testemunhais do processo criativo com os atores (contemplado na última parte deste estudo). Pude encontrar surpresas e verificar como também o trabalho de preparação e direção dos atores lançou mão de ferramentas e dispositivos de criação do jogo cênico legados por Brecht. A grandeza artística do resultado espelha toda dedicação, a entrega apaixonada de que o processo estava imbuído, num modo de trabalho coletivo que respirava a teatro.

Ismail Xavier é quem primeiro repercute a inspiração confessa de Leon para sua *mise-en-scène* de *S. Bernardo*. Em janeiro de 1974, com *Em torno de S. Bernardo*, o jovem crítico o saúda como o mais importante lançamento de 1973. A obra causava “certa euforia” poucos meses após sua estreia. Nesta primeira mirada sobre o filme (1974, p.12-16, grifos meus), Xavier valoriza o “trabalho de elaboração do filme enquanto filme” como decisivo no contexto político e artístico de então

[...] estabelecendo-se a partir daí seu modo de presença em duas frentes articuladas: a da modalidade de relação que propõe ao espectador – como dá a perceber em seus elementos; e a do seu confronto com um conceito de cinema ainda presente entre nós, dentro do qual se afirmam ideais ou normas para os procedimentos narrativos⁶¹

Sobre a consciência do que desejava experimentar em *S. Bernardo*, Leon diria a Federico de Cárdenas em outra entrevista de 1972 (Hirszman, 1972b, p.10-11), sobre o filme recém filmado:

de *trabalho teatral* (*Trabalho Teatral* é um escrito de 1952 sobre experiências realizadas no Berliner Ensemble); outro texto importante é *Elementos característicos dos processos sociais*. (Brecht, Lisboa, 1998). Todos estes textos são utilizados como referência direta ou indireta aqui neste meu trabalho. Só em 1967, houve a primeira importante edição no Brasil de uma farta coletânea com vários dos textos de Brecht citados acima, e outros, inclusive um sobre a *música-gestus*, *Teatro Dialético*.

⁶¹Sobre essa segunda questão, aqui levantamos pontos diversos da ousadia de Leon em experimentar ao máximo e criteriosamente recursos com efeito de distanciamento em sua estética da opacidade.

Interessa-me muito a visão crítica da dramaturgia que se encontra em Brecht. Dizer não à ilusão, à reificação do espectador, ao filme como espetáculo e como consumo. Acredito na unidade dialética do sentimento e da razão⁶². Neste sentido, e a esse nível da construção do filme, reconheço que a estrutura do meu filme foi influenciada pelas teorias brechtianas, ainda que não tenhamos pretendido que se deva fazer uma absoluta e literal transposição ou aplicação direta dessas teorias.

Ismail Xavier nota com precisão o que é proposto ao espectador e de que maneira:

Em *S. Bernardo*, não somos admitidos na ação, somos colocados face a ela. A tela é uma superfície espessa onde cada cena se dá não como um movimento contínuo dentro de uma montagem da qual participamos; isto é, cada cena não leva e não serve simplesmente a outra, mas vive o seu momento até a saturação.

Desta forma, texto e imagem se articulam no tecido da narração e o resultado, dadas as suas características, é uma combinação marcada pela ausência de uma unidade dramática de tipo usual no cinema.

Proponho que nos detenhamos na sensação da tela como “superfície espessa”, onde cada cena não se dá como um movimento contínuo em que nos sentimos dentro dela, dramatização em que cada cena vai levando à outra com fluência. Em lugar da “unidade dramática usual no cinema” [da transparência], cada cena na obra de Leon guarda uma autonomia em si e “vive o seu momento até a saturação”. A montagem entre elas se mostra como um jogo de cenas articuladas. Dessa percepção, reconhecível conforme a experiência do filme avança, não se poderá dizer que seja portadora do caráter de descontinuidade da fabulação brechtiana?

Vejo aí uma associação primordial. A fábula - nessa acepção épico-dialética de Brecht - não repousa em uma organização da história contínua e unificada, mas se materializa pelo princípio da descontinuidade: alinhando episódios autônomos, convidando o

⁶² Para lembrar Brecht: “Desde o dia em que o capitalismo resvalou em sua decadência,/a razão e o sentimento caíram numa contradição estéril e condenável./A nova classe dirigente e os que partilham de suas lutas reencontraram,/por outro lado, a grande e fecunda contradição entre o sentimento e a razão./Em nós, os sentimentos nos levam a exigir da razão esforços extremos/e a razão ilumina nossos sentimentos”. In: *O estilo de Interpretação do Berliner Ensemble*. (Brecht, 1967). Evoco também sua máxima de que “Todo pensamento necessário tem seu correlato emocional, todo sentimento seu correlato intelectual”. (Brecht, 2002, p.20).

espectador a confrontá-los com os processos de realidade a que correspondam. Neste sentido, a fábula não é um conjunto inseparável de episódios ligados por relações de temporalidade e de causalidade, mas uma estrutura fragmentada e exposta.

Assim como Ismail Xavier, tenho a sensação nítida que, pela sua composição, em todos os aspectos envolvidos, cada cena da obra de Leon é sentida como “espessa” e “vive seu momento até a saturação”, caracterizada em sua opacidade relativa. Ao mesmo tempo ela pulsa até o limite em si mesma, o que convoca a que venha uma próxima cena e a ação geral avance. Uma descrição nesses termos corresponde a sua leitura do original de Graciliano, que ele reconhecia como um “romance muito cinematográfico, com a exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme”, conforme disse a Alex Viany (Hirszman, 1973). E contaria uma década depois a Viany⁶³ (1982, *apud* Salem, 1987, p.201, grifos meus):

Vendo os manuscritos de *S. Bernardo* e *Vidas Secas*, se percebe como ele trabalhava: em grandes folhas de contabilidade, escritas com letra miúda. De repente, ao virar uma página, encontra-se o manuscrito todo rasurado, sobrando uma ou outra frase. Ele fazia uma montagem de cada frase, de cada pensamento. Reunia aquela matéria bruta, que trabalhava como um todo, e a partir daí surgia a primeira edição. Do meu ponto de vista, é aí que reside a forma cinematográfica na narrativa de Graciliano, pois é como a cachoeira de que nos fala Humberto Mauro. Ou seja: uma frase exige outra frase, um plano exige outro plano.

Neste ponto, retomemos o conceito de fábula em Brecht, indo mais fundo agora em sua solicitação de ambiguidade. A exigência de que fábula siga seu curso, reconstituindo a lógica da narrativa, pode ser estimulada pelas interrupções frequentes, pelos distanciamentos adequados – que assim interpelam, desestabilizam o espectador e reafirmam a autonomia de linguagem artística proposta pelo encenador⁶⁴.

Na sua formulação 67 do *Pequeno organon para o teatro*, Brecht deixa registrado que

os acontecimentos isolados tem de ser interligados de tal forma que as funções sejam evidentes. Os acontecimentos não devem seguir-se de

⁶³ Hirszman, Leon. Entrevista a Alex Viany no Jornal do Brasil em set.1982.

⁶⁴ A síntese benvinda de Patrice Pavis, aqui parafraseada, está em seu *Diccionario del teatro*. (Pavis, 2000, p.199).

maneira imperceptível, devemos, sim, ter a possibilidade de intervir neles com os nossos juízos críticos⁶⁵. [...] Se por acaso fosse o caráter obscuro dessas inter-relações originais que nos interessasse, então esta circunstância teria de ser realizada de modo suficientemente estranho⁶⁶.

No artigo *Em torno de S. Bernardo* Ismail Xavier expõe qualidades alcançadas pelo cineasta em sua opção de linguagem, em que distingue o “desenvolvimento de procedimentos que, combinados de maneira distinta, podemos encontrar em filmes como *Os inconfidentes*”⁶⁷. Lança aí pela primeira vez a ideia de que essa estratégia de provocação pode ser referenciada a Brecht.⁶⁸ E em seu ensaio “O Olhar e a voz, sobre a

⁶⁵ (Brecht, 2005, p.159). Note-se a consigna do teatro dialético semelhante à estética da opacidade que orienta o cinema moderno. Muda apenas a forma de dizer.

⁶⁶ (Brecht, 1967, p.214, grifos meus).

Aqui vale suscitar o que será trabalhado com ênfase mais adiante: Se entendemos por “caráter obscuro” o que quebra a expectativa do espectador e anuncia algo realmente da ordem do difícil de definir, apenas necessário ser testemunhado sem fuga, pensamos como exemplo máximo na situação de negação da própria maternidade/alienação de Madalena quanto ao bebê, indecifrável diante do choro do bebê e do apelo de Paulo Honório. Associamos de imediato a palavra de Brecht ao que se realiza nos momentos de Madalena imóvel por tempo excessivo, em que se manifesta algo de obscuro, por assim dizer, tanto dela consigo mesma em seus desajustes internos quanto da interação dela com Paulo Honório, atravessados por suas circunstâncias sociais (o que ocorre, marcadamente, a cada novo encontro deles dois a sós, entre os três que compõem o pedido de casamento numa progressão dramática muito clara, de que tratarei em meu estudo). Em relação ao bebê ser rejeitado pela mãe e pelo pai, as significações são vastas, desde a metáfora para a impossível relação de mulher e homem entre eles, até o sentido trágico-social de uma sociedade enferma e que cultua a morte e a violência (o autoritarismo em seu auge, como vivido), que nega sua capacidade de valorizar o que se possa gerar de criação, para além de si mesmo, numa perpetuação da vida criativa, e de vida social saudável.

⁶⁷ Vale aproveitar o ensejo para uma menção a um escrito de Fernando Peixoto (até então inédito, que encontrei em seu acervo sob os cuidados da Funarte e está em anexo) intitulado “A difícil resistência de um cinema crítico”, de fevereiro de 1974. Nele, Peixoto aponta sua visão da força da crítica social de poucos filmes feitos desde 1970, em que destaca *Os Deuses e os Mortos* [1970], de Ruy Guerra, *Os Inconfidentes* [1972], de Joaquim Pedro de Andrade, e *São Bernardo* [1972]. Fernando Peixoto foi um artista polivalente: ator de teatro e cinema, integrante marcante no Teatro Oficina, diretor teatral, editor, roteirista de filmes, tradutor, um dos assistentes de direção de Leon em *Eles não usam Black Tie*; ator de *A Queda*, filme de 1976 de Ruy Guerra e Nelson Xavier, colaboração que contribui para discussões em torno da desfronteirização entre teatro e cinema em sua concepção, direção de atores, filmagem e traz marcas de Brecht como inspiração já em sua abertura (assunto para outro escrito, não este). O artigo inédito está em ANEXO F.

⁶⁸ Como um ponto em comum entre *S. Bernardo* e *Os Inconfidentes*, distingue-se de saída a atitude escolhida por Leon Hirszman e por Joaquim Pedro de Andrade de proporem ao ator encarar o espectador, apresentando-se como ator-expositor que mostra a personagem ao espectador e o interpela, seja Paulo Honório (por segundos, logo na abertura de *S. Bernardo*), seja, por exemplo, Fernando Torres (entre os inconfidentes, cara-a-cara, a expressão de quem guardei mais fortemente), seja o protagonista. Gilda de Mello e Souza escreveu um importante texto de intervenção cultural onde aponta várias questões para se refletir (Souza, 1980).

narração multifocal e a cifra da história em *S. Bernardo*” (Xavier, 1997, p.136), volta a lançar, ele próprio, mais elementos provocativos ao leitor/espectador:

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* que expõe os gestos a uma observação crítica, pela sua duração e pela carga de empostação apta a dramatizar.

Enquanto lidava com meu espanto, meu assombro diante do filme (termos propositadamente escolhidos porque francamente associados a Brecht), reconhecia intuitivamente o que posteriormente encontrei na síntese de Ismail Xavier acima citada⁶⁹. A tarefa, a partir daí, seria verificar que dispositivos fazem a *teatralidade* vir à tona, que cenas são compostas como um *tableau* e de que maneira; onde a duração dos gestos os expõe à observação crítica, ampliando suas observações valiosas. E de que maneira essa teatralidade assume sentidos, a ponto de se tornar, ela própria, um enunciado.

Um aspecto determinante nessa relação de *S. Bernardo* com Brecht se dá na procura de uma produção gestual que vai além da qualidade do movimento ou da energia corpórea dos intérpretes. No cinema de Leon há uma compreensão dos *gestus* sociais postos em prática com excelência por todos os atores na composição de seus personagens, algo que se manifesta em seus corpos de modo mais preciso e com contornos muito bem definidos

⁶⁹ Recentemente, Reinaldo Cardenuto, em seu abrangente e valoroso estudo *O cinema político de Leon Hirszman*, embora não se proponha a desenvolver reflexões sobre *S. Bernardo*, expõe nesses termos sua consciência da presença de Brecht assinalada por Ismail Xavier e confessa por Leon: “Mesmo que tivesse a certeza de ter realizado um grande filme, no qual se afastara das regras do drama convencional para dialogar com aspectos do distanciamento crítico brechtiano, Hirszman vivenciava, em 1973, um forte sentimento de aflição diante das impossibilidades que rondavam o cinema nacional” (p.38); “Em 1972 [1971], no auge das perseguições políticas contra os artistas de esquerda, uma nova modulação do realismo levaria Hirszman a realizar *S. Bernardo*, longa-metragem de extração brechtiana em que o distanciamento crítico, presente no tecido dramático e na criação da *mise-en-scène*, desconstrói a figura de Paulo Honório para denunciar na formação histórica do Brasil a existência de um coronelismo que impôs seu poder autoritário no meio rural. Ali, as confissões do protagonista, cuja dimensão psicológica é criticamente dissecada, não servem para gerar uma empatia entre o personagem e o espectador, mas antes para funcionar como fissura que permita desnaturalizar o autoritarismo da política brasileira” (p.56); “Nesse sentido, ele [o filme *Eles não usam Black-Tie*] se afastava do ‘brechtianismo’ exercitado em *S. Bernardo* para voltar-se a uma forma realista que procura instalar (...) um jogo de identificação emocional entre o espectador e esse personagem dividido entre a militância política e o filho fura-greve” (p.57); “Apesar de o cineasta ter dirigido um de seus melhores filmes em 1972, a adaptação de linha ‘brechtiana’ do livro *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos (...)” (p.330). Cf. Cardenuto, 2020, pp.38, 56, 57, 330.

no espaço justo de modo relacional com Paulo Honório, o homem tirânico, o narrador poderoso e extremamente contraditório.

Brecht nomeou como esfera do *gestus* as atitudes relacionais de conotações sociais que as personagens assumem umas em relação às outras, que são expressas na maneira característica com que o ator usa seu corpo e seu discurso, qual na formulação 61 do *Pequeno Organon* (Brecht, 1967). Cada personagem se compõe de seus próprios *gestus* sociais⁷⁰. O *gestus* concerne tanto à dimensão social do personagem quanto aos traços próprios que o constituem, situando-se numa interseção entre eles. A crítica de todo o processo, da estrutura de mando que produz coronéis ou empresários como Paulo Honório (e que ainda são modelos de masculinidade) se materializa por exemplo em uma gestualidade de uma atuação (gestualidade Paulo Honório – *gestus mostrados*). A força da atuação do ator, e de um filme que escolhe trabalhar sobre o quadro estático, põe essa a teatralidade no centro da relação com o espectador.

E o que Ismail Xavier nomeara como “carga de empostação apta a dramatizar”? Imaginei que fosse uma das variáveis do uso da voz, quando, em contradição com os momentos de ausência completa de *pathos* (onde prevalece a narração e a opacidade): os atores, num ponto tenso da relação entre as personagens, fazem uso de uma energia vocal exacerbada, como quando Paulo Honório surge de olhos arregalados e corpo crispado, ameaçando Padilha, numa partitura de ações gestuais claras. (Estamos ainda no território do *gestus*). Ou no “duelo” com Madalena no escritório, quando sua voz explode enquanto seu corpo se contorce em contenção para não agredi-la; ela entra no diapasão de violência, expressa na voz e nos gestos dele, e parece implodir. Por seu temperamento, ela nunca fala alto, nunca se exalta; e que isso ocorra, e grite, a arrasa. Ela não se contém, passa dos seus próprios limites, com o que a violência incide mais sobre ela⁷¹.

⁷⁰ E em que medida os momentos em que Madalena (Isabel Ribeiro) suspende todo movimento, “congela” sua figura e permanece imóvel suspensa no tempo recendem, além da suspensão do movimento em Brecht, às “posições-poses” estipuladas por Meyerhold, indicando uma atitude cristalizada de um personagem? Lembremos que Meyerhold era também uma inspiração para Leon, à medida que foi o mestre teatral de Eisenstein, sua referência artística máxima ao lado de Brecht. A menção às “posições-poses” de Meyerhold no *Diccionario del teatro* (Pavis, 2000, p.226). Sobre a relação profunda de Eisenstein com o teatro, - devo reafirmar, de importância referencial para Leon -, recomendamos a leitura de *Eisenstein ultrateatral*, de Vanessa Oliveira.

⁷¹ A próxima cena em que vemos Madalena é silenciosa, ao longe, escrevendo à bancada do escritório. Depois, já é de noite quando, saindo da capela, ele a retém.

E a “carga de empostação” é não apenas sobre a voz, mas também escorre para a cena, em sua austeridade? Quando? Justamente nas cenas em que Leon trabalha a interpretação dos atores de um modo que fica explícito que há o desejo de se imprimir o *gestus social* (na gestualidade expressiva da atriz ou do ator), pela energia concentrada que os atores utilizam nos seus gestos, pela forma como eles se imprimem no espaço (seu desenho muito bem marcado espacialmente e temporalmente), e por estão em relação com os gestos uns dos outros destacando-se como se em relevo na tela, e ainda neste caso, em uma pulsação corpórea que propositadamente está no limite da sobre-interpretação (*over-acting*) a sensação do espectador diante de sua execução precisa) e que, por isso mesmo, resulta num efeito de *teatralidade*.

Exemplos bastante concretos estão na primeira cena de Padilha a sós com Paulo Honório, depois na cena em que Paulo Honório vai *arrancar-lhe* a fazenda, além da cena citada acima de confronto de Madalena e Paulo Honório. Voltarei a essas cenas logo adiante para uma reflexão mais clara sobre *estranhamento* e *gestus*.

Como tudo o mais que se refere a uma poética épico-dialética, esses aspectos não são técnicos, não ocorrem apenas dentro da cena, e sim na sua passagem, na relação de diálogo com as expectativas do espectador. É na procura de um diálogo diferente com o público, com um espectador ativo, que Leon concebe a forma de seu filme.

2.3 Sobre o espectador

Ismail Xavier lançou no ar o desafio de enfrentar a presença de Brecht em *S. Bernardo*. Tomo esse fio em minhas mãos e irei partilhando aqui algumas observações, fragmentos do meu contato direto com a experiência da apreciação da obra de arte, considerando a voz do próprio cineasta, artista ousado e bastante consciente de suas proposições, restrições, desafios, circunstâncias e de uma compreensão de que a construção da atuação depende de uma arte da observação, tal como entendia Brecht.

Observo que considerar a voz do próprio encenador/autor abarca saber que ele não era consciente de tudo o que realizava, saber que entre o que conduzia como efeito para o espectador e o que realizava, há o *coeficiente artístico*, o que escapa ao artista, segundo

Duchamp (1957, *apud* Osório, 2005)⁷², além de que evidentemente em alguns pontos a obra pode não se realizar plenamente para alguns espectadores, mas também, como o próprio Leon dirá, que sua apreciação varia sempre de espectador a espectador.

São fragmentos, como tudo presente aqui neste estudo, e se compõem assumidamente de recortes do olhar, fragmentos escolhidos para provocar lampejos, como os lampejos de Paulo Honório em sua tarefa de escrita, ou como a forma fragmentária de um filme que expõe suas elipses, seus cortes secos, o contraste de efeito espantoso de planos longos com *closes* que fazem a condensação da dimensão social com o mais íntimo - na procura de mostrar, em imagem e som, esse íntimo que projeta o mundo político e social, numa obra em que as circunstâncias sociais incidem diretamente sobre as singularidades, ou se contradizem.

Diante das condições de produção de que “tinha que fazer um filme em som direto com quarenta latas [de filme virgem]”, Leon elaborou uma forma-conteúdo para seu filme, em que teria que ensaiar as cenas até o jogo cênico dos atores atingir a máxima precisão possível de execução, na busca do pretendido por ele como resultado semântico, em consonância com a precisão da duração de tempo da cena⁷³, – *timing* que se ligava à qualidade formal pretendida e permitia cumprir o desafio de filmar a cena em *take* único, com base numa matemática pensada para o tempo que cada cena deveria ter, com vistas a imprimir o ritmo que ele desejava ao filme.

Leon foi elaborando uma percepção de ritmo e de montagem que se ligava a proporcionar ao espectador a prevalência de um tempo escandido (qual a densidade do tempo enquanto Paulo Honório escreve), capaz de levá-lo a uma observação e a uma escuta aguçadas, diante da complexidade do que se pretendia dar a ver e ouvir, – o que remetia, para o encenador, à própria experiência de leitura do livro, de apreensão da força da palavra dita. Penso que se tratava também de conduzir o espectador ao recôndito de si mesmo para melhor disponibilizar-se àquele ambiente, àquelas personagens como Madalena e Paulo Honório, tão complexos de contradições internas e em sua inter-relação, além da situação de polifonia narrativa. Seria uma obra exigente para o espectador, a quem Leon desejava interpelar.

⁷² Duchamp, Marcel. *O ato criador*. Trabalho apresentado à Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston, Texas, abril de 1957.

⁷³ Quanto mais complexas as cenas, mais tempo necessário para se trabalhar sobre a interpretação dos atores em laboratórios e nos ensaios. Em *A Falecida*, Leon já havia tido que ser bem ponderado em relação ao uso de filme virgem, mas em *S. Bernardo*, o desafio foi extremo quanto aos problemas de produção.

Leon tinha bem apreendida a percepção também da dimensão sensorial, da importância de conseguirmos nos mover para um lugar profundo em nós, de assentarmos nele para responder a contrastes, lançados momentaneamente à superfície e voltarmos ao lugar de observadores, de testemunhas. Também por isso convoca uma predominância de planos-sequência⁷⁴, que por sua vez atendem à necessidade imperiosa de um uso criterioso do filme disponível. Em minha experiência direta com o filme sinto como essa escolha instaura, para o espectador, uma experiência com o tempo, tempo sentido como remoto na tela e na ressonância sensorial em si, que nos conduz à escuta e à observação de uma forma não ordinária (também pela forma de sustentar a duração do plano, que apontarei logo adiante).

Existe uma gama de aspectos que se articulam, sejam vetores racionais, emotivos e até sensoriais que acabam por dotar o filme de um estilo genuíno. Leon chamava atenção para esses vários aspectos como contradições, quando ouvia ou lia que a quantidade tão restrita de filme virgem teria sido determinante para a decisão quanto aos planos-sequência, sem considerar que sua forma provinha de uma articulação de forças (citada acima), e não de um aspecto (material) imperativo. Isso é repetido várias vezes por ele. É algo muito significativo porque realmente revelador de uma perspectiva pedagógica, como fica claro falando a estudantes da Escola de comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 1973 (inédito transcrito por mim na íntegra em ANEXO C) com um sabor de artista-pedagogo, ao modo de Eisenstein ou Brecht, referenciais máximos para ele, que fomenta o debate sobre a posição do espectador:

[...] A minha leitura foi muito mais uma leitura na qual o distanciamento do espectador seria [valorizado], o espectador devia manter a sua condição de sujeito. Ou seja, de um leitor crítico. Tá certo? Foi como eu me aproximei da leitura do romance. E eu falei isso só pra esclarecer porque tem uma tendência, que saiu por aí que os planos longos são referentes a problemas de produção. Quando não é verdade. Eles são resultado de um complexo muito maior. Ou seja, de uma série de contradições que envolvem inclusive a minha maneira de ver o

⁷⁴ A predominância de planos-sequência se deve a uma série de aspectos, o que Leon comenta em mais de uma citação ao longo deste estudo, a próxima na página a seguir. De acordo com Reinaldo Cardenuto, a pesquisadora Tatiana Junod-Valera, em sua tese de doutorado sobre o ritmo em *A Falecida* e em *S. Bernardo*, apresenta a decupagem de ambos filmes: *A Falecida*, com 183 planos, e *S. Bernardo*, com 133 planos (Junod-Valera, 1997, *apud* Cardenuto, 2020, p.336). Ele afirma ter feito a análise técnica de *Eles não usam Black-Tie*, 186 planos, e conclui que Leon apresentava a tendência de realizar obras “com quantidades não excessivas de cortes”. Junod-Valera, Tatiana. *Observation pour une Rytmique du Film: Études des Films La Décédée et São Bernardo de Leon Hirszman*. Tese de Doutorado em Cinema. Paris II, 1997.

romance, por um lado, como também problemas de produção⁷⁵. [...] Então tem uma tentativa consciente de se fazer isso. [...] Se você ler o filme ao contrário, por exemplo, tá? Quando os planos de longa duração, por exemplo, os camponeses vindo cantando o rojão de oito, quando eles vem, tá?, e que a voz *off* que diz que Madalena morreu faz dois anos e começa a narrar, é um plano de longa duração dos camponeses. E que se infere por planos longos também de duração acima da leitura daquele plano, quer dizer: você tem o tempo justo da leitura de um plano, tá certo? Você olha e *tac!* Aquilo é necessário. Você leu o plano, tá? Você, passando daquilo, tá faturando o plano, tá ok? Então ocorrem aí dois problemas. Primeiro: você começa a eliminar a imagem. Desgasta a imagem. Segundo: Você necessita de uma sustentação sonora, tá certo? Então inverte-se a questão: aí é o que me interessa. A base então passa a ser o som. E é isso que fundamentava a adaptação de *S. Bernardo*. A base deixada de ser a cultura da imagem para ser a cultura do som, entendeu? Nessa medida então que um plano durando mais, fazer com que o sujeito tivesse uma aproximação crítica em relação ao som, que deveria ser ouvido. [...] Em *S. Bernardo*, essa questão vem a ser colocada de uma maneira talvez um pouco radical, mas que é permitido pelo romance, tá? Na leitura do romance você sente a sustentação sonora.

Leon comenta de forma provocativa uma contradição recorrente criada na montagem: entre a voz-over, em foco para o espectador, e a imagem, quando “o som está em primeiro plano e a ação está em plano geral também tem um significado...”. O que vem a seguir é o grande momento final do filme, a que Leon se refere discernindo o trabalho com o som:

O problema da relação de mixagem e esforço de entendimento por parte do espectador quando o canto dos camponeses se entrecoca... há uma contradição entre o rojão de oito dos camponeses, que eles vêm cantando com o Paulo Honório já na decadência, um processo de decadência. E a imagem mostrando, ora momentos da glória da fazenda, ora momentos da vida social mesmo, de como é que estavam as pessoas

⁷⁵ Embora as escolhas diante das possibilidades sempre tenham limitações, afinal o que mais importa é o salto criativo realizado que, em *S. Bernardo*, foi exponencial, como já mostrou Ismail Xavier no *Em torno de S. Bernardo*. Pelo rigor e atenção que Leon devotava à interpretação dos atores e à palavra, como resultado do trabalho vocal realizado com eles, e pelo que elaborava de articulação entre som e imagem para apreciação do espectador, Leon fez questão de gravar o som direto, no calor da hora. Ele queria que a qualidade do som resultasse a melhor possível, e o som sendo captado mais ou menos perto dos atores, é importante considerar as circunstâncias de captação do som direto e suas implicações: em pleno ano de 1971, era uma ambição técnica exigente, pois a câmera era envolta numa carapaça pesadíssima (*blimp*) para isolar o ruído produzido pela sua engrenagem, e com isso o melhor era que fosse deslocada o menos possível. “Leon transformou essa limitação em estilo, ao adotar uma encenação hierática, assumidamente teatral”, sintetiza Carlos Augusto Calil em seu texto *Leon de ouro*. In: *É bom falar*. Primeira edição, acompanhando a mostra “Leon de Ouro”, primeira retrospectiva da obra completa de Leon Hirszman, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1995.

que trabalham ali. Quer dizer, a face das pessoas que trabalham ali também tem relações de contradição múltiplas.

Importante notar que o canto de trabalho cantado pelos camponeses nessa cena final do filme é um canto que fala da partida de um filho e a tristeza do pai, absolutamente integrado e contraditório à fala de Paulo Honório, em especial quando menciona que sequer tem amizade ao filho, e que ao mesmo tempo repercute a vocalização de Caetano Veloso quando Madalena à janela na segunda parte do pedido de casamento⁷⁶.

Voltando mais detidamente à questão da “sustentação sonora” proposta pelo romance decisiva para Leon no desafio estético a que se propõe (trabalhando pela “cultura do som”) de modo consciente é marca valiosa de um diretor particularmente sensível à carga social das palavras, – do que se diz e do que se ouve –, e também à sua força poética, até à esfera sensorial e lírica, assim como da musicalidade. A meu ver, ele o cumpre plenamente, e o ultrapassa à medida que alcança efeitos no espectador que não planeja, não controla, e de que nem tem consciência, por vezes. Como poucos, Leon pensa o lugar da imagem e da palavra na nossa cultura, atento a uma contribuição artística que tem uma significação ética, além de estética. A provocação que ele faz àqueles estudantes em 1973, segue ressoando na experiência do espectador em nossa cultura:

[...] a relação de fazer que a coluna sonora exija dedicação de quem está presente. Ou seja, porque a cultura da imagem é muito fácil, você num país dependente, naturalmente foi educado a um nível da cultura da imagem, tá certo?

O que Leon expõe com a clareza de um realizador que tinha uma consciência admirável sobre suas intenções estéticas apareceria explicitado por Ismail Xavier em seu primeiro artigo sobre *S. Bernardo*, já citado, escrito pouco tempo depois da exposição desenvolvida de Leon à jovem audiência na USP (Xavier, 1974, grifos meus):

Não cansamos de ouvir ainda hoje que cinema é imagem, que esta pureza tem de ser cultivada; em nome do que não sabemos. Talvez nem

⁷⁶ Na quarta parte deste estudo, em 4.1.1, Proposta de roteiro gestual de *O pedido de casamento*, realizo a transcrição minuciosa da cena. Note-se a metáfora da situação pai-filho que se possa extrair da rejeição ao filho, de um pai (Paulo Honório) e de uma mãe (Madalena) que não conheceram seu próprio pai tampouco. Chega-se também à velha tragédia social da desconexão entre passado e presente da História.

mesmo o saibam muitos daqueles que em críticas e ensaios teóricos, implícita ou explicitamente, fazem presente tal apostolado da imagem que já se configura nitidamente como um preconceito. Define-se em abstrato a essência do cinema e lamenta-se o fato da prática não se estabelecer em conformidade com ela. Esquece-se que esta essência nada mais é do que um conjunto de pressupostos de uma ideologia cinematográfica produzida nos anos 1920 e que, tornada lugar comum, encontra até hoje uma legião de seguidores a ela presos como uma herança ou tradição inerente à própria natureza das coisas. [...] Mas, o filme aí está para reafirmar que muitas técnicas ou regras postuladas como necessárias ao “bem fazer” cinematográfico nada mais são do que opções de linguagem inseridas no espaço e no tempo, ou seja, convenções historicamente determinadas.

Voltando a sua sua fala aos estudantes na USP em 1973, Leon prossegue sobre a necessidade de cultivo da cultura sonora (cada vez mais atual, nos tempos que correm):

A tua cultura, a tua crítica não foi desenvolvida nunca ao nível do sonoro. Inclusive isso ocorre muito em nível, por exemplo, de compreensão de música popular brasileira. Certo? Quando ela atinge certos níveis metafóricos, certos níveis de dizer alguma coisa o sujeito não saca. Porque ele não está educado pelo ouvido mesmo a compreender aquele negócio. Tá? Não tá voltado, a alma dele não está aberta pra aquele negócio. Entendeu? O espírito dele não está voltado para aquele negócio do som.

Leon expõe com clareza como essa falta de maior disponibilidade é consequência da experiência do espectador ser dominada pelo cinema norte-americano, que prevalece como referência dramática para a maioria, pela colonização cultural histórica. A tendência é que não seja dada importância à palavra no filme, a não ser quando se trata da reiteração da imagem, em que o espectador é levado a uma adesão emocional guiada pelas imagens, às vezes de tal forma que a coluna discursiva chegue a ser “desprezível” e o filme se realize [apenas] pela imagem. Ele fala em “negação” do som, em uma escola tradicional do cinema que “não oferece nada ao sujeito, não enriquece o sujeito”:

[...] em termos gramaticais, no cinema americano, ligada ao cinema da fluência, ou seja, fundamentalmente te emociona visualmente, te coloca numa relação principalmente de ordem visual, de fluência visual. Você vai embarcando naquele negócio... quando você for ver, você foi tomado por outra coisa e você não sabe nem por que, sem manter uma atitude crítica em relação aquilo.

As afirmações de Leon aqui são exemplares em seu desejo de contribuir para uma formação de sensibilidade e de público e acabam por revelar sua vocação como artista-pedagogo, desvelando parte do que estava em jogo com audições diárias de João Gilberto, Paulinho da Viola e Caetano Veloso junto com os atores (o que ele partilha nesse encontro e que se destaca no processo criativo do filme, contemplado na parte final deste estudo). Há sempre uma gama de qualidades sendo exercitadas de modo bem consciente no processo criativo, que se vão refletir no filme.

Leon perfaz um caminho entre o trabalho com o ator e o espectador em que as noções técnicas e de precisão de emissão vocal são observadas em simultâneo à carga sensorial da palavra e do som de maneira geral, a musicalidade da palavra, noções rítmicas, de entonações, intenções, pausas, falas ou versos musicais postos em contradição ou tensão poética. Seja como for, ele tinha uma atenção genuína às questões de enunciação e escuta, tanto em relação aos atores quanto aos espectadores, que deveria ser corrente entre diretores de teatro e de cinema, mas não é, é rara.

Há que se observar como o estilo de interpretação convencional dos atores se integra em um emocionalismo esperado, numa constante expectativa da produção da sentimentalidade. Em *S. Bernardo*, Leon assume uma postura precisa em relação a isso, numa compreensão fiel ao espírito crítico de Brecht, ao responder à questão de um rapaz que não compreende bem a dialética razão-emoção:

Brecht negando o emocional eu não concordo. A minha visão de leitura de Brecht não é essa. Eu não quis me afastar do emocional, ao contrário, eu quis deixar bem marcado que o lado emocional me interessava. Principalmente em relação ao lado, vamos dizer, positivo de Madalena⁷⁷, tá?

Então, quer dizer, a emoção ali vem, o sujeito tem que estar ao lado de alguém, a atitude que importa é a atitude do diretor/escritor. Quer dizer, não é o assunto só, o assunto tá ali, mas qual é a atitude que o diretor tem perante aqueles seres. Quer dizer, eu tenho... não quer dizer que você diga: ‘eu simpatizo com ele. Não simpatizo com aquele. E aquele outro e tal.’ Que é uma visão tradicional de direção, tá?

No entanto, o que você tem que ter é amor por todos os personagens. Para atingir uma grandeza artística, no sentido geral. E nesse sentido a emoção vai interferir. E deve interferir. O que ela não pode é fazer com que ela desequilibre a razão, a racionalidade do sistema que se

⁷⁷ Claramente Leon se refere ao sentimento de fraternidade e justiça social de Madalena; ao mesmo tempo que provoca o ouvinte a se perguntar por seu “lado negativo”, sombrio, sua pulsão de morte que será vista mais adiante.

desenvolve. Ou seja, do todo orgânico que se desenvolve, tá? É a questão delicada e somente a análise, vamos dizer concreta do filme pode dar a resposta, tá? Sendo que esta análise concreta também não deve ser ideal. Me parece que não é uma análise [ideal]..., mas que ela se realiza conforme cada espectador, conforme cada situação social do espectador, conforme o momento histórico e assim por diante, tá?

Leon provoca o espírito crítico de seus espectadores-ouvintes com a mesma verve provocativa que inscreve no filme. Contra o estereótipo do sentimentalismo dramático ou da frieza ideológica, sua encenação nos sacode para que observemos, sem medo e sem recusa onde as emoções e sentimentos ficam sufocados (produzindo embotamento, isolamento, paralisia – o que está representado predominantemente em Madalena), e onde ficam desbordados, e ganham espaços excessivos (produzindo distorções, vícios, compulsões – o que acaba por estar representado sobretudo em Paulo Honório) – sendo ambas as hipóteses de desequilíbrio e de ocorrência ampla socialmente, bem sabemos.

Leon se empenha em ação e palavra para que a razão seja vista como forma de expressão da nossa sensibilidade. E a sensibilidade (a razão) precisa ser cultivada, para que ela não grite por espaços, sufocada, como grita (ontem e hoje), o que vemos explodir na esfera social. É necessário buscar uma parceria produtiva entre razão e emoção, que oriente a relação de cada um consigo mesmo e com o outro, e os outros, a fim de um equilíbrio entre a autoafirmação e a integração, o íntimo e o social mais amplo.

Unido a isso, observar a complexidade imensa que encharca tantas relações sociais e pessoais como as de *S. Bernardo*, o tempo todo presentes e carecendo da coragem de olhar suas contradições e analisar melhor. Que contradições são manejáveis, embora às vezes muito trabalhosas? E que contradições são realmente antagônicas, inconciliáveis, paralisantes, em que um polo age como quem deseja aniquilar o outro?

De certa forma, esse rigor do olhar e sobre suportar as contradições, esse apelo a uma visão dialética da arte e da vida, tal como Brecht pretendia, é a tônica da conversa que Leon tem com aqueles estudantes da USP após a estreia do filme em São Paulo, e isso é muito significativo, pois ali naquele encontro constatam e celebram que o público de seus filmes e de seus companheiros de Cinema Novo era, em sua imensa maioria, formado por estudantes universitários⁷⁸.

⁷⁸ Leon aproveita a oportunidade para provocá-los a refletir e a agir de diversas maneiras, inclusive incitando-os a iniciativas de criação de cineclubes universitários, que ele acreditava ser o mais potente lugar irradiador de circulação de filmes e debates culturais (ANEXO C).

2.4 Efeito de estranhamento: *gestus sociaux* e outras ferramentas de Brecht

Brecht investigou formas próprias de direção de atores e desenvolveu desde o princípio de sua trajetória textos sobre o trabalho do ator, formulando e revisando, a partir de suas experiências práticas, quais seriam parâmetros épicos para o trabalho do ator. As reflexões de Brecht sobre o teatro sempre estão vinculadas à prática artística coletiva. Resultados verificados na experimentação cênica podiam vir a ser traduzidos em conceitos, compondo assim uma consistência de *trabalho teatral*.

Leon se desafiou a investigar como configurar uma relação dialética entre o que almejava poder realizar, inspirado pelas formulações de Brecht (entre teoria e prática), e aquilo que efetivamente poderia realizar na prática em seu experimento rigorosamente elaborado. Uma investigação artística que ressoava seu desejo de transformar a realidade social, seu e de sua geração, com vigor.

Diante do panorama de cineastas e teorias de Brecht destacados por Thomas Elsaesser em seu texto seminal sobre o tema, *Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example*, se destaca a pesquisa e a postura de Godard. Leon tomou para si a aprendizagem de que, para ser parte de um processo que visa a transformar a realidade, é preciso enfrentar artisticamente as lutas políticas e sociais. Ou, em afinidade com o que diria Godard em seu irônico manifesto [*Que Fazer?*, 1970]: mais do que fazer filmes políticos, fazer os filmes politicamente. E esse entendimento, em Leon, incluía todas as etapas da realização cinematográfica, meios e modos de produção, desde o modo de se relacionar com cada pessoa às decisões, questões técnicas e estéticas mais trabalhosas.

Como se viu em algumas de suas declarações bastante conscientes em termos de projeto e realização estética, acima expostas, com *S. Bernardo*, Leon se lançava ao propósito de desenvolver formas genuínas em sua arte, que pudessem conduzir a uma relação nova entre a *mise-en-scène* e o público, a partir do que Brecht definiu como estranhamento (*Verfremdung*). Como já vimos, o efeito de estranhamento

decorre da possibilidade de que o desfrute estético se dê sobre uma base que não seja a identificação positiva. Pode ser definido como uma alienação da alienação, uma objetualização dos homens objetualizados, capaz de suscitar reflexão crítica. Os elementos característicos dos processos sociais se manifestam quando a representação abre brechas

no movimento dos comportamentos particulares, quando a segunda dimensão de um acontecimento comum, e da própria cena como forma, se revela. (...) No tempo presente da cena assistida abrem-se outros tempos – sua história anterior, seu futuro possível. Sobre o comportamento humano observado, projetam-se outros comportamentos: por que aquela personagem agiu desse modo, e não de outro? E por que a causalidade desse ato não parece, agora, puramente individual? Estranhar, para Brecht, não é apenas retirar de um fato ou caráter sua aparência de imagem já conhecida, em favor do espanto filosófico. Distanciar (ou estranhar, ou ainda estrangeirizar) é *historicizar*. Talvez seja essa a única definição geral de um conceito que depende de uma interação entre atuação, encenação e dramaturgia e que diz respeito a um trabalho coletivo do olhar.⁷⁹

O Estranhamento se abre a múltiplos recursos, que incidem sobre todos os aspectos da encenação. E uma interação complexa entre atuação e dramaturgia gera o princípio do *gestus*, recurso que se expande para o conjunto da cena.⁸⁰

O cinema de Leon, procurava, em *S. Bernardo*, instaurar suspensões deliberadas, num jogo entre a cena estilizada e realista que marca o teatro de Brecht, segundo Sérgio de Carvalho (2017, p.100-103), quando afirma que “(...) Temos um *gestus* na medida em que o fluxo dramático se volta sobre si próprio e dá lugar à dúvida sobre o comportamento imprevisto mas possível. (...) Um teatro feito de *gestus* é aquele que desenvolve núcleos de contradição mobilizadora.”

A composição das personagens abrange, além da composição física, os outros aspectos que são enunciados aqui aos poucos. O ator teria que trabalhar com a perspectiva da personagem dramática (conhecer aspectos como desejo e sua moral), como figura dramática em sua vida social (movida por suas condições de classe, pelo gênero, pela

⁷⁹ “É importante que se entenda o Estranhamento muito mais como efeito sócio-crítico, tal como o nome evidencia, do que como técnica, sendo antes uma relação entre produção e recepção ligada à ideia de uma imagem praticável que oferece sua dimensão negativa.

O Efeito de Estranhamento é, assim, uma demanda de imaginação social, um estímulo a que se projete imaginariamente, para além da cena vista, outra cena possível, o que permanecerá sempre no nível estético do irrealizado. (...) A hipótese dialética depende da construção conjunta, entre palco e plateia, de uma nova postura, uma nova atitude, um novo gesto”.

O Efeito de Estranhamento, esclarece Sérgio de Carvalho, mais ao pé da letra seria traduzido como ‘efeito de estrangeirização’ e surge nas reflexões de Brecht dos anos 30. (Carvalho, 2017, pp. 99-100, grifos meus).

⁸⁰ O próprio Brecht definiu o *gestus* como um complexo de gestos e de declarações que se realizam “tendo em vista outras pessoas, ou em um contexto no qual emergem relações entre pessoas”. E foi Walter Benjamin quem chamou atenção para o caráter gestual do teatro de Brecht e sua meta de que o ator torne seus gestos “citáveis”, enquanto a maior tarefa de sua direção é “expressar a relação existente entre a ação representada e a ação que se dá no ato mesmo de representar”. (Benjamin, 1986, p.85).

raça, enfim por tudo que diz respeito à sua vida social), e sondar as questões inconscientes: seja a inconsciência de tipo social (marcada por como a cultura patriarcal e o modelo de homem age sobre o indivíduo sem que ele tenha consciência), assim como o inconsciente da personagem. As concepções de cada personagem, em suas dinâmicas afetivas e dramáticas, são atravessadas por questões sociais e culturais, e pela força do inconsciente.

Em *S. Bernardo*, em relação à composição das personagens, podemos observar como *o ponto de vista da crítica social* é adotado pela direção e os atores como base para estruturar acontecimentos e caracterizar personagens em elementos tais como o figurino de Madalena. Ela costumava usar uma única roupa, com a qual passa a estar todo o tempo depois que se encaminha para a morte, a mesma que ela vestia quando o conheceu, e nos momentos em que foi cortejada por ele, e na derradeira sequência de encontro com ele quando ainda estava viva.

Na caracterização física de Paulo Honório, são fundamentais elementos como o chicote, um signo com que ator e diretor compõem um *gestus social* de ameaça, e o cachimbo, que pode produzir *gestus* culturalmente associados a uma posição de poder, de arrogância e superioridade em relação aos outros, gestos de quem, sendo proprietário, pode desfrutar. Há suas vestimentas de coronel típicas do sertanejo fazendeiro, em bege e azul e botas, a compor paletas de cores e significações de teor estético e poético com os demais elementos que compõem os planos (mimetizando-se com as árvores, por exemplo, se bege), além da vestimenta clara para ocasiões especiais, com seus acessórios.

O ator, ao longo de seu estudo, “procura descobrir, preparado para se surpreender, os pequenos traços isolados que fazem com que a figura seja simultaneamente típica e singular”, sinaliza Brecht em *A construção da figura* (2022, p.47). Ao mesmo tempo, sabemos como, na dialética própria a Leon, aí há também indícios psíquicos da interioridade da personagem⁸¹, ao mesmo tempo que se realçam os traços do âmbito da sociedade, como afirma Brecht em *Breve descrição de uma nova técnica de atuação que*

⁸¹ Chamo atenção para a valorização do mundo interno das personagens, que sempre instigou Leon, que começa a desvelar cinematograficamente em *A Falecida*, em 1965 e vai até o âmago possível mais nuclear em *Imagens do Inconsciente*, do primeiro ao último longa-metragem essa viagem à interioridade da pessoa humana, sempre em conexão com a questão sócio cultural do ambiente a que pertence, e mais, ao sistema social amplo, como camadas de uma cebola, nessa articulação de partes desde a esfera, do núcleo para fora, e da borda ao núcleo. Os indícios psíquicos da personagem ganharão destaque mais adiante.

produz um efeito de estranhamento: “Com isso, sua atuação converte-se em um colóquio (sobre as condições sociais) com o público ao qual se dirige” (2022, p.101).

Como a atriz construiu essa moça que era professora, sensível às artes e muito pobre? Isabel Ribeiro compõe Madalena com uma qualidade de energia corpórea, languidez, suavidade que tende à inércia e à imobilidade, plena de teatralidade (afora os momentos de contradição com essas qualidades, seja o de desenvoltura no grande jantar ou de exacerbação da representação da emoção na briga do escritório com Paulo Honório). Trabalho magnífico conjunto com Leon da interpretação calcada no olhar da atriz, na precisão dos olhares da personagem e alterações muito sutis de expressão facial, como quando Madalena está à janela, quando também suas mãos tem grande expressividade, e especialmente na capela, em que o *travelling* da câmera sobre seu rosto é o ponto mais alto, até a sustentação do *close* quando a câmera se estabiliza, mas em toda a cena, como transcrevo minuciosamente em minha proposta de roteiro gestual no capítulo 4.

E o modo como as personagens constroem suas relações? Virá se apresentar aos poucos ao longo das menções e análises de cenas neste estudo que se concentra sobre as relações de Madalena e Paulo Honório, tendo em conta sempre tudo quanto é mostrado de suas relações com os outros⁸².

Ele não sabe lidar com ela, que não se submete a ele e manda remédios e roupas aos trabalhadores (e ele se sente rejeitado e não sabe como ter acesso a ela), que distribui conversas e gestos fraternos a todos menos a ele, que rejeitou o filho que é dele. A “solução” do conflito é o ciúme, outra forma de paixão que o domina. Além da paixão pela posse, que o faz estar sempre em atividade produtiva, sem espaço para a afetividade e desfrutar a natureza e o lazer. Como afirma Antonio Candido em *Ficção/confissão*, Graciliano Ramos erige, com Paulo Honório, um estudo patológico do sentimento da paixão. A posse é, nele, uma disposição geral diante das coisas. Tudo ele precifica, quantifica. É a atitude do proprietário, em sua dominação sobre outros homens, coisas,

⁸² Nesse ponto, vale uma menção aos elementos característicos de processos sociais, segundo Brecht, elementos que caracterizam os lugares e que trazem em sua história os processos sociais de opressão (uma cadeira, um banco de igreja). Como os espaços são amplos, com poucos objetos, cada um se destaca em sua materialidade, a geografia do espaço interno e externos com suas construções e objetos que estão nos interiores são identificáveis. Nessa seleção rigorosa, como os camponeses surgem tantas vezes trabalhando, a cada coisa (cada cadeira, mesa, a capela, a escola, a casa) se associa ao trabalho que há por trás de sua produção. As marcas das relações opressivas de trabalho estão fincadas na imagem. Assim como os cantos de trabalho que tem atuação especial sobre esse processo social de exploração do trabalho (Brecht, 1998).

propriedades, terras, e a mulher. Engendrado na lógica cultural do mito da masculinidade heroica do sertão (e do país, e do mundo), de mandar e de matar, se for preciso; de avareza, ambição, crueldade da estrutura de mando que impera.

Em *S. Bernardo*, não obstante os planos-sequência serem privilegiados, eles são entremeados por cenas de forte impacto, às vezes curtas e intensas pelo estranhamento causado, como duas cenas importantes para a caracterização de Madalena: a cena em que, após a cena do pedido de casamento, há em máximo contraste o belo plano de Madalena e Paulo Honório no alpendre: “Vamos começar vida nova, hein, Paulo?”⁸³. Ou a cena seguinte em que, com ar de menina, Madalena caminha entre as flores de algodão, com o rosto coberto pelo cabelo, como uma *mulher sem rosto* (que marca seu rito de descobrir a sexualidade de forma crua, sem prazer nem afeto).

Mesmo que haja linearidade relativa da ação a partir do início do filme (entremeadada pelos momentos de narração presente, entre os quais há o supra sumo do estranhamento de um Paulo Honório atordoado entre delírio e sonho, bem na metade do filme, marcado pela evocação fantasmagórica do passado com a aparição de Madalena), o épico é revelado também num certo nível de compreensão das personagens em suas caracterizações e relações, e por articulações dialéticas de montagem das cenas.

São importantes os recursos de quebra repentina do fluxo (o corte seco mais impactante ocorre da segunda à terceira parte da sequência do pedido de casamento, à janela, de que tratarei adiante), mas é importante desfazer a ideia vulgar de que o épico se faz apenas de fluxos interrompidos. Materiais dramáticos superpostos constituem um farto recurso⁸⁴, aqui utilizado na montagem que articula por vezes alguns ou todos esses elementos: imagem (em movimento ou estática), vozes em diálogo dentro do plano (diegéticas), narração voz *over*, voz *off*, voz cantada (extra diegética) em contradições.

⁸³ Observo uma associação clara entre essa cena após o casamento, no alpendre, e um plano especialmente expressivo de Godard em *A Chinesa*, de 1967: https://www.youtube.com/watch?v=sdJ7qJM_WqM (“somos as palavras de outros”). Lá, a união de ambos, projeto e sonho comum de vida nova, mãos dadas fortemente. Aqui em *S. Bernardo*, a correspondência visual do mesmo amarelo suave e retângulo em relevo branco no muro, e a fala enunciada que reproduz mais uma projeção cultural que uma verdade interior, projeção aliás impossível de sustentar, e se fará clara contradição de Madalena: “Vamos começar vida nova, hein, Paulo?”. (Tal associação se apresenta insistentemente a mim como espectadora, e menciono-a porque considero útil como dado sensível e objeto de reflexão).

⁸⁴ Aliás, presente na formação teatral e dramaturgica autodidata de Leon desde que vira *Revolução na América do Sul*, do Teatro de Arena, em 1959, e da experiência participativa na montagem original de *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, em 1961.

São diversos os recursos que Leon utiliza para causar o efeito de estranhamento. Uma vez que o ator mostra a personagem, segundo Brecht em *Breve descrição de uma nova técnica de atuação que produz um efeito de estranhamento*, “o ator não fala seu texto como se estivesse improvisando, e sim como uma citação” (2022, p.98).

No filme, além de momentos já citados, evoco também o quanto soa estranho, porque desajeitado, esforçado como modo de falar quando Paulo Honório se declara a Madalena na casa dela. Soa uma sonoridade dura, como que contraditória e parece ser porque, seguindo a lógica própria à conduta da personagem, provavelmente ele memorizou frases pensadas com empenho para portar-se cortejando-a, para o que se sente desajeitado. Ao mesmo tempo, em momentos como esse, produz-se o efeito da orientação de que o ator “se comporta naturalmente como demonstrador, e deixa o demonstrado se comportar com naturalidade. Nunca se esquece e nunca permite que esqueçam que ele não é o demonstrado, e sim o demonstrador”, como assinala Brecht em *A cena de rua* (2022, p.88).

No âmbito da direção da interpretação dos atores, há, além do recurso de *mostrar* a personagem e o do uso do *gestus* (que se confundem os dois) e mesmo o uso do *gestus* combinado ao *over-acting* (sobre-atuação) – o que tem o potencial gerador de distanciamento pelo riso (o cômico causando uma contradição interna à cena). Aí entra o caráter transgressor do riso, e a função social do humor.

Também há momentos em que se nota que as próprias palavras se tornam *gestus*, remetendo-nos ao que Brecht orienta em *A segunda batida*: “Quando você mostra: isto é assim, faça-o de tal modo que o espectador se pergunte: ‘Será que é assim mesmo?’” (2022, p.56). Um exemplo decisivo é a fala que Paulo Honório diz a Padilha e mais adiante repete (há a sugestão de que seja um bordão seu): “Dinheiro é dinheiro”.

É fundamental ainda o uso do ralentamento da ação (com pausas longas e no próprio ritmo com que as palavras são ditas). É um recurso que causa estranheza, um efeito de excesso no tempo de duração, conferindo densidade ao plano, que convoca o espectador a observar intensamente o que se mostra a seus olhos. E é utilizado como norma no filme, às vezes num adensamento mais exacerbado do ritmo, podemos notá-lo sensivelmente. Conduzir o espectador a alcançar foco e prazer no *ato de observar* e escutar é primordial para Leon, *condição sine qua non* para que sua *mise-en-scène* possa ser vista e ouvida para valer. Daí o gosto que tem por fazer uso dessa dilatação do tempo - inclusive desde

o início do filme, abolindo a agilidade inicial que Graciliano propõe e que, no livro, contrasta com a decadência posteriormente acentuada⁸⁵.

A teatralidade se expõe, assim, de maneiras diversas ao longo do filme, como estamos pontuando, e configura talvez um modo fundamental através do qual se produz o efeito de estranhamento. Jean-Pierre Sarrazac, retomando os debates de Roland Barthes, refere-se à teatralidade do teatro como “o revirar ao exterior o vazio interior do teatro”⁸⁶. O sentido da obra não pode ser envolvido e contido pelo texto e pela representação, mas sim que é “oferecido à construção, à produção do espectador crítico. A cena expõe, relata: mas só o espectador detém o poder de deliberar”. É nessa perspectiva que se torna elemento de um teatro crítico.

A teatralidade que há na imobilização de um gesto ou do corpo inteiro da atriz ou do ator (podendo gerar o *tableau*), que podemos notar em muitas passagens, são recursos de estranhamento. As duas cenas primordiais entre Paulo Honório e Madalena, a cena do pedido de casamento e a cena da capela, clímax da encenação, merecem destaque de acordo com o encaminhamento de minhas reflexões e serão analisadas e comentadas mais à frente.

Gestus, over-acting (sobre-atuação) e distanciamento do riso

A grande encenadora francesa Ariane Mnouchkine costuma nos lembrar que, na tradição oriental, tão cara a Brecht, a Eisenstein, - e a Leon -, o ator cria metáforas e “uma *teatralidade* em que a personagem é *mensageira de signos*” (Fèral, 1995), o que se faz

⁸⁵ Para *S. Bernardo* vale o que o crítico Jean-André Fieschi enunciou a respeito de *A Falecida*: “Quando um jovem autor é movido por uma evidente vontade de expressão pessoal como Hirszman, ele sempre sente algum embaraço ou constrangimento para recuperar, em sua própria linguagem, a temática, os personagens, as situações inventadas por outro criador. É pela generosidade, pela ironia e por uma inegável capacidade de dar vida às narrativas e personagens que Leon evita as armadilhas tradicionais que espreitam toda transposição, por mais inteligente que seja. Por consequência, ao ver o filme jamais pensamos que se trata de uma adaptação, como tampouco nos preocupamos com os hipotéticos problemas de fidelidade em relação à obra original. Graças exclusivamente às soluções formais apresentadas no filme deve ser julgado o trabalho de Hirszman” (Fieschi, 2010, p.28).

⁸⁶ A expressão de Sarrazac está tal qual em carta que escreveu a Sérgio de Carvalho (30/07/2014, acervo do destinatário). Ele saúda Pirandello como dramaturgo e Jean Vilar como encenador como antecedentes de Brecht a louvar.

presente em *S. Bernardo*. Leon trabalha com rigor os momentos em que vemos o ator emocionalmente vibrante no palco, quando é preciso *mostrar* Paulo Honório vivenciando sua ira, em várias ocasiões, com nuances diversas, mas *sempre* há um componente presente que causa um estranhamento, que se faz aparente em instantes muito precisos: a sobre-atuação do ator, o “emocionalmente vibrante” que se excede – e que, a depender do espectador, vai reconhecer Paulo Honório como risível em seu fetiche pelo dinheiro, ou em seu ciúme -, e chegar a provocar o riso.

Um riso que pode ser de superioridade, e pode conter a humanidade no seu ridículo, patético, absurdo; pode ser o cômico como defesa para o trágico, que vai se infiltrando o filme. Lembremos a máxima sábia de Brecht de que “A tragédia naturalmente esconde dentro dela o tema de uma comédia” (2002, p.56). Seja como for, há um humor reconhecível em várias manifestações de como Graciliano cria seu Paulo Honório, trabalhado em nuances, e Leon captou esse humor com fineza. Os próprios estratagemas de que ele se utiliza para conseguir o que deseja são risíveis. Os “gestos citáveis”, na concepção do filme são *gestus* risíveis.

Em entrevista ao Jornal da Tarde de 09/11/1973, dia da estreia do filme em São Paulo, Leon afirmava sobre a reação de espectadores naquele momento histórico:

O espectador não participa da história: ele a vê criticamente, reagindo às decisões da personagem. Na sessão que realizamos no Palais de Chaillot, em Paris, as duas mil pessoas riam criticamente das atitudes de Paulo Honório. A mesma coisa está acontecendo no Rio: o público do Cinema I ri muito e aplaude no final da sessão⁸⁷.

Na cena da briga entre Paulo Honório e Madalena no escritório, há o único momento contrastante emocionalmente de Madalena, em diapasão alto, em vibração que

⁸⁷ Imagino que estudantes e professores universitários dos anos 70, espectadores com repertório intelectual, político e cultural da época reagissem com o riso, disponíveis ao distanciamento crítico. E suponho que ressoasse neles também a percepção da tragicidade presente. A mim o filme causa riso em vários momentos em que o ridículo fica exposto, assim como a repercussão dessa dor lírica e épica de quando ressoa a impossibilidade mais que as possibilidades humanas. Reconheço a complexidade de afetos que o filme mobiliza, enquanto fico na posição de observadora ao mesmo tempo. Interessante será conhecer diversas reações de espectadores hoje, quando *S. Bernardo* faz 50 anos. Em 2017, quando o exibimos na *Mostra Leon 80*, havia no ar mais atenção, tensão e uma emoção doída que espaços para o riso distanciado, entre os espectadores de várias gerações naquele momento de tensão política, com o golpe à presidenta ainda tão recente.

roça a citação do melodrama na atuação de ambos atores - quando a atriz dosa muito bem para imprimir o esforço que a personagem, em sua vulnerabilidade, faz para gritar e afrontar Paulo Honório, pois a personagem não grita jamais fora daquele momento, e vemos em seu corpo a ressonância do seu estado de nervos - assim como vemos no corpo dele, que luta com seus impulsos para conter em si sua violência, num ato de implosão emocional primeiro (pois não violentaria Madalena), que se torna explosão pela voz. A cena tem o momento gestual de Madalena em pausa, à janela, num instante que parece mais uma testemunha afetada pela situação que a personagem propriamente dita (há nessa retirada momentânea dela o efeito de um alerta ao espectador para redobrar sua observação, qual efeito de estranhamento causado, pode-se dizer).

Em relação a Paulo Honório, depois que fica a sós, há um momento de parêntesis. Também sua *voz-off* narradora como que nomeia (ficcionalizando?) o que se passava com ele então, criando efetivamente uma narrativa sobre o momento, enquanto o vemos respirando ainda esbaforido, olhar as próprias mãos, como se pensasse em seu monólogo interior uma profusão de coisas muito táteis como: “Minhas mãos, mãos de assassino! Ela sabe, por isso não me toca, não quer ser tocada por mim. Mãos enormes, mãos rudes, assustadoras. Quem lhe terá contado algo ruim sobre mim? Quem? Que raiva!”. Em seguida ele volta a gritar xingando-as pela janela. De modo que há uma sobreposição de dois tipos de falas de Paulo Honório, uma silenciosa, interna, ativa e visível por seu corpo, e a outra, da *voz-over* que provoca uma superposição.

O *gestus* fundamental de *S. Bernardo* seria talvez a relação entre servilismo e violência autoritária que regula os comportamentos sociais preponderantes naquele ambiente? Algumas cenas são explícitas nesse sentido. A primeira cena entre Paulo Honório e Padilha, que vai de 9min53s a 13min31s, sintetiza a dinâmica de manipulação e subserviência. Os dois atores, sob a direção de Leon, definiram *gestus* sociais, expressos com elegância e precisão tais que criam uma determinada “disposição coreográfica”, provocando assim efeitos de *distanciamento*. Uma leitura visual atenta da cena apresenta uma síntese que se revela como “invenção pantomímica” e que evoca um humor que vem se somar à outras percepções nessa observação distanciada proporcionada ao espectador⁸⁸.

⁸⁸ Esses recursos e seus efeitos, perceptíveis na apreciação direta da cena, são mencionados por Brecht ao concluir sua formulação 73 do *Pequeno organon*. A cena em questão é exemplar de

A *teatralidade* da cena é expressa no *plano bem aberto*, e o espaço exterior com caráter cenográfico, pelo rigor da composição estética em paleta de cores, linhas e enquadre da cena em plano aberto, parte com escombros em pedra e madeira, com um patamar mais elevado e outro mais baixo (há um fosso entre eles), onde Padilha irá se colocar rebaixado ao fim da cena. Há ênfase na frontalidade, na dilatação do tempo, nas pausas.

Vejamos. A cena inicia com Paulo Honório sentado imóvel de *braços cruzados* enquanto Padilha imóvel se expõe *débil com o braço direito*, gestos largos com a *mão frouxa*, ainda embriagado e queixoso; há *frontalidade* de ambos: / Padilha, *gestos largos* com a mão esquerda *frouxa*, se vira para Paulo Honório, que *descruza os braços* e o repreende tranquilo, enquanto Padilha *se escora no muro*, sem fôlego / Paulo Honório se levanta e se desloca para mais perto, frontal, e fala altivo com os *braços para trás* enquanto Padilha o ouve *cabisbaixo* / Paulo Honório repreende Padilha com tranquilidade e *dedo indicador da mão esquerda em riste*; Padilha o ouve humilhado, Paulo Honório volta a recolher o *braço atrás* / Padilha se defende humilhado, argumenta levantando o braço direito com *mão espalmada ao alto* (num primeiro momento lentamente, qual partitura de gestos sincronizados de Nildo Parente com Othon Bastos), mas Paulo Honório torna a levantar o *dedo indicador da mão esquerda em riste* para Padilha, que diante deste gesto *se cala e recolhe seus braços*. Paulo Honório: “Você pensa que eu sou capitalista?” e Padilha *balbucia* / Paulo Honório *coloca sobre seu peito espalmada a mão* que tinha o dedo em riste e diz: “Você está querendo me arrasar!”, ao que Padilha, em atitude *subserviente*, pula para dentro do fosso, *aos pés* de Paulo Honório / A seus pés, Padilha aventa a hipoteca de *S.Bernardo*; Paulo Honório *recolhe o braço direito para trás*, altivo, e diz: “Bobagem”. Padilha *se encurva cabisbaixo*, derrotado. Paulo Honório, *braços para trás, de pé, cabeça erguida*, diz olhando para frente: “Seu pai esbagaçou a propriedade”.

A *cena decisiva entre Paulo Honório e Padilha* mostra o quanto o primeiro é obsessivo e incansável para conquistar o que almeja. Aos 15min40s, sob forte chuva, Paulo Honório adentra a casa da fazenda de *S.Bernardo* decadente, caindo aos pedaços, onde Padilha dorme numa rede. Além dela, vemos que só há um banco no cômodo cheio de goteiras. Paulo Honório puxa o banco para sentar-se ao chegar, e sentando-se, vemos o chicote de

que “o ato de distanciar significa também dar perspectiva histórica a um acontecimento”, como aponta Brecht em sua formulação 67 (Brecht, 1967).

couro que ele traz pendurado a seu pulso direito, objeto que veremos ser marca constituída de seu *gestus* social de ameaça..

A alta vibração emocional é rigorosamente composta com a *teatralidade* dada, além do emolduramento da ação, pelo uso dos *gestus* teatrais. Othon Bastos age num tom exacerbado, composto na beira da sobre-atuação. Em seguida, há várias sobreposições tensionando diálogo e narração (pondo em questão a verdade e a memória. A cena se intensifica ao máximo, com o plano mais fechado nos atores até que a vejamos de longe, com os *gestus* executados qual pantomima): passamos a ver a cena de longe, enquadrada duplamente, também pelo contorno da porta, como um *tableau-vivant*, e a voz de Paulo Honório narrador se sobrepõe às vozes dele e Padilha em ação (ritmo muito dinâmico em menos de 5 min, até finalizar aos 20min23s)⁸⁹.

Diferente da primeira cena entre Padilha e Paulo Honório, em plano fixo, nesta sob a chuva forte, há várias mudanças de posição de câmera e enquadre, para dar a dinamização necessária à situação, e o jogo cênico entre os atores se estabelece com clara significação dramaturgica com uso de *gestus* sociais do início ao fim, desde a entrada de Paulo Honório à casa da fazenda decadente (cujo prólogo é aos 14min50s, quando Paulo Honório desponta lá longe a cavalo sob a chuva e vem vindo, corta para Padilha dormindo na rede, entrada da casa ao fundo da cena e atmosfera se faz com a chegada de Paulo Honório a cavalo, desce e entrada triunfal ao espaço caindo aos pedaços).

Os *gestus* usados tem agora maior intensidade de energia por parte de Othon/Paulo Honório, em alguns instantes quase em excesso, em contraste à fragilidade progressiva que se vê em Padilha. Lá pelo meio, aos 18min07s, há o grande contraste de atmosfera e ritmo com o *close* de Padilha, olhar fixo e expressão em sua vulnerabilidade humana, enquanto Paulo Honório narra comentando-a, e sem transição, com o *close* sustentado, voltam ao diálogo até 18min34s. – Portanto, uma sequência prepara o espectador para a outra dramaturgicamente.

⁸⁹A revanche desta cena virá na cena em que Paulo Honório vai despedir Padilha (a 1hora14min16s), após a briga com Madalena no escritório em que ela o chama de assassino. Padilha, de encolhido fetal a vingar-se na escola de um Paulo Honório vulnerável. Se no meio da cena em que Paulo Honório lhe arranca a fazenda, Padilha entra em *close* captado em toda a sua vulnerabilidade, na escola o *close* nele acontece para fechar a cena, ele é quem dá a palavra final nessa revanche: “o senhor conhece a mulher que possui”. Esse verbo fica ecoando em Paulo Honório: “*Conhecia nada. Era justamente o que tirava o apetite... estranha*”.

Já o momento mais extraordinário do filme relacionado à inscrição do *gestus* sociais como marca de uma personagem é aquele em que se apresenta a contradição maior, justo com a ação física. Além de concreta, ela é poética e de contraste, marca muito significativa dramaturgicamente: após seu despertar, na manhã seguinte à cena da capela, Paulo Honório se despoja de seu chicote de couro e seu cachimbo e fumo (a 1hora42min24s do filme), objetos que compõem seu *gestus* social de coronel. Esse despojar-se marca uma diferença muito clara e profunda ao que predominou de sua figura social até então. É num piscar de olhos que ocorre, e tem valor imenso⁹⁰.

Algo anuncia uma disposição maior de encontro consigo mesmo, um movimento menos “armado”. Como um lampejo à luz do dia novo. Afinal, é apenas imagem do que poderia ser e não se concretizará, uma promessa de mais luz a banhar o antes tão sombrio Paulo Honório, como se algo nele já se tivesse alterado. É um grande lance dramático que joga com a expectativa ilusória do espectador, para fazê-lo sair da ilusão -, ao se opor ao mais sombrio de Madalena, em simultâneo concretizado.

2.5 Alguns elementos de direção cinematográfica, plano-sequência, *close-ups*

“O autor como produtor”, escrito de Walter Benjamin importante para este trabalho, é muito marcante para Leon⁹¹, certamente, por abarcar também o “procedimento da montagem”, e ao discutir como a música pode interromper a ação cênica, ou seja, segundo o contexto em que é montada, criando um contraste que se caracteriza como épico. Benjamin aborda a interrupção de uma sequência de ações como parte de uma totalidade, do ângulo de sua “função organizadora”, em que “o espectador toma uma posição quanto à ação” em seu “assombro” quanto ao que se desvela, mesmo no aparentemente habitual. Lembremos que Benjamin afirma que “em sua seleção e tratamento dos gestos, Brecht limita-se a transpor os métodos da montagem, decisivos para o rádio e para o cinema” (Benjamin, 1986, p.133).

⁹⁰ Assim como outros instantes no filme em que algo profundo e de alta significação dramática ocorre, como a crispção de Paulo Honório por Madalena comportar-se alheia, indiferente ao choro do bebê versus a imobilidade dela diante dele.

⁹¹ Sem dúvida, o terá lido e relido em espanhol ou mesmo francês, já que sua publicação no Brasil data só de 1985. Leon também chegou a estudar alemão em aulas junto com seu amigo Leandro Konder, que se tornaria um estudioso e divulgador da obra de Walter Benjamin no Brasil, que conhecera através de Leon.

A construção da montagem do filme nos expõe uma técnica da tensão, um choque, um contraste entre elementos do ato de narrar e o processo da fragmentação que a própria montagem do filme, em sua opacidade, produz⁹² também como dinâmica de poucos e secos cortes e planos breves e intensos, a entremear longos planos-sequência (além de quebras de expectativa do espectador dentro do próprio plano, e inúmeros detalhes que provocam estranhamento).

Em termos de linguagem, o plano aberto predomina, mas também faz tensão com as rupturas propostas pelos cortes secos, mudanças de tamanho de plano, *close ups*, *zoom*. Mesmo a afirmação de que é um filme em que há a primazia do plano fixo (ou plano-sequência) é relativa, pois essas formas existem na medida tornar o observador atento ao que os corpos das personagens nos contam, numa perspectiva relacional, em valorização clara do que os corpos expressam por inteiro, muitas vezes em contradição com uma expressão facial, ou em relação ao que é expresso pela palavra. A atitude geral procura estimular a atenção e atividade, a observação e o prazer com essa observação, cujo afeto que causa muitas vezes é pungente, outras, raras vezes, cômicas, do cômico ácido que se esconde no trágico.

O rigor da composição clássica sofre a interferência dos sinais de vida pulsando ao redor, e é marcado pelo sabor do imprevisto que forma uma camada a mais de complexidade na teia vital, é *desestabilizado* pelo morcego que passa voando, ou a traça, a mosca que pousa, um corte brusco, um reenquadramento que parece imperfeito a sacudir o espectador, lembrar que deve estar muito atento ao que observa e que está sendo filmado, chamado de atenção, olhamos o que e como a lente da câmera capta. Outro exemplo é o engano na fala de Gondim ao comentar sobre Madalena na primeira vez que falam dela a Paulo Honório, entre homens (aos 30min13s). O inacabado, o imperfeito assumido, incorporam o imprevisto, o que dá ar de ‘realidade’ (um outro realismo?) que contrasta com o rigor estético, contradição viva no interior mesmo de certos planos (a escassez de filme virgem provoca a criatividade em decisões ricas à linguagem como esta).

Na formulação 68 de *O Pequeno organon*, Brecht observa a importância que tem para um diretor a “determinação de que aspecto deve ser distanciado e como fazê-lo” (1967, p.214). Pois chama atenção, em *S. Bernardo*, como recurso, que haja algumas cenas muito

⁹² Sobre a opacidade no cinema: Cf. Xavier, 2005.

breves claramente desestabilizadoras do olhar do espectador, momentos de silêncio e solidão, que fazem o filme respirar, cada um deles filmado de modo bem distinto. Vejamos:

1) de 08min06s a 08min20s, plano bem fechado numa lâmpada acesa, escuro ao redor. Duas mãos entram em campo segurando uma nota de dois mil réis que a lâmpada ilumina (tem uma fotografia de homem estampada). Em seguida, vemos só a lâmpada irradiando luz e agora entra em campo uma nota de dez mil réis (tem uma fotografia de mulher estampada).

2) De 1h25min a 1h25min32s: Ilumina-se o corredor em penumbra, plano aberto e o quadro bem delimitado pelo espaço em que Paulo Honório surge vindo do quarto, de pijama, anda para o fundo do plano onde está a mesa da sala. Senta-se de costas.

3) De 1h47min a 1h47min30s: do escuro completo, uma chama surge: é de um fósforo que Paulo Honório acaba de riscar e segura com dedos da mão direita, olhando fixamente a chama, enquanto sustenta a caixa de fósforos com a mão direita. Plano médio, ele com sua vestimenta bege e ao redor, tudo escuro.

Importante notar que essas cenas breves são “entres” silenciosos, isto é, conduzem o olhar do espectador numa pausa; marcam a importância da pausa e do silêncio, em contraste com a eloquência de Paulo Honório. Outro momento de contraste ímpar é a cena bem no meio do tempo de duração do filme, em que ele volta a se situar-se como narrador do presente, sentado à mesa numa pausa da escrita (entre a cena em que Madalena e indigna com o jeito desumano como ele trata Marciano e a cena em que ela está à varanda e mostra indiferença ao choro do filho que soa de dentro da casa).

Essa cena marca o meio do filme e se assemelha ao meio do livro, que curiosamente é o capítulo XIX⁹³, escrito por Graciliano Ramos em febre (doente, antes de ser levado ao hospital), e apresenta um Paulo Honório entre a vigília e o sono, entre delírio ou sonho, talvez já com as percepções alteradas pela falta de sono, falta de se alimentar, excesso mental, exaustão pelas memórias imprecisas trabalhadas, os sentimentos e emoções à tona, compulsão da escrita. Nesse estado, exaurido e com a consciência alterada, ele narra

⁹³ Como diz Antonio Candido em *Ficção e confissão*, este é “um dos mais belos trechos da nossa prosa contemporânea”. Na escolha de roteiro, montagem e ritmo que fez, Leon ‘contraiu’ a cena, operando pela síntese, reduzindo muito do que escreve/diz Paulo Honório, rico de contradições absurdas e intensa poesia, mas fazendo ressoar o silêncio, a estranheza e as indagações.

em voz *off* que há desentendimentos entre eles e que algo muito ruim vai suceder, e isso se mescla com a aparição espectral dela à outra cabeceira, dizendo que precisam ajudar o velho trabalhador tão bom e doente⁹⁴.

Veremos que ao longo de todo o filme os contrastes são bem marcados de modos diversos. Entre a imobilidade da câmera, em longos planos, e movimentos de câmera como *closes* que irrompem com rigor e precisão extremos, contrastes na relação entre som e imagem, contrastes em cenas breves, que contrastam em ritmo e uso da luz. Mas o importante dessa análise é vislumbrarmos como essas oposições procuram, de algum modo, jogar o olhar para além ou aquém do filme, de modo a que a teatralidade tantas vezes dualista não provoque fascínio, e sim um sentimento de opressão que precisa ser resolvida ao ultrapassarmos a imagem de algum modo.

É o que ocorre quando vemos Madalena em meio às flores no campo, Madalena e Paulo Honório de costas recém-casados no alpendre da casa, entre outros instantes desconfiáveis que dinamizam a ação, ou como quando há um movimento mais brusco no corpo do ator (Paulo Honório reagindo à atitude de Madalena à janela).

O estilo procurado por Leon, assim, transfere para a atuação a responsabilidade maior de sugerir os desvios possíveis da armadura estática que condiciona o espectador. Daí a importância de dotar as mãos, o rosto e os olhos de alta expressão e abertura a significações. Em *S. Bernardo*, em especial Madalena (na capela, possibilidade de aproximação do rosto e olhos ao limite) configura a projeção da ação viva não realizada.

No âmbito da direção da cena, em termos da montagem do filme, de momentos em que a voz *off* contradiz o que a imagem mostra, é bem interessante a cena que se dá logo após vermos Madalena escrevendo e, com o sentimento de rejeição aflorado, escutarmos o desprezo narrativo (voz *off*), ou antes de que encontre, trazida pelo vento, uma parte da

⁹⁴Graciliano nos conta como surgiu esse capítulo XIX, divisor de águas, em escritos até há pouco inéditos e reunidos recentemente: foi escrito aproveitando o estado febril que realmente havia tomado conta dele, e que é a tônica de Paulo Honório aí, entre delírio e sonho: “(...) voltei para Palmeira dos Índios onde, numa sacristia, fiz *S. Bernardo*. Estava no capítulo XIX, capítulo que escrevi já com febre, quando adoeci gravemente com uma psoríase e tive de ir para o hospital”. In: RAMOS, Graciliano. *Conversas* (org. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla). RJ: Ed. Record, 2014. Também o comenta ao escrever sobre a criação da personagem “Paulo Honório”, o que está em outro volume de inéditos mais recente, *Garranchos* (org. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla). Rio de Janeiro: Record, 2020.

carta que ela escrevia. É a cena em que Paulo Honório vem descendo pelo pasto onde estão os bois mansos⁹⁵ (a câmera fixa, plano-sequência), passa por eles com seu chicote característico pendurado em seu punho direito, e vem vindo com olhar ambíguo de quem está encarando o espectador e ao final encontra a carta. Seu monólogo interior na voz *off* que cobre todo o plano soa delirante: o ator expõe o absurdo de Paulo Honório, que se torna risível ao espectador. A fala delirante e talvez cínica dita por Othon Bastos é esta⁹⁶:

Apesar de ser indivíduo medianamente impressionável, convenci-me de que este mundo não é mau. Oito metros acima do solo, experimentamos a sensação de ter crescido oito metros. E quando, assim agigantados, vemos rebanhos numerosos a nossos pés, plantações estirando-se por terras largas, tudo nosso, e avistamos a fumaça que se eleva de casas nossas, onde vive gente que nos teme, respeita e talvez nos ame, porque depende de nós, uma grande serenidade nos envolve. Sentimo-nos bons, sentimo-nos fortes. E se há ali perto inimigos morrendo, sejam embora inimigos de pouca monta que um moleque devasta a cacete, a convicção que temos da nossa fortaleza torna-se estável e aumenta. Diante disto, uma boneca traçando linhas invisíveis num papel apenas visível merece pequena consideração. Desci, pois, em paz com Deus e com os homens.

Há outros exemplos, como a cena aos 25min27s, com a voz de Caetano Veloso em lamúria, mas com energia, que soa enquanto os camponeses trabalham fortes, vigorosos, e a voz *over* de Paulo Honório fala, de forma perversa (humilhando-os e desresponsabilizando-se) da vulnerabilidade deles em morrer, mesmo quando assassinados. Além disso, todos os planos-sequência filmados com o plano bem aberto, por si só, oferecem-se ao olhar do espectador de modo a serem estranhados, pois como o vemos de longe, facilmente os ouvimos criticamente, e podemos observar bem aos atores de corpo inteiro (incluindo o que expressam em seus corpos em detalhes) e também o contexto e os elementos sociais inseridos no entorno da cena.

Em suas palavras no trecho final do filme, Paulo Honório diz o que ocorreria se tornasse a fazenda produtiva de novo, repleta de camponeses e suas famílias, enquanto o que vemos são os camponeses trabalhando a pleno vapor. Em seguida completa expondo

⁹⁵ Paulo Honório veste sua roupa característica de fazendeiro local, no tom bege, na mesma paleta de cor que predomina entre os bois, depois entre as árvores, na penumbra da capela.

⁹⁶ No livro, é o início do capítulo 31. O texto que diz Othon Bastos tem pequenas alterações em relação ao original: oito metros e não quinze; não evidencia explicitamente que desceu as escadas vindo do alto da capela, quando Marciano matava corujas e Paulo Honório via, da janela no alto da capela, Madalena escrevendo à banca do escritório, em frente.

de modo literal o tema da desumanização que ronda o filme: “os homens e as mulheres seriam animais tristes. Bichos”. Ele chama assim aos camponeses, enquanto o que vemos são pessoas que o encaram, inteiras, dignas, dignos embora muito pobres. É ele, Paulo Honório, o verdadeiro ser animalizado, bestializado. Enquanto seguimos a vê-los diante de nós, ele fala de sua própria miséria íntima, de como está arrasado. E os camponeses nos encaram, sua integridade e dignidade humana nos encara.

Com os camponeses que surgem ao final, em mutirão, em duos, em família, a sós, Leon problematiza a representação teatralista, pois joga com o caráter de documentário da imagem - que, ao mesmo tempo, se afirma como representação, pois as pessoas foram orientadas por Leon para estarem ali em postura de serem retratadas, portanto conscientes da presença da câmera. O que borra o documental. Sempre que surgiram antes e anônimos no filme, os trabalhadores da fazenda (salvo Casimiro e Marciano) eram eles mesmos, trabalhadores locais.

Dos *close-ups*⁹⁷ em *S. Bernardo*⁹⁸

Leon diria a Federico de Cárdenas, pouco depois de concluído *S. Bernardo* (Hirszman, 1972 a), que os estudos de Benjamin se fizeram muito presentes para ele ao longo de todo o processo de criação. Certamente leu e releu inúmeras vezes seu precioso *Que é o teatro épico?* (escrito em 1931), absorvendo-o em seu desejo de fazer fílmico⁹⁹. O épico, o que Brecht desejava ver manifesto: “... faz a existência abandonar o leito do tempo (saltar do

⁹⁷ O primeiro grande *close* de *S. Bernardo* é o de Padilha na rede em silêncio de 18min08s a 18min30s.

⁹⁸ O mais belo *close up* do filme, em Madalena, na capela, será contemplado em Isabel Ribeiro/Madalena, na análise da cena da capela.

⁹⁹ Leon lia e relia Benjamin incansavelmente, como bem lembraram vários amigos, entre eles Nelson Pereira dos Santos (Salem, 1997). Jom Tob Azulay escreveria (informação pessoal): “Filosoficamente, com relação ao Leon, o processo foi esse. De Heidegger a Marx (via Althusser) e a Escola de Frankfurt em especial Benjamim e no fim descobrindo Espinoza. Leon foi o primeiro intelectual brasileiro judeu, com consciência de judaísmo, que conheci e que me deu os elementos para me reconciliar com essa tradição. [...] Acredito que poucas pessoas vivenciaram esse lado dele da ‘consciência judaica’, donde a sofreguidão com que absorveu Benjamim e que até hoje me sustenta”. Azulay, Jom Tob. Depoimento sobre Leon Hirszman. Destinatário: Olga Fernández, 06 de abril de 2018. 1 mensagem eletrônica.

leito do tempo), espumar muito alto, parar um instante no vazio, fulgurando, e em seguida retornar ao leito” (Benjamin, 1986, p.85).

Enxergo essa imagem benjaminiana vasta traduzida no procedimento de destacar o rosto do ator - e assim a personagem se destaca, em seu existir, no curso do tempo. Aquela existência (única e que é parte de um coletivo), aquela personagem salta do leito do tempo-rio como um jorro de água que saltasse: seu rosto, em *close*, reverbera suspenso no tempo. E o encenador faz caber naquela suspensão todas as possibilidades para aquela existência, - por um instante imóvel -, um instante fora do tempo, para em seguida retornar ao tempo preciso, em suas circunstâncias históricas e limitantes.

O filme flui entrecortado por breves cenas intensas, cortes repentinos, momentos em que o fragmentário se afirma. De repente o diretor nos surpreende com uma suspensão, um momento de refluxo, que inevitavelmente imprime no espectador um estranhar a personagem em questão. Está dado ali um ato de estranhamento, no melhor sentido brechtiano: quem é esta personagem? Deixe que eu me situe. Que impressão? O que está acontecendo?

A cada *close-up*¹⁰⁰, se suspende o curso do tempo, se suspende a própria existência da personagem por um instante, como um *tableau vivant* que se nega, de alta expressividade. A cada vez, uma variação, um contexto outro, mas o mesmo objetivo de provocar o estranhamento no espectador. Um estranhamento porque o primeiríssimo plano nos faz reparar na personagem, questionar o próprio andar do que se conta na tela, perguntar-nos pela relação daquela personagem com as outras, ter a percepção nítida de que, o que dela sabemos, é puro fragmento, assim como de todas as outras, inapreensíveis, imensas, transbordam a tela, transbordam o momento, são muito mais dignas que aquele instante, inesgotáveis. Um *close* que lhes restaura a dignidade no mais profundo. Personagem inapreensível, ator inapreensível, o ator e sua dialética própria, peculiar a cada um.

E, por ressonância, o espectador que se deixa capturar pelo ato fílmico em profundidade, vai sentir a vertigem reflexiva de estar na crista dessa onda: Quem é? Como a câmera a encara agora? Como a encaro agora? Como me encaro? Quem sou eu diante dela? Fez-se a dialética interna à obra, fez-se a tensão máxima entre o que há, em termos

¹⁰⁰ Sobre o *close-up*, Cf. os escritos de Béla Balázs reunidos em “A face das coisas”, em especial “O charme lírico do close-up” reunidos na antologia *A experiência do cinema*. (Xavier, 1991, pp.87-91).

concretos, precisos, e entre tudo o que poderia haver. O instante do ator imóvel em *close* ressoa no espectador: o espectador percebe que reverbera em seu corpo, a partir de seu olhar, aquele instante suspenso: está em estado de espanto. O extraordinário se apresenta em meio ao ordinário.

De como Leon causa o assombro no espectador: “Quando o fluxo real da vida é represado, imobilizando-se, essa interrupção é vivida como se fosse um refluxo: o assombro é esse refluxo. O objeto mais autêntico desse assombro é a dialética em estado de repouso” (Benjamin, 1996, p. 89).

Como não lembrar do encenador Tadeusz Kantor ao honrar a relação ator/espectador, ao procurar uma teatralidade mortuária?

Devemos devolver à relação *espectador/ator* sua significação essencial. Devemos fazer renascer esse impacto original do instante em que um homem (ator) apareceu pela primeira vez na frente de outros homens (espectadores), exatamente igual a cada um de nós e no entanto infinitamente estrangeiro, para além dessa barreira que não se pode ultrapassar¹⁰¹.

¹⁰¹ KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1977, p.223. Tradução de Ângela Leite Lopes, presente em seu artigo *Kantor e o teatro por um fio*, in: LOPES, Ângela Leite e SAADI, Fátima. *Primeiros escritos* (livro eletrônico). RJ: Teatro do Pequeno Gesto, 2022, p.94.

3. MADALENA (ISABEL RIBEIRO), *PROTAGONISTA OCULTA*

Foi em 1963 que Isabel Ribeiro, com 22 anos, chegou ao Teatro de Arena¹⁰². Um ano antes, em 1962, ela tinha se apaixonado pelo teatro ao assistir à peça *José, do Parto à Sepultura*, de Augusto Boal, no Teatro Oficina. Ali encontrou um sentido para sua vida, a descoberta de sua singularidade, de uma sensibilidade à flor da pele, tímida, segundo seu biógrafo Lima e Silva (2008, p. 25-27):

O fascínio bateu tão forte que passou a frequentar os bastidores do teatro e virou um *rato de camarim*. Assim descobriu o melhor caminho para seus desejos íntimos, sua introspecção e melancolia: o ofício de atriz. Aquele era o seu lugar, ali estava um coletivo a que pertencer e onde poderia expressar seus sentimentos abafados, sua adolescência pobre e solitária. (...) No íntimo, armazenava o que melhor viria a seguir: um poderoso talento de atriz louco por aflorar.

Isabel Ribeiro dizia que Eugênio Kusnet fora seu primeiro grande mestre, em um curso no próprio Arena, antes de Boal a convidar para protagonizar *A Mandrágora*¹⁰³. “Em sua crítica ao espetáculo de Boal, o crítico Yan Michalski (Jornal do Brasil, 13/3/63) destaca como excepcionalmente bem a figura de Isabel: (...) O rosto de Isabel Ribeiro parece ter saído vivo de uma pintura da época” (Lima e Silva, 2008, p.27). Depois, *O Noviço, O Melhor Juiz, o Rei, O Filho do Cão*. Em 1964, no Rio, protagonizou a Lucília de *A Moratória* de Jorge Andrade (que revelara Fernanda Montenegro nos anos 50) com o *Teatro Jovem*, extraordinária, segundo dizem as críticas e colegas como Eduardo Coutinho¹⁰⁴ (que a convidou para seu primeiro filme de ficção, *ABC do amor*), e

¹⁰²Curiosamente, Leon Hirszman também tinha 22 anos quando teve seu próprio alumbramento, similar ao de Isabel, ao conhecer o Teatro de Arena em sua temporada carioca de 1959.

¹⁰³No final dos anos 60, *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Bolívar* ainda marcaram a volta de Isabel ao Teatro de Arena, culminando em 1969 com a viagem pela América Latina e Estados Unidos. Em temporada no México, conheceria um toureiro, por quem se apaixonaria e de quem engravidaria de seu primeiro filho, que amamentaria nos bastidores de *S. Bernardo*. Antes, participou do grande acontecimento teatral *Hoje é dia de Rock*, com os grandes amigos Rubens Correa e Nildo Parente (o Luiz Padilha de *S. Bernardo*, seu maior parceiro em cinema e teatro) e, entre outros trabalhos, ainda nos anos 70, foi a estonteante Alma no filme *Os Condenados*, de Zelito Vianna (Com Nildo), e uma das tias rodrigueanas delirante de *Toda Nudez será castigada*, de Arnaldo Jabor. (Lima e Silva, 2008, p 96).

¹⁰⁴Foi por essa época que Leon e Coutinho trabalharam em parceria na sua versão de *A Falecida*, concebendo uma reescrita dramatúrgica, filmada ainda em 1964.

certamente ali mesmo impressionou também seu amigo Leon (então parceiro na criação do roteiro de *A Falecida*)¹⁰⁵.

Em *A Moratória*, Vanda Lacerda (D. Glória, em *S. Bernardo*) interpretou a mãe da personagem de Isabel, Lucília, e Leon certamente ficou marcado por essa parceria de suas presenças cênicas¹⁰⁶, assim como a crítica. Em sua simplicidade, era notória sua capacidade de concentração e entrega extraordinárias à personagem que interpretava. Ente outras participações pequenas no cinema, fez breve aparição em *Garota de Ipanema*, de Leon, em 1967, ano em que participou como corifeu de *Édipo Rei*, direção de Flávio Rangel que lhe deu dimensão de uma interpretação trágica.

Pelas mãos do diretor João das Neves, em 1969 Isabel teve seu momento teatral na tragédia grega: protagonizou *Antígona*¹⁰⁷, de Sófocles, no Teatro Opinião, ao lado de Renata Sorrah e José Wilker. E, em 1970, a Branca Dias do *Santo Inquérito*, de Dias Gomes, de novo sob direção de Flávio Rangel. Eis o solo fértil contemplado por Leon para em 1971 fazê-la desabrochar em Madalena, sua grande personagem trágica no cinema. Leon diria o quão precisa foi a escolha de Isabel para Madalena, por ser “uma atriz de grande sensibilidade e de uma beleza pessoal profunda”, reafirmando: “O problema da mulher no seu mistério e na sua condição social é um dos meus temas prediletos”¹⁰⁸.

¹⁰⁵ Lembro que o Teatro Jovem, de Kleber Santos, nasceu no Teatro de Arena da Praia Vermelha com *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, a peça de Vianinha dirigida por Chico de Assis em 1961 e que, como já dito, foi o primeiro trabalho artístico de Leon Hirszman, vivenciando todo o processo teatral e com a função de criar a montagem cinematográfica com cenas de filmes de Chaplin, cine-jornais e outros que dialogavam com a cena teatral.

¹⁰⁶ Esta primeira vez em que Isabel Ribeiro e Vanda Lacerda foram parceiras de cena foi suficiente para que Leon soubesse que dariam conta muito bem da parceria como Madalena e D. Glória quando veio *S. Bernardo*. No mesmo 1964, Vanda foi convidada por Leon para interpretar Madame Crisálida de *A Falecida*.

¹⁰⁷ Certamente, que Leon desejasse que João das Neves pudesse trabalhar com ele na direção dos atores em *S. Bernardo* – conforme me contou em conversa em 19 de dez. 2017 (informação verbal) - provém dessa parceria muito bem-sucedida e em torno de uma tragédia clássica, mas também de toda a reconhecida compreensão de das Neves, prática e teórica, sobre Brecht. Cf. Neves, 1987.

¹⁰⁸ A declaração de Leon está no Jornal O Globo, 01/06/1972 *apud* Salem, 1997, p.205.

3.1 O enigma Madalena

Madalena segue a seu modo um itinerário mortífero, qual Zulmira, de *A Falecida*. Leon chamou atenção para tanto em algumas ocasiões, como na entrevista ao Jornal da Tarde de 09/11/1973, quando do lançamento de *S. Bernardo*: “E o problema da dialética alienação/morte dá uma continuidade ao meu trabalho”¹⁰⁹.

A conexão profunda entre ambos trabalhos do cineasta com as personagens e suas intérpretes não escapou ao olhar do crítico Ismail Xavier, que inicia seu ensaio “*A falecida e o realismo a contrapelo de Leon Hirszman*”, de 2003, com “*Zulmira, antes de Madalena*” (p.255-283). Após caracterizar a obra, faz menção ao movimento “sempre descendente” de Zulmira e sua ressonância com um “conjunto de filmes brasileiros desencantados, feitos no período 1965-70”. Pontua, no entanto, que a tônica do cineasta “foi a do estudo, em profundidade, de certas personagens em cenários de crise e dissolução”, e reflete:

Ao mesmo tempo, esse tipo de movimento descendente corresponde a forças presentes na obra de Hirszman que superam a conjuntura dos anos 60. O que vemos em *A falecida* não está alheio ao clima de outros filmes, notadamente *São Bernardo* [1972], adaptação de Graciliano Ramos que guarda suas afinidades com a adaptação de Nelson Rodrigues. Embora distintas na formação e no contexto social, há traços comuns de inquietude tolhida nas duas mulheres, Zulmira e Madalena. E é sugestivo comparar o tratamento dado a essas personagens interrogadas por Hirszman com insistência, em planos longos, na procura de imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade, a energia de uma expansão contida que, na inversão própria dos ressentidos ou melancólicos, desdobra-se num caminho de morte. São projetos de abandono do mundo que amadurecem, ganham configuração definida e espelham-se na determinação com que essas mulheres conduzem as longas cenas de despedida, observadas de perto e com paciência por uma câmera que continua a interrogá-las mesmo quando estão lá de corpo estendido, inertes. [...] Esse paralelismo – e outras semelhanças no ritmo, na exploração do rosto e na atmosfera dos diálogos – assinalam um traço de estilo próprio do cineasta e que não depende do texto de origem. [...] A distância é enorme, mas não impede

¹⁰⁹ Uma longa jornada se faria até que, pela busca e questionamentos na representação feminina em seu cinema, Leon chegasse à Romana de Fernanda Montenegro (e também à Maria de Beth Mendes) em sua versão de *Eles não usam Black-Tie*, em parceria com Guarnieri, autor da dramaturgia original e revolucionária para nosso teatro, selando sua amizade e afinidades de vida artística.

a aproximação trazida por um certo modo de olhar a teia implacável que dissolve o mundo das personagens, marcando todas as vivências com um sopro de melancolia que contamina até mesmo os momentos mais dinâmicos e vitais da carreira do fazendeiro Paulo Honório.

A questão da morte é, portanto, o ponto de convergência. O estudo da alienação, em Leon Hirszman, se dá pela observação insistente dirigida a personagens enredadas em engrenagens mortíferas que, de modos distintos, pensam controlar. E há, no olhar do cineasta, uma atenção também especial ao momento da crise em que cabe à personagem masculina expor-se; diante da perda, enfrentar ou não sua própria verdade¹¹⁰.

Sim, a mulher desempenha um papel central nos filmes da trilogia de Leon, da Zulmira¹¹¹ de *A Falecida* a Romana e a Maria de *Eles não usam Black-Tie*, e na realidade desde o primeiro momento de sua filmografia, com a líder comunitária desempenhada por Glauce Rocha em *Pedreira de São Diogo*¹¹². Ao ganhar sua encarnação na pele de Isabel Ribeiro, a Madalena de *S. Bernardo* emerge em toda sua abrangência do feminino, como personagem ímpar e complexa, e como representação do feminino na sociedade, submetida a uma dinâmica de forças da cultura, em relação aos homens (em um jogo com a diferença, o desconhecido, o indomável, o insubmisso feminino) e às outras mulheres.

Madalena sucumbe porque vive num desamparo social extremo, que não lhe dá nenhuma condição objetiva de enfrentar seu desamparo emocional – e psíquico. A circunstância de estar excessivamente vinculada à outra figura feminina, a tia, numa vida restrita e sem vivência amorosa, e sem um sentido ao menos de pertencimento a uma coletividade a deixam muito vulnerável, em todos os aspectos. Ela emana uma estranheza, espécie de frieza por vezes, desconexão de si, consequências das condições de vida, objetivas e subjetivas.

A reflexão de Laura Mulvey, quando analisa a representação feminina nos filmes de Godard, guardadas as diferenças¹¹³, é inspiradora às questões aqui em jogo, pois gira em

¹¹⁰ Cf. Xavier, 2003, p.257-258 (grifos meus).

¹¹¹ E seu contraponto absoluto, Madame Crisálida (Vanda Lacerda).

¹¹² (Sem deixar de lado as questões ligadas à cultura, convenções e vida social que envolvem a personagem de Márcia Rodrigues em *Garota de Ipanema*, seu longa-metragem musical de 1967).

¹¹³ O artigo de Mulvey é bastante significativo e está em questão sobretudo a problematização do corpo erotizado da mulher, objetificado e tratado de modo fetichista, o corpo-mercadoria, do imaginário machista à realidade da prostituição, sugerindo outros enigmas da mercadoria (estéticos, cinematográficos, socio-econômicos). São analisados filmes dos anos 60, quando predomina a questão do enigma feminino, e filmes dos anos 80, quando, a seu ver, a predominância é do mistério sobre o enigma. A imensa importância de Brecht para Godard está

torno de quando “A figuração da feminilidade é central” e de “o enigma feminino” ganhando a cena.

Ao olhar para Madalena, vemos, à primeira vista, seu “exterior opaco, plácido e passivo” (que depois vai ter seus momentos de contradição com a alegria aparente no grande jantar, ou a exasperação na briga com Paulo Honório no escritório, ou a violência aparentemente passiva que fervilha sob a superfície, na cena da capela).

Mulvey chama atenção para como é paradoxal a dicotomia entre superfície e segredo. Não demora para que possamos observar como a superfície de beleza de Madalena reveste uma vastidão sombria, se virmos a opressão consigo mesma, mais fundo que sua generosidade em relação aos oprimidos. Penso em Madalena e me vem a força que, em negativo, essa personagem enigmática contém, uma necessidade visceral afirmada com fervor por Brecht e Helene Weigel em *Descida de Weigel à glória: a necessidade de “[...] que os oprimidos confiassem em si mesmos”* (2022, p.197).

Madalena tem sua beleza ao natural, o corpo feminino pleno de curvas, mas não erotizado. Sempre longe de qualquer vulgaridade. Aos olhos de Paulo Honório, fetichista não só com o capital, mas também com ela – a quem toma como virgem (santa) a quem depois ele projeta a fantasia de puta¹¹⁴ -, sedutora e misteriosa, em parte porque imprime um tempo próprio à sua presença, com calma, delicadeza, languidez nos gestos de cabeça e alguns modos.

Aliás, é importante referir a atitude entre homens a respeito da figura feminina, que repercute depois para o próprio Paulo Honório, além de dar a ver a dinâmica cultural em torno do corpo de uma mulher na sociedade patriarcal: a primeira vez que Paulo Honório ouve falar de Madalena, eles estão a comentar seus peitos, boca, pernas. Ou seja, os olhares dos outros homens ao redor (Dr. Nogueira, Gondim, Padilha) a erotizam -, mas, quando chega o proprietário, fazem-se sinais para mudar o tom da conversa, pela subserviência que lhe têm e a necessidade de *mostrar* um *gestus* de respeito a um sentido

contemplada nesta análise, inclusive evocando citações literais de Brecht feitas pelo cineasta e analisando suas apropriações estéticas em torno às questões marxistas.

¹¹⁴ Leon sugere essa competição masculina e a tensão desejo/gozo entre os homens claramente em sua montagem dos planos (que diferem expressivamente da montagem dos capítulos no original de Graciliano) como gesto talvez meio inconsciente, meio de virilidade competitiva se afirmando, meio consciente de quem percebe que casar seria o próximo passo a dar no reino da cultura patriarcal (ter uma senhora e um herdeiro...), e ao mesmo tempo de um desejo recôndito (inconsciente) de arriscar experimentar o afeto.

de hierarquia. Paulo Honório, tendo alcançado estabilidade com o êxito de dominar a natureza e construir e administrar incansavelmente sua propriedade, tem seu desejo provocado pelo desejo dos outros homens em relação à Madalena (e o desejo dos outros homens sempre o ronda e o provoca, até o ponto em que o ciúme o domina).

É muito vasto tudo o que se pode imaginar – entre superfície e interioridade - relacionado à figura bela, de mãos e rosto expressivos como os de Isabel Ribeiro, a harmonia de seu rosto, sua boca, seu nariz, especialmente seus grandes olhos. E muita calma em seu jeito, com o que adquire uma presença que implica algo escondido, um segredo, um mistério. Mas o mistério que Madalena imprime, pela estranheza prevalecente, se muda em enigma.

Um enigma do feminino que sugere enigmas da cultura, do inconsciente, e chegando a um enigma doloroso como o do suicídio.

Ao mesmo tempo, alcançando a beleza do próprio filme como enigma sempre em aberto, nunca decifrado. (E, com o projeto de *S. Bernardo*, em que se auto desafia esteticamente para criar a partir de uma inspiração brechtiana, de fato Leon também exalta o próprio cinema como ponto central de investigação e questionamento – o que, o processo criativo mostra -, abarcou a criatividade, a questão econômica e a técnica inevitavelmente).

Voltando à Madalena e à percepção de que ela contém um enigma, fica claro que, através de uma figura feminina tão complexa e belamente construída por atriz e diretor em cumplicidade, o que está em jogo se refere ao feminino e à mulher na sociedade, mas não apenas, é mais vasto.

O que está posto em cena é a atenção à relação dialética entre interior e exterior, entre tudo aquilo que uma aparência pode ocultar e a aparência propriamente dita. Aqui reside uma síntese, creio, de uma aprendizagem dialética que se faz presente em *S. Bernardo* de infinitas maneiras, e que versa sobre esse ver além da aparência¹¹⁵.

¹¹⁵ Ao dizê-lo, considero desde a personagem em seu interior-exterior à relações entre personagens até as relações mais complexas de montagem dentro de um plano, ou de um plano a outro, e entre imagem e som, seja falado, seja diegético, seja voz *off* ou *over*, seja narração, seja cantado, sejam superposições em suas várias combinações.

“Ainda” (a palavra-enigma que Madalena repete, palavra-gestus?)

A Madalena de Isabel Ribeiro e Leon Hirszman traz uma diferença precisa em relação à Madalena de Graciliano Ramos, e fundamental para marcar a estranheza impressa pela atriz e pela direção da cena, e a consistência de enigma que adquire: a relação que tem com seu trabalho. Vejamos.

Madalena se comporta mais claramente insubmissa a Paulo Honório já na primeira cena em que jantam com D. Glória e Seu Ribeiro, de uma forma infantil. Ela pergunta sobre o salário de Seu Ribeiro por defender que ele tenha um bom salário, e não há nem sombra de ela mostrar interesse explícito em trabalhar. Tudo soa com Madalena se interessando fraternalmente pelos trabalhadores desde o primeiro momento, e demandando por melhores condições de vida para eles, mas como se, em relação a si mesma, se tivesse alienado do prazer/função social que tinha como professora (uma espécie de dissociação, alienação mesmo) e seu trabalho agora fosse esse cuidar dos camponeses, das crianças. Talvez auxiliar alguns com a leitura e a escrita. Mas não há nenhuma menção explícita, ao contrário, o que prevalece é uma zona de penumbra em relação a esse assunto

No original de Graciliano, as ponderações de Madalena vem ao longo de uma conversa em que Seu Ribeiro fala em se aposentar e sugere que Madalena venha a realizar o trabalho que ele tem no momento, ao mesmo tempo que Madalena demonstra interesse em trabalhar e Padilha a incentiva, querendo seguir como professor.

Na cena em que Madalena e Paulo Honório fazem as pazes pelo desentendimento gerado no jantar, ela se comporta de modo lânguido e distraída de si e de tudo, numa espécie de alienação, e é ele quem, ao final, deduz que ela pode estar querendo trabalhar e lhe oferece trabalhar no escritório fazendo sua correspondência e recebendo salário. Ela se cala e permanece assim e sem se mover, e sem expressão facial alguma, até que a cena é suspensa – portanto, configura-se mais um momento seu de imobilidade que causa estranhamento ao espectador e fica ressoando como enigma em relação ao tema trabalho.

No filme, ela não tem nenhuma reação e nem menciona desejar trabalhar em nenhum momento. No livro, segundo Paulo Honório, Madalena implica inicialmente com Padilha, dando a entender que gostaria de dar aulas, mas esse tema fica na penumbra, depois pede

que Paulo Honório providencie melhorias de materiais pedagógicos (o que ele faz, pois acata essas demandas dela, assim como a deixa enviar remédios e roupas a trabalhadores e à sua mãe de criação, mesmo que muito contrariado), e anda a buscar algum trabalho que possa fazer. No livro, Paulo Honório escreve (capítulo 20): “Por insistência dela, deilhe ocupação: - Faça a correspondência. Quer ordenado. Perfeitamente (...)”.

O que importa aqui é marcar como, na encenação de Leon, Isabel Ribeiro não imprime à Madalena a pulsão vital ligada ao trabalho que há no livro, realmente marcando que a partir do momento em que se casou, se desconectou num outro nível do trabalho como motor do desejo e função social que imagináramos inalienável para ela. Cria-se uma situação enigmática entre todas as contradições e ambiguidades sobre o desejo de vida de Madalena e ela menciona a necessária adaptação à nova condição social e de classe nessa cena das pazes entre eles.

Com o tema do trabalho dando consistência ao enigma-Madalena, permanecem ressoando para o espectador, em aberto, muitas perguntas em torno do que há de inconsciente ligado à opressão e aos modelos de homem e de mulher, atravessados pelas contradições sociais, da tragédia mesma que se afigura pelos limites de Paulo Honório e de Madalena.

A cena da capela é o auge, o clímax da escalada do enigma que Madalena imprime (como personagem e como personagem feminina) a cada episódio que causa estranhamento: sua auto-aniquilação inconsciente, que nos é mostrada desde o pedido de casamento, depois ao final da cena das pazes com cafezinho (princípio da vida de casados); depois a alienação em relação ao próprio filho; depois a briga no escritório tem caráter ambíguo: ao mesmo tempo que se mostra insubmissa a ele de modo ostensivo, pelo modo como se comporta, por suas características de personagem, se vê que está chegando a seu limite, que é um modo de se ver a si mesma sem saída, não é uma ação transitiva rumo à pulsão de vida¹¹⁶.

¹¹⁶ Vejamos os momentos de Madalena em contradição com a cena da capela: “vamos começar vida nova” / o jantar e sua alegria, seus sorrisos que surpreendem em contraste com o momento anterior da indiferença ao filho / e a briga com Paulo Honório no escritório, momento ímpar e ambíguo porque o confronto ao limite (após isso e antes da capela, é o sofrimento pelo trato paranoico dele), insubmissa a ele, mas submissa à visão trágica de que não há saída (não se vê que saída haverá para ela a partir daí). Antes dessa briga, o havia confrontado pelo mau trato inadmissível a Marciano.

Mais além de tudo que haverá a se dizer sobre a cena da capela, o *travelling* sobre o rosto¹¹⁷ de Madalena na capela capta o inefável, é uma das mais belas cenas da história de nosso cinema, o que foi reconhecido amplamente. Da força expressiva e sensibilidade de Isabel Ribeiro, captadas pela câmera, o crítico Vincent Canby¹¹⁸ (02/09/1980, *apud* Salem, 1997, p.217) diria:

Uma extraordinária presença cinematográfica. Com seus traços longilíneos, angulares, eqüinos [...] ela não é exatamente uma beleza, mas seu rosto é daquelas notáveis superfícies reflexivas que devem fazer a delícia de qualquer diretor de cinema. Sem aparentemente qualquer esforço, ele responde a tudo ao seu redor, mas de formas ambíguas que absorvem nosso interesse. Os *close*s foram inventados para um rosto desses.

Palavras que fazem lembrar outras de Godard sobre a presença feminina no cinema¹¹⁹:

Um belo rosto, tal como escreveu La Bruyère, é a mais bela das visões. Existe uma lenda famosa que diz que Griffith, emocionado com a beleza de sua atriz principal, inventou o *close-up* só para captar esse rosto com mais detalhes. Consequentemente, de forma paradoxal, o mais simples dos *close-ups* é também o mais emocionante. Nele nossa arte revela sua *transcendência* de maneira mais forte, fazendo com que a beleza do objeto significado exploda em direção ao signo. Os olhos enormes, semi-abertos, denotando discrição e desejo; os lábios fugidios; tudo o que vemos nessa angústia é o desenho sombrio que eles implicam, e nesse reconhecimento vemos apenas as ilusões que eles escondem. [...] O cinema não questiona a beleza de uma mulher, mas duvida de seu coração, registra sua perfídia (é uma arte, afirma La Bruyère, de toda a pessoa colocando uma palavra ou ação de maneira a provocar a mudança), vendo apenas seus movimentos.

¹¹⁷ Sobre o trabalho do ator no moderno cinema brasileiro, sugiro os estudos de Pedro Maciel Guimarães. E sobre o rosto no cinema, por exemplo: *O rosto do ator* (Guimarães, 2016).

¹¹⁸ Helena Salem conta em seu livro sobre Leon que o exigente crítico teceu uma crítica excelente ao filme, após assisti-lo numa mostra de filmes brasileiros no Public Theater, de Nova Iorque, em setembro de 1980 (“*S. Bernardo* é um filme belo, solene, e quase cerimonioso”, diria ainda). Canby, Vincent. In: *The New York Times*, 02/09/1980.

¹¹⁹ GODARD, Jean-Luc. “Defense and Illustration of the Cinema’s Classical Construction”. In: Tom Milne (org). *Godard on Godard*. Londres: BFI, Secker & Warburg, 1972, p.28. *apud* Mulvey, 1999, p. 101-120.

3.2 Sobre a imobilidade / Teatralidade

Uma das marcas do Cinema Novo é a câmera na mão que engendra procedimentos novos para a relação entre espaço e ator, entre a expressão e a contemplação. A câmera na mão presente no slogan do movimento marcou sobretudo os filmes da década de 1960, até que a intensificação de um Estado de exceção parece ter exigido novos procedimentos. A movimentação que explora novos códigos, expõe o clima de convulsão social, persegue as personagens com liberdade, na virada da década parece ter se arrefecido. Nesse sentido, *S. Bernardo* parece se aproximar da estética de *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane (Machado, 1997).

A suspensão do movimento (imobilidade) no corpo do ator ou da atriz acompanhado de silêncio são mais marcantes em progressão dramática nas três partes do pedido de casamento, a imobilidade de Madalena, mais discreta no primeiro momento (ao fim da primeira parte), na segunda parte da cena da janela é exemplar, quando Paulo Honório questiona Madalena sobre sua dignidade, ela impávida, olhar suspenso longe e assim permanece enquanto ele diz que fará ótimo negócio.

Também no desenlace da cena, se acentua em impacto de *teatralidade* da imagem, pela mão suspensa e os olhos voltados para dentro, quando Paulo Honório comunica o casamento à D. Glória - neste momento, chama atenção também a imobilidade que repercute em D. Glória, perplexa, com a diferença de que ela move sutil e precisamente o pano branco que tem nas suas mãos, em oposição ao pano branco que está com Madalena.

Faz-me pensar nessas palavras de Brecht em sua *Breve descrição de uma nova técnica de atuação que produz um efeito de estranhamento* (2022, p.100):

O ator deve encontrar uma expressão sensível, exterior, para as emoções de sua personagem, de preferência uma ação que denuncie o que se passa dentro dela. A emoção deve se exteriorizar, se emancipar, para que seja tratada em grande escala. Uma particular elegância, força e graça do gesto produzem o efeito- e.

A suspensão de todo movimento repete-se com variações ao longo do filme, seja ao final da cena das pazes com cafezinho¹²⁰, por exemplo quando Paulo Honório lhe pergunta se deseja trabalhar na correspondência, recebendo salário, ou quando Paulo Honório apela para que vejam o filho bebê que chora. Madalena, na cadeira de balanço de costas para o espectador, e apenas paralisa – instante de imensa teatralidade pelo vazio que se imprime enquanto se ouve o choro do bebê, nunca visto no filme, lá dentro.

Fica ressoando a imagem de Madalena na cadeira de balanço imóvel e em silêncio diante de Paulo Honório desestabilizado. Ela está rodeada dos outros, em meio à estreita vida social; O *estranho* aparece *naturalizado*, e o espectador se espanta num piscar de olhos com tamanha contradição concentrada em um quadro¹²¹. Repete-se, para o espectador, uma paralisação de Madalena, mesmo que agora com a diferença significativa de que ela esteja de costas - afinal, assim o enigma se constitui como imagem, a estranheza da rejeição ao filho enigmática, em vez de ter expressão reconhecível, não à altura da interrogação). Sua imobilização se assemelha à paralisação já vista com ela à janela ou ao final da cena do pedido de casamento, ou ao final da cena das pazes, antecedentes desta na cadeira de balanço.

Assim, há memória para o espectador e carga constituídas para se nomear esse efeito de estranhamento com o peso de “o estranho familiar” (*Unheimlich*), conceito trabalhado por Freud¹²² em 1919: “O estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (1996, p.277).

¹²⁰ A cena das pazes após o primeiro desentendimento entre Madalena e Paulo Honório à mesa do jantar mostrará ter ressonância na composição da cena da capela, também como uma preparação dramaturgica, na medida em que há uma relação entre o comportamento de Paulo Honório lá e cá: nas pazes, ensaia dizer algo além, mas estanca (“Eu sinto que...”), hesitação que na capela ganha toda sua força de erro trágico (“Eu queria...”, e covardemente se cala). Também há correspondência visual e claramente proposital ente as cenas, pela teatralidade do vazio contornado pelo guarda-corpo à frente das duas personagens, qual o guarda-corpo da capela. Marca-se a distância no tempo (três anos), e as incompatibilidades disfarçadas lá atrás.

¹²¹ Antecedente: Paulo Honório não sabe lidar com Madalena, que tornou corrente oferecer remédios e roupas aos trabalhadores e ele não ousa intervir ou proibir, mas o incômodo e a sensação de ameaça somam-se ao sentimento de rejeição. Alheio a Madalena e os outros, do outro lado da varanda, em seu monólogo interior (voz *over* de Othon Bastos) arrogante porque inseguro reafirma a si mesmo a convicção por ser um grande empreendedor e tudo que realizou nas terras da fazenda dominando a natureza.

¹²² Vários textos com elaborações fundamentais de Freud são caros a este estudo, e certamente constavam do repertório de leituras de Leon. Alguns textos referenciais: *O mal estar na*

Relaciona-se com o que é assustador, com o que provoca medo e horror, como esclarece Luiz Alfredo Garcia-Roza:

O que caracteriza o estranho é, pois, essa proximidade e essa familiaridade aliadas ao oculto. [...] Só há *Unheimlich* se houver repetição. O estranho é algo que retorna, algo que se repete, mas que ao mesmo tempo se apresenta como diferente. O *Unheimlich* é uma repetição diferencial e não uma repetição do mesmo. Freud refere essa repetição à própria natureza das pulsões. [...] É a repetição que vai servir de fundamento para a explicação da pulsão de morte, [...] e que se expressa pela compulsão à repetição¹²³.

Em *S. Bernardo*, Leon dá lugar a filmar sobre o que podemos chamar também de pulsão de morte, nesse filme mortuário e trágico em que a teatralidade, como vemos, aflora desde os próprios espaços em seus vazios. Esse vazio exterior que reflete um vazio interior, como diz Jean-Pierre Sarrazac (em *A invenção da teatralidade*), e, em seu paroxismo, a existência da morte. Nesse sentido, também há uma colocação mais aberta sobre o próprio cinema, que me vem, numa associação, para se somar ao teatro (e, por sua vez, evoca ainda Kantor), nessas palavras de Laura Mulvey (1999, p.111): “O cinema é a única arte que, como Cocteau diz (em *Orfeu*, creio), mostra ‘a morte trabalhando’, frase reelaborada por Godard como ‘morte a vinte e quatro vezes por segundo’”.

Mulvey nos conduz daí à bela referência advinda de André Bazin de que “as origens da arte residem no desejo humano de superar a morte”, e o cita: “a preservação da vida através de uma representação da vida”, como uma (ilusão de) conquista do tempo. É instigante trazer essas associações para uma encenação como *S. Bernardo*¹²⁴, em que

civilização; Sobre um transtorno de memória na Acrópole: Psicopatologia da vida cotidiana; Recordar, repetir, elaborar; O homem dos ratos; O homem dos Lobos; O Pequeno Hans.

¹²³ O olhar psicanalítico de Leon é inequívoco, muito forte. Inclusive, Leon fez muitos anos de psicanálise freudiana, como me contou seu amigo Luis Carlos Mello ao saudar sua capacidade de introspecção (informação verbal em depoimento de agosto de 2021). O filme o expressa, e vem a somar-se à experiência do espectador o fato de que de fato era leitor e estudioso de Freud, tinha esse repertório. Importante assinalar que o inconsciente tem estrutura de repetição, e por isso a repetição tem lugar de honra nas dramaturgias bem construídas. Leon sabia disso muito bem. Era um estudioso do nosso “mundo interno”, ávido por leituras que iam também de William Reich a Carl Jung. A abertura maior a Jung se deve ao encontro arrebatador com Dra. Nise da Silveira, encontro em 1969, divisor de águas em sua vida.

¹²⁴ Matéria de reflexão é também o dado de que Paulo Honório é uma personagem que quer dominar a natureza, uma pulsão vital que se atrofia em permanente produzir, construir, dominar, explorar.

afinal Leon trabalha diretamente com o tempo, sua passagem (em todos os aspectos da direção, desde a concepção do tempo de duração da cena, as pausas e silêncios das personagens e na experiência com o tempo que é proporcionada ao espectador, incluindo como a saturação do tempo do plano opera na montagem).

Em síntese, voltando à imobilidade de Madalena, ou a suas imobilizações, vemos que assim se expressam ao longo do filme: Impassível impávida no pedido de casamento / abismo na janela (passarinho na gaiola, ela já aprisionada. Pássaro que voa diante de seus olhos, moça não viu que poderia voar. Nota) / na cadeira de balanço com a agulha em suspenso/ na cadeira de balanço “indiferente” de costas para o espectador / no banco da capela e o *travelling* sobre o vazio abismal em seu semblante. A imobilidade, recurso de estranhamento bastante expressivo, remete-nos de imediato aos notórios *tableau-vivants* de Bertolt Brecht, assim como à noção de teatralidade na acepção de Samuel Weber, que nos elucida que o signo impacta o espectador pelo que promove de sensação de falta ou de excesso (Weber, 2001, pp.13-23). O que excede mesmo pela falta seria a síntese.

Importante é notar que esse recurso da imobilidade para efeito de estranhamento se repete de forma muito precisa fazendo o espectador relacionar cenas, compreendendo uma progressão dramática em que a repetição traz uma diferença que alça a situação e a relação da personagem consigo mesma e com o(s) outro(s) a um novo patamar. A duração extensa da mesma atitude corporal, inamovível, de um olhar muito similar (embora com sutis diferenças), é um rasgo, um corte, uma ferida na sua condição de teatralidade.

3.3 O pedido de casamento

A cena (sequência) do pedido de casamento foi construída no filme visivelmente em três momentos, três cenas uma após a outra, e de uma a outra a dramaturgia amplia sua densidade.

São, a meu ver, três momentos, que podem ter o efeito inclusive de significar três dias diferentes e não apenas dois, como no romance, o que adensaria ainda mais o que eles nos mostram. No romance, é clara a passagem de tempo dilatado do primeiro para o segundo momento, mas é claro também que ocorrem no mesmo encontro, e o segundo encontro fica bem marcado por ela estar com um par de sapatos brancos, e não os marrons

do primeiro momento (detalhe valoroso, uma vez que seu vestido é sempre o mesmo, o que tem um efeito forte de sugestão de sua pobreza, mas sobretudo por se somar a isso a sustentação da cor vermelha – signo poético que ressoa no vermelho do novelo -, cor associada à sedução, ao erótico, sanguíneo, culturalmente a itens que expressam o desejo feminino (o que ali vai marcar uma ambiguidade, que acaba por ter o efeito de contradição).

Como os sapatos diferentes só são mostrados no terceiro momento, e no segundo momento ela está todo o tempo à janela, vista da cintura para cima, o efeito, aos olhos do espectador, é de indefinição de quanto tempo se passou nesse entre.

O corte brusco criado por Leon do primeiro para o segundo momento causa grande surpresa e impacto para o espectador, e abre uma incógnita sobre o que teria ocorrido entre estarem sentados e ela estar à janela, algo que fica vedado ao espectador e com isso esse sentido de fragmentário, se adensa o sentido de estranheza, incompreensibilidade e o espectador fica atento num ato que questionar e buscar entender sobre as personagens, em especial sobre Madalena.

Esse “não saber” do espectador fica marcado como um estado do espectador, e se estabelece uma amplificação imensa b) de que o encontro não é mostrado até o final tem o efeito possível a) de que o primeiro encontro teria finalizado pouco depois dela permanecer sem reação, abre a possibilidade ao espectador de que Paulo Honório tivesse ficado sem graça, disfarçado um pouco, dito qualquer coisa como que a deve ter causado impacto, que vai deixá-la descansar e volta no dia seguinte, etc.

Ao final dos três momentos, se estabeleceu uma progressão dramática bastante significativa e como espectadores temos elementos que nos permitem conhecer um pouco de Madalena e já ter claro que há algo de estranho com ela, de profundamente estranho e indefinível. Portanto, essa estranheza, e aparentemente enorme tristeza, medo, talvez frieza, outros estados de imprecisa nomeação já a constituem nessa apresentação da personagem rica em detalhes, em seu *habitat* e em meio a seu cotidiano (sentimentos e estados muito difíceis de definir, e esse é o propósito, que seja de difícil apreensão mesmo, até porque ela parece reprimir suas emoções/sentimentos, sua impenetrabilidade sustentada como um enigma).

Observemos a imagem de Madalena à janela, com passarinho na gaiola atrás de sua cabeça, como que justaposta a ela (como uma colagem), formando o vértice de um triângulo que se completa com Paulo Honório (aos 45min38s a 47min33s): o estranho cômico escondido no anúncio do trágico.

Madalena é cortejada, ela ocupa o centro da cena. Observo como Leon cria a cena 1) em torno da atitude de moça bem-comportada e misteriosa que se coloca disponível a ouvir o outro que tem ascensão social sobre ela, 2) depois em torno da atitude de contemplação/espera na janela. Há uma contradição tremenda: confrontamo-nos com que a imagem da moça que vai à janela como que sonhadora à espera de alguém é, na cena, manipulada, tornada a própria contradição da imagem em relação à ação, pois ela não está sozinha, mas na presença do um homem real que a pediu em casamento à sua maneira e, na janela, ela se ausenta do presente. Produz-se um uso dramaturgicamente singular de uma atitude que é de certa forma um *gestus* cultural social. 3) e depois em torno da ação de bordar, trabalho manual que a conectaria consigo mesma. Podemos reconhecer nessas três atitudes três comportamentos (num lugar remoto do país), ligados a um lastro cultural e social associáveis a uma moça de tempos passados (ou não)¹²⁵.

Na formulação 67 do *Pequeno Organon*, Brecht lembra que “(...) existem muitas maneiras de contar uma história (muitas formas de narração), algumas conhecidas, outras à espera de serem descobertas (inventadas)”. Leon toma a situação de Madalena à janela e a relação de Madalena com seu bordado e inventa a partir do que cada uma concentra em si toda a forma de contar o que se passa no segundo e no terceiro momento do pedido de casamento.

¹²⁵ Registros históricos demonstram que em Portugal e no Brasil dos séculos XVII e XVIII existia o "namoro de bufarinheiro". O namoro ocorria quando homens faziam pequenos gestos como as mãos e a boca, ou davam piscadelas, em frente as janelas onde ficavam mulheres em dias de procissão religiosa. (...) Outro tipo de namoro que se dava nas janelas era o "namoro de escarrinho", onde o rapaz ficava em baixo da janela de sua pretendente e fungava o nariz, como se estivesse resfriado. Caso seus sentimentos fossem correspondidos, a moça tossia ou fungava em resposta. In: Del Priore, Mary. *Histórias da gente brasileira: Volume 1 - Colônia*. SP: Ed. Leya. 2016, p. 357.

Considerar a teatralidade é considerar, como inscreve Josette Féral¹²⁶ (*apud* Sarrazac, 2013) que “a cena deve falar sua própria linguagem e impor suas próprias leis”. É exemplar a parte final de Madalena à janela no pedido de casamento e em especial toda a terceira parte em que ela lida com o ato de bordar, sobretudo sua imobilização com que a cena se interrompe.

Leon investiga com Isabel Ribeiro e, se por um lado constrói com ela toda uma partitura física na relação com a janela e depois na relação com o ato de bordar (o que compete à rigorosa orientação e interpretação e sua marcação precisa dos olhares da atriz, após definidos no processo de ensaio, no que traz sutilezas), o faz trazendo a potência de *gestus* social e cultural contida na ação de estar à janela e na ação e bordar, criando um *gestus* que concentra, em negativo, pode-se dizer, a potência cultural e ancestral do ato de bordar na sociedade, *gestus* do avesso, que traz em si o questionamento da situação do feminino e dos lugares e expectativas reservadas à mulher na sociedade.

Interessante olhar para uma cena como a do pedido de casamento e constatar, com Sarrazac (2013), que a forma

[...] constitui o elemento resistente que absorve minha atenção e canaliza minha reflexão. A literalidade realiza o estado máximo de concentração do objeto teatral e faz com que eu me concentre nesse objeto. Por meio da intensificação e densidade extremas da matéria teatral – que afeta tanto os atores e a linguagem quanto o cenário e os objetos –, o espectador fica sem escapatória e se vê confrontado [com a cena a decifrar]

O pedido de casamento mais de perto

É preciso desconfiar das palavras, já avisa Graciliano através da composição de Paulo Honório, no âmbito da imaginação do leitor. Quando os personagens são corporificados nos atores, as palavras devem ser sempre medidas numa equação com o corpo que as profere. O corpo não mente, no máximo disfarça aqui e deixa escapar ali. Como é que Madalena, tão sensível ao contexto social, negligencia saber do contexto de Paulo Honório e como é sua atitude, sua postura socialmente?

¹²⁶ Féral, Josette. “La Théâtralité”, *Poétique* n. 75, Éditions du Seuil, setembro de 1988.

O estranhamento se manifesta em vários aspectos que se conjugam. O próprio texto já o expressa. Afinal, em vez de ouvirmos: “- Aceita casar comigo?”, ouvimos: “- Podemos avisar a sua tia?”, e em vez de ouvirmos como resposta: “Sim, aceito”, ouvimos um frio e objetivo “- Está bem”.

Ela não se conecta a ele, está projetada para fora de si à janela, e com o pano na mão, desconectada também de si, mas há dois instantes que contradizem essa desconexão e tornam a cena pungente e dialética, ao mesmo tempo que marcam uma conotação social clara: à janela, quando ela olha para ele e, como uma menina, diz estar muito agradecida “ao senhor, seu Paulo Honório” e sua fala assume um caráter épico: é a menina miserável agradecendo que um senhor se ofereça para provê-la (mas ele quer uma esposa, não uma afilhada...).

Também com o pano para bordar à mão, ao final da cena, ele a pressiona e, entre silêncios, a ruptura com o *close* nele: “- Podemos avisar à sua tia?”, seguido de *close* nela, que em silêncio o olha com olhos de moça iludida, sendo ingênua e alienada da situação, com ares de fantasiosa sensual (e tudo isso cabe em um instante, num *close*), e apenas por um instante de pura contradição portanto, como que caindo na armadilha de seu inconsciente e na armadilha da cultura em relação à mulher. Até que ela lhe diz: “- Está bem” (aqui se acentua explicitamente o que não há no livro. Quanto ao “está bem” de Madalena, ele escreve apenas que ela o diz “irresoluta” - o contrário, portanto, do instante).

A imagem fascinante e enigmática do fim da cena mostra que Madalena se objetifica a si mesma, ainda que de forma inconsciente. Parafraseando Sérgio de Carvalho, sobre a crise do drama e a cena da desumanização (2017, pp.100-103), ao falar de Danton, de Buchner, diria que há algo de marionete na sua figura, pela postura estranha da mão em evidência, como se a mão estivesse sustentada por um fio invisível (o outro braço não se vê, inanimado, os olhos para dentro), o que imprime uma imagem de marionetização da existência humana. É uma imagem que surpreende com intensidade o espectador, a traduzir esteticamente a própria paralisia, em que a vida não é enxergada (ela tem os olhos como que vendados), a não ser nesse seu avesso (pode adquirir também uma significação de melancolia estetizada).

“O teatro íntimo supõe a conflagração entre o pequeno e o grande, o microcosmo e o macrocosmo, a casa e o universo, o eu e o mundo” (Sarrazac, 2005, p.24). Vemos como a lírica e o épico se tensionam em *S. Bernardo*, pois há organicidade da personagem em seu corpo e expressão sempre que Madalena se paralisa e emudece, e simultaneamente há o impacto da sustentação dessa imobilidade, uma duração que se excede e que causa estranhamento ao espectador e, com a saturação do tempo, o interpela sobre o que há de mais abrangente ainda não percebido ali.

3.4 *Contradições de Madalena e Paulo Honório*

Leon constrói a sua fábula à medida que tem seu ponto de vista crítico sobre a história (o relato) e a História. Lembremos que a fábula opera numa ambiguidade que compreende, além da história narrada, as maneiras de narrar¹²⁷ e as relações possíveis entre ambas. A tarefa brechtiana do encenador é expor a fábula e oferecê-la à observação do espectador por meio de efeitos de estranhamento apropriados (como procuramos desvelar neste trabalho), sendo que o espectador enxergará tantas significações quanto seu olhar alcançar, como já alertava o próprio Brecht na formulação 70 do *Pequeno Organon* (2005, p.162).

Para não haver mal-entendido, esclareçamos que a fábula se constitui de todos os signos cênicos que se articulam na encenação (neste caso, a encenação fílmica): a força da palavra expressa pela textualidade, a dimensão gestual (que inclui os *gestus* sociais mas abarca aqui toda gestualidade, e a imobilidade) e a música (seja a trilha sonora do lamento de Caetano Veloso quando inscreve um rasgo emocional nas cenas, ou quando tem função géstica¹²⁸ ou seja o canto de trabalho que é música *géstica* (como um *gestus*

¹²⁷ (Lembro que em momento inicial deste estudo abordo as instâncias narrativas ou maneiras de narrar presentes no filme *S. Bernardo*).

¹²⁸ Reflito se a vocalização musical de Caetano Veloso não vem ao encontro do conceito de contraponto dramático, elaborada por Brecht e Hans Eisler, em suas composições para o teatro e o filme *Kuhle Vamp* (1931), como elucida Albrecht Betz em seu texto *Brecht e a música*. “Trata-se basicamente de manter as unidades musicais breves e concisas em condições de tensão precisamente calculadas, de modo complementar e não paralelo – em relação à base dramática do texto ou quadro” (Betz, 1987).

musical) e também tem, simultaneamente, valor emocional, dramático, pulsional – múltiplas significações.

A apreensão da fábula passa primeiro por como o espectador percebe os *gestus* sociais, que informam suas relações no âmbito da sociedade. Em *S. Bernardo*, se pensarmos em Madalena e Paulo Honório: podemos distingui-las com clareza em Paulo Honório em todas as suas aparições pregressas ao encontro com Madalena, e até o primeiro encontro com ela na companhia da tia.

A partir daí, os episódios em que Madalena e Paulo Honório se relacionam vão nos mostrar fundas contradições das duas personagens que só se revelam na relação entre elas. Desde quando o ciúme desequilibrado irrompe em Paulo Honório, novas contradições virão à tona, primeiro na dinâmica de violência que se instaura entre eles e depois na reviravolta sombria que se estabelece na cena da capela. Seguindo a trilha da formulação 64 do *Pequeno organon* de Brecht (2005, p.158):

Se o ator tudo fez para surpreender-se com as contradições contidas nas diversas atitudes – consciente de que terá também de levar o espectador a surpreender-se com elas – encontra na fábula, encarada como um todo, uma possibilidade de associação dos aspectos contraditórios.

As contradições, graves, surgem constantemente na impossibilidade inscrita pela co-presença de ações opostas. Como parâmetro, pensemos em *Mãe Coragem*, de Brecht: as oposições que marcam a impossibilidade estão dadas por viver da guerra *versus* o que sacrificar por ela; amar seus filhos *versus* utilizá-los para fazer negócio. Assim, se nos detemos em Madalena e Paulo Honório por um momento vemos que no cerne das contradições mais pungentes de cada um estão o que reside na ferida que se abre no encontro entre eles, progressivamente mais dolorosa.

Ele diz querer se casar para iniciar uma família com uma mulher que imagine propensa a ser uma boa mãe para o filho que herdará seus bens, e não obstante escolher para ser sua esposa uma mulher que não oferece de fato nenhum sinal substancial de que possa ser companheira e ser desejosa de se tornar mãe; ao contrário, antes que se decida definitivamente por ela, ela dá sinais de recusa a uma abertura maior a ele, não oferece nenhuma indicação de desejo de experimentar a maternidade, ausenta-se do contato direto com ele, em atitude corporal, manifestando certa indiferença e uma dificuldade de se

disponibilizar; demonstra retraimento corporal, certa tristeza e languidez e auto vitimização.

Paulo Honório, porém, ignora todos os sinais que Madalena expressa e fogem de sua expectativa e insiste, em linha reta, em se casar com ela, em parte porque ela o atrai (inconscientemente para sua ruína), em parte porque é cobiçada como objeto de desejo inalcançável pelos homens que giram em redor dele, em parte porque, numa espécie de fantasia de dominador, recusa admitir aquilo com que não está preparado para lidar (a estranheza que emana das poucas palavras, da escassa ação corporal, e do o olhar perdido de Madalena), entre tantas outras motivações conscientes ou não possa haver.

Desse modo, tensionam-se metas culturais-sociais traçadas por uma lógica que prescinde de considerar a subjetividade do outro, e – justo por isso, ironicamente -, e a alta complexidade subjetiva desse outro (ela) que desestabiliza as tentativas possíveis de aproximação que ele faz. As contradições revelam o que se mostra impossível de conciliar entre dimensão social e dimensão subjetiva das personagens.

Assim, Leon integra a dimensão do inconsciente das personagens, sempre dentro de uma perspectiva das circunstâncias sociais a que elas pertencem, quer queiram quer não.

Neste sentido, o mais importante é que é insuportável para Madalena tomar contato com o autoritarismo e brutalidade generalizada de Paulo Honório (o trato com ela era a exceção à sua regra). E, à parte dessa questão fulcral, Madalena é absolutamente despreparada cultural e psiquicamente para uma vivência de relacionamento com um homem e de outra classe social; mesmo que não fosse justamente esse homem. Despreparada (sabermos de modo claro por palavras e gestos seus: refiro-me ao que Isabel Ribeiro dá a ver, o que seu corpo conta progressivamente em sua composição de Madalena, e pelo que a personagem fala de si e de sua vida à capela) e alienada de seu prazer, de sua sexualidade, com um traço de algo estranho indefinível ligado ao possível exercício de uma real proximidade afetiva.

Ao mesmo tempo, cai na armadilha sócio cultural e inconsciente de ser salva por um homem rico que seja seu provedor. Ao cair nessa armadilha assume uma atitude lânguida e de uma ingenuidade alienante a tal ponto de fazê-la abstrair de sua individualidade. Cai na armadilha, se coloca numa posição mais de afillhada (ou de agregada, na pior hipótese) que de esposa. Paulo Honório mira na lebre, mas acerta na gata.

Como um túnel sem luz que a arrastasse, não pondera nada sobre o pedido de casamento, não pensa que precisaria saber da índole social daquele homem, em um átimo abre mão de sua ação social no mundo (ser professora), que a fazia íntegra e singular. Ela assume para a proposta de casamento a conotação semântica de “proposta vantajosa”, rebaixando-se e reduzindo-se explicitamente à sua pobreza material.

A contradição pungente está dada pela forma como Madalena não sabe se mover fora da função social e condição de classe que até então a caracterizavam; mesmo ciente de que sua tia fazia o possível para manter seu espírito crítico desperto (sabe-se lá que tensões há na dinâmica da relação entre essas duas mulheres), ela abre mão de sua liberdade e de sua singularidade pela garantia material, sem intenção e condições subjetivas de aproximar-se como mulher daquele homem, o que marca simultaneamente o frio aceite do casamento e sua própria impossibilidade.

O fundo social e cultural que incide sobre as motivações das personagens é iluminado, não deixando dúvida sobre o quanto dão contorno e limites de contexto histórico às suas realidades. No entanto, Leon integra a força viva da realidade subjetiva de cada personagem como fonte primordial de contradições que emergem de suas pulsões inconscientes. Nesse sentido, embora ignorem que são constituídas também por uma dimensão inconsciente, isso não as exime da responsabilidade por seus próprios atos. Daí a equação resultar tão dolorosa. Sabemos o resultado, a pulsão de morte sobressai e os arrasta.

Mesmo que não tenham domínio sobre suas emoções, seus sentimentos (reprimidos, não manifestos em Madalena e em excesso de intensidade em Paulo Honório) e sobre as consequências de seus atos, afinal o contexto social lhes é ameaçador e os constrange de modo avassalador tanto mais sua dimensão psíquica é precária – mas ser precária está absolutamente ligado ao contexto em que se formou. O espectador, por sua vez, ao observar as contradições desnudadas, tem sua consciência ampliada tanto no tocante à complexidade e violência de inúmeras circunstâncias sociais e culturais, quanto na percepção da dimensão subjetiva e pulsional que caracterizam aquelas personagens, estando o íntimo e o político em permanente tensão, rearticulação e ressonâncias.

Se a dimensão do fluxo inconsciente de Paulo Honório já está presente na forma da narrativa de Graciliano e o que Leon faz é mostrá-lo na maneira de apresentar certas passagens (por exemplo, a cena da aparição de Madalena para Paulo Honório em que ele

está entre a vigília e o sono, ou sua fala delirante e megalômana de antes de encontrar uma folha da carta de Madalena), Leon amplia a dimensão da obra ao iluminar Madalena, em uma interpretação que traz a questão psíquica à cena em tensão com as convenções culturais e o *gestus* social. Provoca um efeito de estranhamento e incita o espectador a perguntas a respeito do que ocorre profundamente, considerando que essa subjetividade se interpenetra o tempo todo ao macro social.

Evoco aqui, uma vez mais, os exemplos mais candentes, que surgem um após o outro, como uma torrente: o silêncio e imobilidade de Madalena ao ouvir a proposta de casamento, que se adensa ao anular-se e tomar Paulo Honório, num segundo momento, como um salvador de sua condição material, com o que paradoxalmente se imobiliza e se ausenta do contato com ele; num terceiro momento, após cair na armadilha da donzela que suspira ingênua pelo cavalheiro (na realidade, coronel de comportamento social abominável e insuportável para ela), imobiliza-se ainda mais dramaticamente, numa pose congelada: a agulha do bordado suspensa no ar, o fluxo da vida interrompido em seu movimento.

Em *S. Bernardo*, ressoam as notas do íntimo em seu viés mais contemporâneo que vibra na angústia, na busca de sentido, como nos diz Sarrazac - e eu diria, na observação e na escuta permanentes das possibilidades - de como lidar com o que há de inoportuno e estranho “do eu no mundo e do eu em si mesmo” (Sarrazac, 2013b, p. 49). Talvez um dos pontos que dote de maior contemporaneidade a encenação de Leon, elaborada como questão de vida ou morte, seja a habilidade de forma e estilo em questionar, além do autoritarismo nas relações, do microcosmo ou macrocosmo, a incapacidade de uma forma de vida que proporcione intimidade com o outro - e, mais profundamente, consigo mesmo. *S. Bernardo* propaga em ondas largas através do tempo inúmeras indagações sobre como ser mais possível estar consigo mesmo, com o outro e com o mundo de maneira que a pulsão de vida prevaleça.

O corpo de Madalena parece tender à inércia, à paralisia sempre que está em contato com o corpo de Paulo Honório, que, ao contrário, tende a uma voltagem de energia excessiva. As exceções serão: o contraste absoluto de Madalena na briga com ele no escritório (quando, por sintonizar-se aos modos dele, parece chegar a um limite), e o contraste absoluto de Paulo Honório pelo longuíssimo tempo que permanece “calmo” na capela, rendido à qualidade da “calma excessiva” dela (e à disposição evocada pela próprio espaço).

Assinala-se a existência de um conteúdo oculto poderoso que coexiste com o conteúdo sócio cultural e cotidiano, a realidade psíquica da personagem. Diante de uma realidade material bastante precária, irrompe a vulnerabilidade também psíquica de Madalena. Há uma espécie de atrofiamento da percepção de Madalena em relação ao seu mundo interior, com o que causa danos a si própria (convicta de sua bondade para com os outros), enquanto com Paulo Honório, a hipertrofia de sua vida psíquica obsessiva o faz perceber o mundo circundante através do prisma deformante, patológico de uma violência sobre Madalena sem bordas, - a não ser o limite da violência física (de que ele mostra que só ultrapassaria, talvez, - desejo inconsciente destrutivo -, se houvesse prova de ser traído).

Esses momentos em que “salta” a interioridade complexa da personagem se evidencia em instantes precisos das cenas entre Madalena e Paulo Honório, sobretudo em Isabel Ribeiro (pois nela, a complexidade alcança o patamar de se apresentar como enigma) – para o que concorrem os recursos cinematográficos de usos da câmera e da montagem elaborada por Leon. Dessa forma, sua *mise-en-scène* se ancora basicamente nesses dois eixos (coexistentes, ora um salta em relevo, criando a contradição necessária entre eles): os recursos de distanciamento aliados ao desejo de pôr o inconsciente em cena (inconsciente que está implicado nas circunstâncias sócio culturais).

Leon experimenta com rigor e ousadia as aprendizagens advindas de Brecht mas, fiel ao espírito brechtiano, cria uma dialética própria, plena de estilo e poesia. Sempre nos limites entre a vida individual e a vida coletiva, interessa a Leon mostrar tudo o que vincula as personagens a si mesmas e entre si.

Veremos como na capela, na confrontação entre o eu e o mundo, a cena que *revela* o que estava *oculto*, o épico aberto ao inconsciente e que inclui, nesse ato de dar lugar ao invisível, e mesmo à transcendência, não?

3.5 À Capela

Mergulhados na grande noite (primeira aproximação)

Madalena surge da escuridão. No coração de *S. Bernardo* está a cena da capela. É a cena fulcral da encenação de Leon Hirszman a partir do original de Graciliano Ramos, e onde se fundem as questões éticas e estéticas que o filme propõe.

Há um prólogo à cena. Paulo Honório - que vem vindo de andar às voltas entre os laranjais até escurecer, lendo, relendo e tentando compreender a folha de uma carta escrita por Madalena que fora trazida pelo vento - vê Madalena à porta da igreja, de lá saindo. Agarrando-a pelo braço, as primeiras palavras que ele diz são: “meia volta” e, em seguida, “temos negócio”. Leva-a para dentro, sem que ela ofereça nenhuma resistência.

Da escuridão – como de uma caixa cênica - (a 1h30min48s), surge com Paulo Honório a chama da vela que Paulo Honório acende, e seu semblante, o semblante de Madalena, corpo dele em plano médio, e o dela. Uma cena da teatralidade. Lembra-me o entendimento de Brecht¹²⁹, qual evocado por Sarrazac (2013 a, p.58) de que o sentido legítimo da dimensão crítica e política da atividade teatral só existe se estiver *fundada* na constante atividade reflexiva sobre o próprio teatro e na “liberação do potencial de teatralidade” da pura emergência do ato teatral no vazio da representação . Ele diz (p.60):

Do vazio da cena – e no fundo pouco importa que seja ostensivo (palco nu) ou discreto (dispositivo realista ou mesmo naturalista) – surge o corpo do ator e qualquer outra partícula de teatro – figurino, elemento de cenário, iluminação, música etc. A partir do momento em que o palco não pretende mais ser contíguo e comunicante com o real, o teatro não é mais colonizado pela vida. O jogo estético desloca-se: não se trata mais de colocar em cena o real, mas de colocar *em presença*, confrontar os elementos autônomos – ou signos, ou hieróglifos – que constituem a realidade específica do teatro.

Madalena permanece sem oferecer nenhum tipo de resistência ao paroxismo em toda a primeira parte da cena, em que, mantendo-se calada, escuta-o e observa-o. O silêncio e

¹²⁹ Sarrazac louva o Brecht preconizado por Bernard Dort e Roland Barthes.

a imobilidade de Madalena afetam Paulo Honório e agem sobre ele, alterando seu estado. Ele toma a iniciativa de iluminar o ambiente, até então às escuras e, num segundo momento, ela se aproxima, perfazendo um caminho que vai de pedir que ele a perdoe a pedir que ele tenha atitudes novas com todos os que o cercam na fazenda. Ao longo dessa segunda parte, ele se submete à condução que ela vai imprimindo ao encontro. É importante observar bem a fluência dessa transição, suave, numa mudança enorme de qualidade da atmosfera.

Na terceira parte da cena, ele está, desde o início, rendido à presença dela, que o domina inteiramente. Madalena protagoniza a ação a ponto de a câmera perfazer um longo *travelling* e lhe captar num *close-up* que suspende o instante, o único de toda a sequência. Então o plano se abre outra vez e mais a ponto de abranger a porta da capela (quarta parte da cena). Ela, que entrara na igreja puxada por ele pelo braço, sai de lá dominando o espaço com sua presença espectral, enquanto ele fica “afundado” no banco. Quando a sequência se desfecha, ela cumpriu um itinerário vertical e, assim, seu rito de despedida, com uma determinação característica de personagem trágica¹³⁰.

O espaço: templo, cênico, teatro

Na encenação de Leon, o que se passa dentro da capela ganha um “tom menor”, íntimo¹³¹ - mas não no sentido intimista, e sim, íntimo, na acepção de Sarrazac (2005, pp. 21-22):

O íntimo se define como o mais interior e o mais essencial de um ser ou de uma coisa, por assim dizer, *o interior do interior*. O íntimo difere do secreto¹³² no sentido de que ele não se destina a ser ocultado, mas,

¹³⁰ Ao considerar tanto Madalena como Paulo Honório como personagens trágicos, tomo como questão o que propõe Raymond Williams em *A tragédia moderna*: “A tragédia considera o sofrimento como ‘pendente sobre personagens ativas inteiramente como consequência do seu próprio ato’ e reconhece, além disso, a ‘substância ética’ desse ato – um envolvimento da personagem trágica com ele.” (Williams, 2002, p.54, grifos meus). Mais adiante procuro trazer à tona a substância ética, e o caráter desse sofrimento.

¹³¹ No original de Graciliano Ramos, a cena se passa na sacristia e há uma ambientação agitada de vento forte lá fora que faz ruído e bate portas e janelas, vento raivoso, ruidoso.

¹³² Aproveito a referência ao que seja o “secreto” para mencionar o dado secreto com que a cena/a encenação *joga*: o espectador não irá conhecer o conteúdo literal do que há na página da carta escrita por Madalena e nem nas outras páginas onde Paulo Honório irá ver seu nome como destinatário depois da morte de Madalena. Embora na capela ela faça seu testamento oral, e se

ao contrário, destina-se a ser voltado para o exterior, extravasado, oferecido ao olhar e à penetração do outro [...] no teatro íntimo, o interior, o espaço do dentro, manifesta uma aspiração social e cósmica ao exterior.

Leon ambienta a ação junto ao altar-mor, com o que reorienta toda a *evocação anímica*¹³³ da cena primordial (que no original de Graciliano Ramos se passa na sacristia da capela). Nesta cena, a marca autoral de Leon em sua encenação alcança o ápice e veremos como e por que. E veremos como, embora o lirismo próprio dessa situação, ele é híbrido com o caráter épico que nunca se ausenta, construindo uma cena repleta de contradição em seu cerne. Melhor dito: veremos como o épico dá contorno a tudo, mais além do lirismo que irrompe como nunca no filme, formando uma articulação atravessada por ventos trágicos¹³⁴. Mas antes vamos perceber o espaço em que Leon instaura o silêncio como base para o que vamos ver e ouvir de palavras e na ausência delas.

“É no indivíduo que se assombra que o interesse desperta”, diz Benjamin (1986, p.81) de Brecht, em *Que é o teatro épico?* Pois é *assombro* com o quanto a cena da capela recende a teatro o que experimento desde seu prólogo: a cena se inicia já com uma moldura de teatralidade, pois primeiro vemos a porta da capela aberta e centralizada no plano, dentro grande escuridão de onde emerge Madalena lentamente rumo à direita do plano e, quase simultaneamente, Paulo Honório adentra o plano em linha reta diagonal veloz pela esquerda.

A sensação ao ver esse prólogo à cena é de estar diante de um palco, de onde a cena brota – e, não obstante, ao mesmo tempo, é a linguagem cinematográfica e o estilo de Leon pulsando. Como espectadora, apreendo um híbrido de teatro e cinema. À porta da

revele, assim, a carta como “íntima”, seu conteúdo literal permanece como segredo. Consideremos que Paulo Honório deve ter lido e relido toda a carta infinitas vezes (coisa que ele não comenta jamais, nem no livro nem no filme, vai para a seara das suas coisas dolorosamente inefáveis), e como essas releituras vêm juntar-se ao luto para leva-lo à escrita.

¹³³ Utilizo o termo *evocação anímica* na acepção de Emil Staiger, em seu *Conceitos fundamentais da poética*. No caso da capela, a evocação de um ambiente silencioso, solene, uma atmosfera extra cotidiana “de igreja”, diz Lauro Escorel em depoimento (a referência está no capítulo 4, na narrativa sobre o processo criativo), assinalando que Leon a lograva imprimir no *set* de filmagem mesmo nas filmagens na casa, graças a uma *disposição anímica* que ele orientava para estar firme no coletivo.

¹³⁴ Numa carta escrita a Sérgio de Carvalho, Jean-Pierre Sarrazac cita a autora Nicole Loraux que, em seu escrito *A voz em luto*, considera a tragédia antiga “um oratório e, ao mesmo tempo, peça engajada”. Essa imagem me parece cair como uma luva para a cena da capela, como cena-clímax da tragédia *S. Bernardo*. (Sarrazac a Sérgio de Carvalho, 30/07/2014, acervo do destinatário).

capela, se instaura, emoldurado, um *espaço iniciático*¹³⁵, *entre* a suspensão que Leon cria para o espectador com alguns segundos da imagem da porta centralizada e a escuridão ao fundo e a entrada de Madalena com Paulo Honório para dentro da escuridão da capela. Espaço que faz essa transição para adentrarmos o espaço cênico propriamente dito, o extraordinário da cena.

O espectador fica como que em permanente estado de alerta à medida que a ação transcorre naquele espaço singular, pois sendo repositório do sagrado, é um “fora” “dentro” das terras de Paulo Honório¹³⁶, um “entre”. É o lugar que não está sob seu domínio propriamente, porque se liga a um domínio muito maior, do mistério e do incognoscível – e ele sabe disso¹³⁷ -; domínio da oração, do que foge ao controle e à coisificação. Domínio da sacralidade¹³⁸. O espaço ganha uma aura de algo mais além, seja terreno do mistério, seja do inconsciente, que acolhe Madalena e Paulo Honório, cada um cumprindo sob seu teto uma trajetória intensa, comprimida no tempo da cena. Espaço propício para que o que Leon, Isabel e Othon construam juntos esse lugar de revelações (construção que nos chega por fragmentos mostrados na abordagem do processo criativo).

O espaço atua na cena como uma personagem, tal é a força de sua presença, por guardar a significação (tácita) de espaço sagrado que atua sobre Madalena e Paulo Honório, contendo-os, pois ambos reconhecem seu valor simbólico (em gestos e em palavras). Esse espaço estabelece um contorno como que retesado ao campo de forças de

¹³⁵ O espaço iniciático é, segundo Emil Staiger, aquele que leva para dentro do espaço cênico propriamente dito, marcando um espaço de transição entre o espaço lá fora, espaço cotidiano e o espaço ritualizado, extraordinário da cena.

¹³⁶ Não posso deixar de pensar o espaço como uma bela metáfora também para o inconsciente, esse “fora” “dentro” do território do eu de cada um, o inconsciente, que domina Paulo Honório e que domina Madalena, ignorantes de sua abrangência no mundo interno de cada um.

¹³⁷ Apenas como sinal, índice dessa dimensão: o filme há uma primeira cena dentro da capela (inexistente no livro), de dia, toda iluminada em seus brancos e azuis, que mostra Paulo Honório diante da imagem de Nossa Senhora que escolhera para o centro do altar, ao fundo, além de uma imagem de São Sebastião à esquerda, mais à frente.

¹³⁸ Quanto ao que se evoca aí da experiência do sagrado e da religiosidade, é preciso situá-la também em relação à lucidez da História e às contradições sociais, na medida em que Madalena é de uma fraternidade sem limites, mas para si mesma não há o olhar generoso, enquanto Paulo Honório tem também a dimensão de representação do homem patriarcal capitalista criminoso que tem a ousadia de apelar ao nome de Deus, de querer se revestir do manto da religião para se proteger em seu egoísmo e autoritarismo. Quando Madalena morre, dirá: “A Deus nada é impossível”, patético como um “coronel da fé”, pois é patético falar em Deus e não estar ao lado dos que são oprimidos. Fica a questão do uso da religiosidade como instrumento de poder para uma conduta opressora de classe. Ressoam para o espectador questões como a lógica de luta fraterna, de vivência de uma práxis do sagrado no humano com discernimento, segundo a ação de cada um na História. Ressoam os trabalhadores em sua forma de vida, luta e canto.

tensão na relação entre Madalena e Paulo Honório, e é aí onde eles se revelam como nunca, na tensão entre o lírico e o épico, e onde a cena *joga* alto com a quebra de expectativas.

Como lugar que parece ser onde tudo pode acontecer, a encenação de Leon aproxima capela e palco, como uma ode ao teatro¹³⁹. O próprio espaço gera *teatralidade* - e aqui me remeto à teatralidade na acepção ampla de Jean-Pierre Sarrazac (2013a), dada a promessa de ação teatral que traz em si desde o primeiro momento (o que o próprio prólogo da cena fomenta). O sentimento de espaço cênico teatral se adensa porque durante todo tempo (a cada uma das quatro unidades em que divido a cena para melhor compreendê-la) a câmera permanece fixa – a mobilidade própria ao olhar do cinema só ocorre, com sutileza, no longo *travelling* sobre o rosto de Madalena (que faz a transição da terceira à última parte da cena).¹⁴⁰ Faz-se uma ode ao mistério, a capela acaba por compreender em si uma significação metafórica de espaço cênico, fazendo convergir mistério, palco, ode aos atores e à arte.

Ao final da cena, também o próprio espaço sofre a intensidade das contradições: em seu solilóquio (que revisitaremos mais adiante), Madalena olha fixamente na direção da chama cambiante da vela, onde mais alto está a imagem de Nossa Senhora, fora de quadro (mas já a vimos na única vez que a capela nos foi mostrada).

A raiva, a tristeza, o amargor de Madalena emergem um após o outro, até que diga de forma grave “Rezando”, “estive falando só”, enquanto olha de forma sombria. Embora permaneça a ambiguidade na força de seu olhar sombrio, soa como uma reação a toda a opressão e ao modo como um mito qual a Virgem imaculada pode, além de sua natureza mítica no que tem de positivo, também *assombrar* a nossa cultura. Impossível não ouvir essa revanche da personagem de modos delicados, lânguida (e contraditoriamente perseverante professora), reprimida emocional e sexualmente (e que sucumbe entre a

¹³⁹ Veremos mais adiante também como isso ocorre desde as bases da cena, em seu processo de criação, lançando até mesmo mão de recursos artesanais do teatro para a composição da luz, por exemplo.

¹⁴⁰ Ao final da cena, com Paulo Honório à porta da capela/ no limiar do espaço cênico, e no chão centralizados o chicote e a carteira do cachimbo, que saltam, como em relevo, daquele espaço em que suas presenças fazem toda a diferença e não o deixam estar vazio, onde pulsaria apenas a memória impregnante do que ali ocorreu de cena, teatralidade. Ressoa essa memória, enquanto o presente marcado pelos objetos em sua vasta significação épica lateja, e Paulo Honório está à beira do futuro.

desproteção, os preconceitos sociais, o mito da virgem, o modelo da moça bem-comportada, sonhadora e a destruição de si)¹⁴¹.

Mais adiante, veremos como a atmosfera e o resultado artístico sublime da cena da capela refletem o processo criativo e a direção de atores, plenos de recursos advindos do teatro. Transcrevo a cena no quarto capítulo¹⁴². Embora a autonomia plena da cena sublime que Leon cria na capela com seus atores, evoco o texto literário de Graciliano Ramos (capítulo 31 do livro) para que se veja, em paralelo, o trabalho elaborado e primoroso de dramaturgia que Leon realizou sobre o original até chegar ao roteiro dramaturgicamente do filme¹⁴³, de modo que se observe como ele criou com precisão uma partitura cênica com os atores, concretude que procuro traduzir com detalhes, comprovando que Leon se revela um encenador com a natureza do dramaturgo, encenador-dramaturgo.

À Capela (observando mais de perto)

Por sua dimensão de lugar que acolhe o que é profundo e íntimo do ser¹⁴⁴, e na relação com outra personagem, nessa capela se projetam na chama da vela que a ilumina (e que atrai o olhar das personagens) marcas de passado imobilizadoras, negação ao presente, também anseios descontraídos e dor da impossibilidade (na dimensão de sofrimento individual e coletivo). É precisa a presença da chama da vela nesta cena, quando constatamos mais que nunca no filme que as personagens, assim como são formadas por sua época, estão “em permanente mutação” – lembrando mais uma imagem de Brecht (em *A construção da figura*, 2022, p.51).

¹⁴¹ Consideremos o suicídio um enigma. Entretanto, sem moralismo, consideremo-lo sob a ótica da pulsão de morte prevalecendo sobre a pulsão de vida. Mesmo que se possa interpretá-lo sob a ótica da vingança da mulher insubmissa, mas resultante de uma dificuldade de ver a saída para o drama, que se torna tragédia.

¹⁴² caso a leitora/o leitor queira consultá-la.

¹⁴³ Shakespeare vai aparecer como referência à Graciliano na composição original dessa cena (e em outros momentos), o que me lembra como referente máximo do ato de retrabalhar uma obra pregressa e recriá-la dramaturgicamente, o que Leon mostra saber realizar com louvor.

¹⁴⁴ Íntimo que tem ressonância com o mais profundo social e, portanto, humano, na acepção de Sarrazac, já elucidada.

Leon dota a cena de um caráter apropriado à contenção e à sutileza que orientam os atores na interpretação de suas personagens e, portanto, no que imprimem em seus corpos e em suas ações.

Na capela, Paulo Honório altera seu estado bélico, nervoso, mas não porque se percebeu, se notou, mas através de como Madalena se coloca, porque está permeável a ela, por sua vez, com uma força de decisão concentrada – é a decisão de sair de cena definitivamente, mas tem um poder de decisão que vibra na sua contenção de energia, sua qualidade de presença espectral)¹⁴⁵. Vamos ver mais adiante como o trabalho de voz e de contenção de Isabel Ribeiro dá as cartas ali, e assim, no campo de forças das personagens ali, naquela capela, Paulo Honório, a princípio em atitude violenta, se esvazia, pela presença de Madalena em sua quase imobilidade, a voz e seus olhares, profundos e marcados com precisão. Como uma Medusa.

Se pensarmos no campo do trabalho de direção dos atores, o que se passa é que Isabel Ribeiro imprime uma sonoridade suave à sua voz, no princípio explorando um tom mais metálico e depois mais agudo, ainda com nuances graves (a casa dos moradores lá embaixo também são úmidas e frias”; “Estive falando só”) progressivamente como se o ar lhe fosse diminuído, uma voz que soa frágil. E Othon Bastos vai transformando em nuances a emissão de sua voz ao longo da cena, em ressonância sensivelmente integrada com os tons de voz de Isabel Ribeiro.

A fim de um exercício de observação à altura da complexidade da cena da capela, proponho que ela seja percebida em quatro unidades (as três partes a que me referi numa primeira aproximação, mais a parte final, sem texto), de acordo com os quatro pontos de vista (quatro planos fixos base) que Leon estabeleceu para o início, o meio e o fim, e as mudanças observadas nas ações das personagens, incluindo transições, e na relação entre elas. Tomemos as palavras do texto dramaturgico no clímax da cena de modo que a materialidade da palavra nos situe como referência da cena por inteiro, transcrita em minúcias no quarto capítulo. É hora de propor algumas reflexões em torno das questões formais e estilísticas que vibram no filme pela articulação entre os tons lírico, o épico¹⁴⁶,

¹⁴⁵ Além disso, há uma outra camada: a interação de seus corpos com o próprio espaço, o que o espaço *evoca animicamente*, como já mencionamos.

¹⁴⁶ Sobre os gêneros, ver: Staiger, 1975. Sobre o épico, Cf. Rosenfeld, 2011.

e o trágico¹⁴⁷, como se hibridizam e aonde alçam o sentido da encenação a uma dialética entre o íntimo e o social¹⁴⁸, como propõe Jean-Pierre Sarrazac (2013 b).

A *primeira unidade* nos mostra Paulo Honório autoritário e violento (porque inseguro), embora muito contido, e a mansidão aparente de Madalena, sua escuta, sua gravidade e silêncio. Paulo Honório, que aquece e ilumina o ambiente, ferve por dentro, enquanto Madalena parece “conservada em gelo num ambiente glacial¹⁴⁹”, um contraste absoluto entre eles. De início, Paulo Honório precisa conter sua raiva, e se contém muito, fala bem alto¹⁵⁰, até que sua raiva se suaviza, assim como sua voz, desconcertado diante da falta de resistência e imobilidade dela.

A *segunda unidade* nos mostra a sustentação da contenção e da imobilidade dela, que se somam à sua voz, com um tom inédito. Esse estado dela incide sobre ele. Ele ilumina a cena. Ela o desarma, em sua capacidade de estar imóvel à escuta dele, e com seu olhar devotado a ele, ao mesmo tempo que fria, gelada, distante. Ela pede seu perdão, ele não resiste àquele olhar e a olha nos olhos neste instante: um instante de entrega. Um instante. Na medida em que pode, em que suporta. Já passou. Não consegue sustentar esse olhar. Nem estar ali naquele exato lugar de pé. Nem estar de pé.

¹⁴⁷ É importante pontuar desde já que as menções que farei ao trágico, ou à tragicidade, ou ao filme como uma tragédia são de um ponto de partida que, poderia dizer, que toma como referência o ponto de partida de Ângela Leite Lopes em seu *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. É o ponto de partida do trágico como “um jogo, um pôr em jogo. Uma ideia. Uma ideia que tem origem na tragédia grega” (p.189). “Uma ideia que é discutida no seio da obra, pela obra” (p.219). Cito as palavras de Jean-Pierre Vernant que contemplam um sentido que quero evocar: “Na perspectiva trágica, o homem e a ação se delineiam, não como realidades que se poderiam definir ou descrever, mas como problemas. Eles se apresentam como enigmas cujo duplo sentido não pode nunca ser fixado nem esgotado”. A noção de enigma nos é crucial, pois Madalena é uma personagem-enigma por excelência. In: Vernant, Jean-Pierre. Tensões e ambiguidades na tragédia grega. In: Mito e tragédia na Grécia Antiga, p.20. *apud* Lopes, p.174.

¹⁴⁸ Uma observação ainda mais complexa da cena e à sua altura se dará agregando às palavras ditas todas as pausas, silêncios, olhares, gestos, a sonorização de Caetano Veloso, o recorte do espaço. Essa apreciação mais fiel ao todo pode ser vislumbrada somando-se a descrição detalhada da cena (capítulo 4).

¹⁴⁹ Esta é uma expressão bem-vinda de Walter Benjamin, sobre o ser humano contemporâneo, em *O autor como produtor* (1986).

¹⁵⁰ Muito diferente do original de Graciliano Ramos, no filme Paulo Honório não grita e não há nada da agitação de vento nem porta rangendo ou batendo, em que o vento se faz presente como personagem. E o gemido que há na cena de Leon é cantado na voz de Caetano Veloso apenas no momento inicial, quando entram e estão no escuro até que Paulo Honório acenda a chama da vela, e ao final, quando Madalena, à porta, se vira para olhá-lo por última vez, se vai. Ele a acompanha com o olhar, fica só e se deita em posição fetal para dormir enquanto ainda soa a sonorização de Caetano, agora qual acalanto (irônico acalanto).

Ela se afasta, ambos de pé. Ela no altar, em torno à carta. Tomam distância maior. Objetiva, ela faz seu testamento oral, enquanto era um espectro impermeável ao que ele dissesse e impondo ser ouvida em sua presença *enigmática*, ambigualmente sombria e doce, contando-lhe o que há de haver na carta-testamento já escrita e que ele lerá só depois. Ela conduz a ação.

Ele vai cedendo à presença dela (mas para ser capaz de ceder, já não a olha nos olhos, tudo ao mesmo tempo é demais para ser corpo sustentar). Ele suspira ao sentar-se: seu corpo desmancha a forma autoritária, depois a forma ativa e controladora, e por fim desmancha esse esforço de se sustentar de pé numa forma que ali naquele instante não cabe, não acomoda o que se dá dentro dele, e parece inédito.

Ele se senta. Ela se senta. Tão próximos e um abismo entre eles. E quando ele cede, desarmado. E suspira.

Terceira unidade: Vemos os dois mais de perto e agora eles se destacam como que em relevo no espaço. Algo se reverte, como se fosse acionado num instante o avesso do que se viu com luz até agora. As sombras vêm à tona. Ele a estranha. Nós a estranhamos. Nós o estranhamos. Como vemos de longe, com o filtro dessa atmosfera de estranhamento que fez tudo virar do avesso, também em nós há um estranhar, um perguntar.

MA – *(com leve sorriso)* Se eu morrer de repente,

PH – *(ele a olha nos olhos)* Que história é essa, mulher? *(Pausa)*. Lembrança fora de propósito.

MA – Porque não? *(ela tem leve sorriso na expressão e na fala, ele olha para ela)*.

MA – Quem sabe como há de ser o meu fim? *(Pausa)*. *(Ele a olha de novo)*.

MA – Se eu morrer de repente, *(Pausa)*

PH – Pare com isso, criatura. Pra que falar nessas coisas?

MA – Ofereça os meus vestidos à família de Mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com Seu Ribeiro, Padilha, Gondim. *(Ele abaixa o olhar e se encolhe)*.

PH – Que conversa sem jeito!

PH – Estou com vontade de fazer uma viagem. *(Olhando-a)*

PH – Depois da safra, deixo Seu Ribeiro tomando conta da fazenda. Vamos à Bahia, ao Rio. Passamos uns meses descansando. Você cura a macacoa do estômago, se distrai, engorda. É bom a gente arejar. A vida inteira neste inferno, neste buraco, trabalhando como negro. Depois damos um pulo a São Paulo. Valeu?

Poderia dizer, com Szondi, que o diálogo assume um caráter paradoxal, pois Madalena não vai poder *escutar* Paulo Honório, por limitações subjetivas. É quando há o “insulamento lírico¹⁵¹” de Madalena, pleno de poesia (e, para completar, com a imagem lírica clássica de flores). Imprime-se uma conversa de surdos, aqui reminiscente a Tchekhov¹⁵² (falta de escuta que vai desdobrar-se em sentido amplo social, veremos):

MA – (*olhar distante*) Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus d’arco com flores. Contei uns quatro. (*Ele vai baixando mais o olhar*). Daqui a uma semana estão lindos. (*Ele está recolhido. Ela levanta o olhar na direção da chama da vela*).

MA – É pena que as flores caíam tão depressa¹⁵³.

PH – O que você me diz a respeito da viagem?

Ela nem se dá conta do que há de surpreendente nele, já ausente. São duas personagens/realidades sociais sem possibilidade de interseção presente, pelos limites de cada um, são duas visões de mundo incompatíveis. Leon propõe, como contraste, algo original: verticaliza ainda mais o estranhamento que o momento provoca em Paulo Honório¹⁵⁴ e o que nele estava na sombra, oculto (que significa simplesmente entrar em contato com ela, enxergá-la) vem à luz e o que nela ficava oculto de mais sombrio, salta. Cada um deles surpreende por uma mudança clara e profunda de estado, e os novos estados causam uma interação inédita entre eles, nesse momento de despedida. Parece resultar como uma inversão de polos. Em foco, a complexidade das contradições de

¹⁵¹ A expressão é de Szondi, 2010, p.59.

¹⁵² Penso como referência no estudo de Tchekhov empreendido por Peter Szondi em *Teoria do drama moderno*. Convém assinalar que Graciliano Ramos gostava muito de Tchekhov, e fala dele como seu contista predileto, em fragmentos de conversa sua com Otto Maria Carpeaux, *intitulado Obras primas desconhecidas do conto brasileiro*, publicado em A Manhã, 1949. Cf. Ramos, 2014, p.208. Aliás, o amor pelo teatro era grande em Graciliano. “Aos dez anos pegou o vício da leitura. Leu bastante, sobretudo o teatro clássico. Saiu da escola primária conhecendo Molière, Racine, Corneille, Camões, Zola” (depois viriam Shakespeare, Tchekhov). Colhido no escrito *Graciliano Ramos: sempre fui antimodernista*, de José Tavares de Miranda, publicado na Folha da Manhã, em 1951. In: Ramos, 2014, p.225.

¹⁵³ Madalena aprecia imensamente essas flores. Esse breve momento em que ela está surda a ele e já mais morta que viva é a síntese, uma expressão cinematográfica límpida do impossível, dolorosa e de tirar o fôlego.

¹⁵⁴ Graciliano Ramos enuncia com muita precisão em Paulo Honório seu ato de estranhar Madalena. *S.Bernardo*, cap.31, p.166. Rio de Janeiro: Record, 67ª. Edição, 1989.

posturas social e humanamente incompatíveis, e como com um bisturi, abrindo cada personagem em suas próprias contradições. De que forma encontrar saída¹⁵⁵?

Intensifica-se a tensão com o que se vai imprimir de contorno épico ao tom lírico, atravessado pelo trágico. O épico prepondera na capela na medida em que a lírica que emerge cria metáforas na conexão com o mundo para além deles dois e vai além de “uma intimidade intersubjetiva” (Szondi, 2020, p.60).

O *travelling* da câmera sobre o rosto dela, *close up*: o vazio (?), o rosto da atriz em toda a sua potência expressiva, imagem do mistério humano em Isabel Ribeiro e em cada um de nós, o enigma Madalena. Leon cria com Isabel a Madalena corporificada, e expandida e ela tem esse buraco imenso em si, pois os detalhes da direção da atriz são pistas claras: a marcação do olhar distante e profundo na capela, fixo, remete à marcação do seu olhar à janela. Leon prepara à janela o que atinge seu ponto mais alto na capela. Leon delimita os modos de expressão da atriz no espaço fílmico e num contexto que ganha ares de trágico. Sua presença está inscrita em tensão com a presença da câmera.

Então dá-se o solilóquio “essencial” de Madalena, para usar a expressão de Peter Szondi (2010, p.50) ainda ao abordar Tchekhov, e que se inicia respondendo à primeira pergunta que Paulo Honório lhe fez ao entrarem na capela:

PH - O que é que a senhora estava fazendo aqui? Rezando? (*em tom de voz mais neutro*) É capaz de dizer que estava rezando.

¹⁵⁵ Como espectadores, tendemos a apresentar uma resistência inicial a enxergar a verticalidade do que deriva no trágico. É que fugimos de desvelar aquilo que antes de saltar aos olhos do estranhamento pode passar longo período oculto, quando é no fundo óbvio. Sobre o que vi: meu assombro quando pude encarar o que parecia nebuloso diante de mim, percebi então naquele momento de *espanto* que antes eu via a sequência e muito me escapava, parecia um enredamento de dados opacos, pouco permeáveis, de difícil acesso, tal a complexidade de contradições na cena, e como até aquele momento não havia podido encará-la - o que é a interpelação da arte senão isso? Pois, diante do que eu vira, não podia fingir que não vira. Há um trabalho do espectador. O espectador precisa ser capaz de ver e de suportar o que vê, sustentar. Ali vemos Madalena e Paulo Honório desnudos em sua vulnerabilidade. Vemos uma imagem em movimento do trágico, a expressão das consequências de tamanha inconsciência. O desencontro em toda a sua força, porque é nítido a que levou a dissonância dela consigo mesma. E ele quer despertar (um despertar débil, pelo seu individualismo, mas despertar). mas não por acaso quando ela já não está, quando é uma pálida sombra de sua vitalidade, e é um horror testemunhar isso. O espectador, para ver a valer, precisa poder suportar. Porque testemunhar recai diretamente em sua responsabilidade. Uma vez tendo visto, não pode fingir que não viu. Duas figuras tão pouco conscientes de suas sombras, de seus inimigos internos, sua parte de si que é contra si mesmo, e de toda a força do inconsciente social. Tamanha ignorância e a força destrutiva que ela engendra. Madalena é já um espectro de si, fantasmagoria se desencarnando. Com sua morte, Paulo Honório vai enxergar um pouco de sua ignorância, mas ainda tão insuficiente. Tanta impossibilidade humana concentrada.

M - (*sem tirarem os olhos um dos olhos do outro*) - Ainda...

Marcando-se assim o descompasso entre as duas personagens. Madalena nomeia a prevalência do sentimento de medo ao longo da vida, evidenciando como desde há muito suas outras emoções estiveram reprimidas, exiladas, apagadas, fora da luz. E sua dor pelo desamparo, desconforto e abandono¹⁵⁶ intensificadas, portanto, numa via de mão dupla:

MA – (*câmera em travelling sobre Madalena*) Sim, estive rezando. Rezando propriamente não, que rezar não sei. Falta de tempo. 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. Podia visitar igrejas? Estudar sempre, sempre com medo das reprovações.

Madalena está “surda” a Paulo Honório, enquanto ainda ecoa um gosto de diálogo da segunda parte da cena, o que faz que a divergência de estados entre eles venha se instalar com intensidade¹⁵⁷, ao mesmo tempo em que constatamos o contraste doloroso entre eles, em atitudes que resultam no auge da inversão do que até então ocorria: aqui Paulo Honório enfim abriu-se a ela, em sua possível medida, mais que nunca, enquanto Madalena, na insatisfação-limite com o presente, se isola momentaneamente diante dele, revisitando o peso de seu passado. Nunca antes o fez no filme.

(No livro sim, há um momento longo em que Madalena conta a ele da vida de penúria passada com a tia se sacrificando para criá-la. Essa cena ausente na versão de Leon é, naturalmente, matéria-prima para a “dramaturgia atoral”, das atrizes, camada de componentes que se somam à dramaturgia na composição das personagens e suas relações).¹⁵⁸

¹⁵⁶ Madalena ficou órfã, criada pela tia, experiência de falta da presença masculina e paterna, da falta de ser mais cuidada; o desamparo social vinculado profundamente à essa realidade interna.

¹⁵⁷ Observar ainda a contradição entre os planos que formam as três unidades da cena (como nomeei), na montagem do filme.

¹⁵⁸ Devo o termo (e o conceito) de dramaturgia atoral a José Sanchis Sinisterra, que o elucida assim: “Para mim, o ator não é um intérprete, é um criador. Preocupa-me que os textos sejam escritos desde uma perspectiva literária e, assim, se esqueça que o objetivo do texto é o ator. (...) quando dirijo, minha preocupação fundamental é como dar ferramentas ao ator para que este seja um criador. Ser um criador, desde o ponto de vista atoral, quer dizer, de certo modo, ter também uma consciência dramaturgic. Esta consciência é o pré-requisito para que o ator não seja só um

No filme, porém, todo esse peso está contraído na cena da capela. A diferença aqui (em relação ao que ocorre na cena da janela no pedido de casamento, por exemplo) é que Madalena fala mais que nunca, e as palavras que diz, embora não expressas no isolamento, “elas mesmas isolam o que expressam¹⁵⁹” (lembrança de uma colocação bem vinda de Szondi sobre a palavra em Tchekhov), em sentido e em forma, pois as pausas e os silêncios são articulados com precisão e sensibilidade entre os atores, e seus olhares e quase imobilidade, e a atmosfera que se cria. O efeito de dilatação do tempo articulado por Leon na direção da cena e dos atores faz parecer que se passa muito tempo mais que o tempo cronológico, o que é outra questão formal importante que conecta o lírico ao épico ao trágico e a esse tempo transcendente do mistério figurado pelo espaço.

Ao final da cena, a palavra dele, sempre tão hábil, tende a débil. Madalena nunca é tão eloquente quanto na capela. E ele nunca a ouviu tanto. Ela nunca ficou sentada a seu lado de corpo colado por tanto tempo, sem receio algum. Ao final da cena, ele ficou muito mais permeável, embora ainda estivesse se retraindo. Configura-se uma despedida: Ela permanece a seu lado, tão próxima, paradoxalmente por estar o mais distante possível. É o adeus de Madalena, já *morta em vida*. Ela prossegue para aniquilar-se – grande contradição entre tantas contradições que a cena comporta.

Madalena perde-se em lembranças, memórias, associações afigurando-se naquele instante como personagem que nos remete a Tchekhov, por apresentar assim “a dupla renúncia” que caracteriza as personagens tchekhovianas e que é definida com clareza por Szondi (2010, p.49): a recusa à ação e ao diálogo, “as duas mais importantes categorias formais do drama” – renúncia, portanto, à própria forma dramática, gesto que marca a renúncia da personagem à sua vida mesma. Seria possível afirmar que a forma dramática é, assim, na dimensão da linguagem estética fílmica, posta em questão, num movimento

intérprete. O ator deve ser consciente não somente daquilo que a palavra diz, mas também do espaço, do tempo, dos diferentes modos de interação, etc. (...) Para mim há um permanente trânsito entre o que é propriamente dramatúrgico e o que é propriamente atoral. Dentro deste conceito do ator como criador, não como intérprete, e do autor como escritor, mas escritor de textos para serem atuados, não para serem montados em um sentido maximalista da encenação”. (Cf. Muniz, 2009). Leon trabalhava com seus atores afinado com essa perspectiva, o que veremos traduzido na abordagem do processo criativo.

¹⁵⁹ Na cena da janela, quando sobrevém o peso do passado em seu olhar, Leon faz essa imagem se sustentar no tempo, cristalizada, para além do plano, pois a cena é cortada, e passamos a outro dia, ao terceiro momento do desenlace do pedido de casamento – mas fica ressoando para o espectador a estranheza daquela imobilidade sustentada sem nenhuma palavra mais, num silêncio de dor, uma dor que se expande do lírico à dimensão social – ressonância emoldurada pela carga de teatralidade da construção da cena à janela (com o que comporta de *gestus*, como vimos).

que o cineasta inscreve como passagem de retorno – nesse fluxo de uma camada a outra, oscilando entre frente e fundo -, a uma predominância, outra vez, da forma épica no filme:

MA - (*Pausa. Olhar mais grave*) A casa dos moradores lá embaixo também, são úmidas e frias¹⁶⁰. É uma tristeza. Estive rezando por eles.

A forma épica prevalece outra vez no filme assim como é no livro, onde tudo se conduz ao gesto de confissão de Paulo Honório, que prevalece até a última linha (no livro, escreve no isolamento), até o último fotograma (em que as palavras encontram seus ouvintes e espectadores da interpretação de Leon para Graciliano), estranhando-se a si mesmo. Na obra, a supressão da forma dialógica vai, como uma necessidade, conduzir simultaneamente à lírica e ao épico. Neste ponto, Szondi ainda se faz presente (aqui associa ao que ele conclui sobre Tchekhov em *As três irmãs* (2010,p.53). A formulação traçada por Szondi soa antes como provocação: Por que nossa derradeira visão de Paulo Honório, no último instante do filme como no livro, apesar de tudo, nos causa a sensação de apontar para o futuro?

Voltando à capela: Simultaneamente, Madalena responde a seu convite para viajarem os dois com um “não” nas entrelinhas do discurso que soa a lírico (como falas inconscientes que marcam a impossibilidade do encontro das duas personagens e das duas visões sociais que representam¹⁶¹) e a épico (na medida em que expõe a penúria material, trágica também no sentido de Williams) em simultâneo (revela-se o amálgama entre falta de proteção material e falta de proteção subjetiva, e o sofrimento que resulta para Madalena / para o coletivo de trabalhadores com que se irmana). Sua expressão causa profundo estranhamento pela opacidade, em que ela expressa uma raiva, ou um sentido

¹⁶⁰ Emerge a impossibilidade do encontro entre eles e entre suas visões de mundo acontecer, entre a falta absoluta de fraternidade dele com os demais e ela, consumida em pulsão de morte. A distância é a maior possível, pois ela nunca chegaria a poder mostrar-lhe algo outro, vital e luminoso, que se espera de um ser humano, e que ele esperava da mulher, lá no fundo de sua dor, atrás da obsessão. A abertura que ela poderia ter ao afeto com ele era muito frágil, fechada em seu retraimento. A brutalidade dele com os outros foi suficiente para minar qualquer chance outrora. Transformara-se em desamor. E o desamor a inundou, inundou a si mesma, atingindo-a bem no centro de seu ser. Olhemos mais fundo: Duas criaturas que conhecem muito mais da ausência de amor que sua presença. Eu disse a palavra amor?

¹⁶¹ (qual já havia no pedido de casamento, mas ali ela disse “Está bem”).

oculto de vingança ou satisfação mórbida porque irá se matar e isso sim é segredo. Enfim, uma vez mais, Madalena se mostra como enigma.

E como Madalena fala de sua identificação com os camponeses em sua miséria, nos atira de novo com mais força a questão social na cara: o lírico vem adensar o épico, aprofunda ainda mais as questões sociais, ao mesmo tempo que tem seu próprio lugar. Revisitemos as palavras seguintes assim em destaque:

PH – Depois da safra, deixo Seu Ribeiro tomando conta da fazenda. Vamos à Bahia, ao Rio. Passamos uns meses descansando. Você cura a macacoa do estômago, se distrai, engorda. É bom a gente arejar. A vida inteira neste inferno, neste buraco¹⁶², trabalhando como negro¹⁶³. Depois damos um pulo a São Paulo. Valeu?.

MA – [...] Não tinha proteção, compreende? Além de tudo, nossa casa na Levada era úmida e fria. A casa dos moradores lá embaixo também, são úmidas e frias. É uma tristeza. Estive rezando por eles.

Há o conflito posto pelo embate entre suas posições como sujeitos da história, pela imensa distância ética, tornada intransponível, que os separa (épica), como simples sujeitos em seu círculo íntimo (lírica), e algo de uma dimensão do mistério, que subjaz a tudo, pois não é por acaso que esse ponto limite (clímax) da tragédia ocorra numa capela – as palavras e os silêncios, a imobilidade dela e o sopro que parece renovado nele desafiam, em seu contraste, a simultaneidade dessas dimensões. A densidade do desencontro, da impossibilidade, espraia-se nessa cena que apresenta uma síntese do trágico, no sentido de trágico moderno pensado por Raymond Williams (2002) que aqui *rasga/encharca* o épico (e que *atravessa* a forma lírica da cena).

Então o ritmo da despedida se precipita e já se vê um após o outro: o sentimento de tristeza, a atitude de prece; em seguida uma raiva destilada momentaneamente; qualidades indefiníveis pela ambiguidade e caráter enigmático de Madalena. A cada instante, uma qualidade diferente no estado da personagem/atriz magnífica¹⁶⁴

¹⁶² É espantosa a contradição absoluta de Paulo Honório neste instante em que em suas palavras *S. Bernardo* se converte em “inferno”, em “buraco”.

¹⁶³ E justo em seguida, a formulação que é, para Madalena, a própria antítese do cuidado com ela, pois é sua indiferença em relação a qualquer outra pessoa que não ela: o preconceito racial e social, até aqui disfarçado, eclode intenso.

¹⁶⁴ Algo de uma minúcia de interpretação exuberante, que se mostra no filme a cada cena e que é abordado no quarto capítulo.

MA - Por vocês todos (*sorriso leve*). Rezando. (*voz grave*) Estive falando só. (*Passeia os olhos pelo alto da capela*)

O tom suave como quem desperta e se dá conta de que é tarde.

MA - Meu Deus, já tão tarde. E aqui tagarelando.

Quando ela já não enxerga futuro, o sentido do presente, habitual para ela, se diluiu em evocação do passado. Fez-se tarde demais para ela no tempo.

Ela o olha, e começa a levantar-se.

É a passagem à quarta unidade da cena, quando o plano se abre outra vez, agora mais aberto, chegando a abarcar até a porta da capela. A qualidade de diálogo retorna à fala de Madalena.

MA – Adeus, Paulo. Vou descansar (*Ela desaparece na escuridão por um segundo. Até que ressurgem a voz de Caetano Veloso com seu canto gemido e ela ressurgem a nossos olhos, de costas, sob o feixe de luz na porta, a lua cheia. Ela se volta para olhá-lo ainda uma vez, um intensíssimo instante em que o tempo se suspende, este “entre” ambos tensionado, o olhar dele está fixo nela, sustentado. Ela se vira para a porta, toma seu xale dos ombros e põe sobre a cabeça. Uma feminina imagem iluminada. E, após uma pausa, precisamente, se vai, ao mesmo tempo em que ele se volta para si mesmo. A vemos indo na penumbra.*

Toda a sequência constrói o mais doloroso contraste concebido cenicamente por Leon Hirszman em sua encenação fílmica e provocado por inesperada e absoluta inversão de domínio criada por Graciliano Ramos. “Meia volta”, *volta e meia*. O abismo entre Madalena e Paulo Honório nos atinge dolorosamente, e é o abismo entre visões de mundo inconciliáveis, entre limitações e pulsões que tendem mais à morte que à vida. É o sublime no cinema que Leon alcança através de seus atores, de uma atriz ao nos fazer ver/escutar o que suas personagens não podem. Falta estrutura e capacidade de ousadia para correr riscos no trabalho árduo e constante de pacificar, acolher e transformar? Nós,

espectadores, testemunhas do poético, do épico, do trágico, somos ou não capazes de perguntar onde está a saída que elas não veem? E com que atitude depois da pergunta?

Ela figura quase que só como espírito, ao final. Uma síntese do que se passa seria: Madalena emerge de um silêncio dilatado (tão inteiro na atriz que ela faz sua presença se dilatar no quadro e tomar conta do espaço) para um diálogo de qualidade inédita com Paulo Honório e deste para inéditos monólogos; em Paulo Honório desperta inédita capacidade de escuta, que vai aflorando em desejo de diálogo de qualidade igualmente inédita, e que se choca com os monólogos de Madalena, - já não há para Paulo Honório entendimento do que ocorre a Madalena, ouvimos o silêncio dele e percebemos que ele a estranha, a estranha e silencia, o estranhamento é tal que o faz permanecer em silêncio.

E ele a estranha e estranha a si mesmo simultaneamente e isto é exigente demais para ele, esse duplo estranhamento. Ela se vai e ele a acompanha com o olhar. Ela sai iluminada pela lua cheia sobre sua cabeça, e se vai pela escuridão. Ele inerte. Ele ficou afundado no banco, sob o peso do estranhamento, sob a descoberta da imprevisibilidade de um sentir, sob o peso do seu próprio corpo que se desconcertou, ganhou nova existência e ele não sabe o que fazer com isto. A não-ação inicial dela que é toda escuta agora se encarna nele, de um outro modo, porque é ele, com seus antecedentes e sua história.

Mas seu corpo conta esse estado ambíguo, complexo, indefinível e por isto mesmo profundo de sensações que o atravessam, de ter sido surpreendido e estar sob o impacto de tantas mudanças de estado daquilo que nela o surpreendeu e o afetou. Algo em Paulo Honório se acalmou, se amansou, se transformou. Ele tira do bolso a carteira com o cachimbo e o fumo e a põe ao lado do chicote, no chão. Deitar ali mesmo, sem pensar, corpo que se rende. Natureza rendida com simplicidade.

É uma cena em que o tempo se dilata de uma forma singular, pelo andamento lento dela, como se passasse mais tempo, e pelo que se diz sobre o tempo ao final da sequência entre eles há essa sensação ainda mais acentuada de que se passou um tempo muito longo. Como se a sequência condensasse uma eternidade, arrisco dizer, nesse sabor à dimensão do mistério (ancorado no espaço sacro, lembremos, que tudo acolhe), do que está, em outra perspectiva, fora do tempo histórico, de algo primevo (ou de como os embates se repetem na História), incognoscível, inclassificável, algo que escapa às categorizações, esse algo além, que a direção de Leon também alcança como sublime em sua linguagem e estilo.

Ao despertar de Paulo Honório, é o epílogo da cena: antes de deixar a capela, toma nas mãos apenas seu chapéu. O chicote e o cachimbo ficam no chão, os objetos cênicos que marcam sua condição de coronel e que são manuseados incorporando *gestus sociais*. Leon imprime na cena a dimensão reflexiva filiada a Brecht, em que a forma traduz pensamento, e o contorno épico da cena se completa. Ao mesmo tempo, desprendido de seus elementos característicos, Paulo Honório se desprende momentaneamente do que o configura como sujeito histórico (épico).

Pela forma como dirige a cena, Leon inscreve com clareza essa suspensão do sujeito histórico no tempo. Se no momento em que Madalena, partindo, tem a lua cheia sobre si no céu, quando amanhece, Paulo Honório vai mergulhar na água do açude, de superfície serena. Na contradição que a cena imprime, há um outro vetor que se ilumina, de amplitude cultural e mítico que agrega uma camada a mais na dialética de Leon:

A lua e a água são sintomas antigos do feminino (opostos ao sol e à terra), e a lua e a maré coexistem em um tempo cíclico de repetição e retorno: que rompe radicalmente com o tempo linear da história, por exemplo, a sua aspiração utópica em direção ao progresso.

Essas marcas do feminino, sabedoria ancestral, aqui nas palavras de Laura Mulvey¹⁶⁵, se imprimem com nitidez a essa altura de *S. Bernardo*, em que a partir da luz da lua, o feminino se expande e clama por espaço, enquanto Madalena ela mesma já não vive.

O cíclico está associado ao sagrado e ao feminino na cultura, de modo indelével. Essa força cíclica fala também do feminino em crise em nossa cultura de uma forma profunda, seja como energia psíquica dentro de mulheres e de homens. E o feminino em crise, nesta acepção, distorcido em homens e mulheres, aponta para o masculino distorcido e ressoa na necessidade social de uma masculinidade a ser reinventada, acedendo a outros mitos sobre heroísmo, ações e significações do masculino (como energia psíquica que está em homens e mulheres) na cultura.

¹⁶⁵ Utilizo suas palavras para reafirmar o sentido de evocar seu expressivo e já citado artigo sobre visões do feminino em Godard (1999, p.117).

No momento em que há essa expansão significativa para o território da natureza e mítico¹⁶⁶, na encenação, sobrevém a percepção do efeito de sincronicidade entre a sugestão do “renascer” de Paulo Honório em sua singularidade e de Madalena morrer¹⁶⁷.

Faz-se oportuno abrir um parêntesis aqui para apontar a maneira como Leon trabalha a presença dos elementos da natureza, como uma camada que “corre por baixo” das circunstâncias das personagens.

¹⁶⁶ Quanto a estas questões de mito e cultura contempladas no imenso e generoso arco dialético de Leon, que abarcava de Brecht a Jung, arrisco partilhar minha intuição (ainda a ser comprovada com o desenvolvimento de minha pesquisa sobre este tema) de que há aí reflexos da interlocução com Dra. Nise da Silveira. A essa altura, Nise, além de referência feminina e humana para Leon, era uma espécie de consultora, e que com a interlocução profunda e constante que mantinham ela trazia luzes novas à compreensão das personagens. Essa informação está dada pelo crítico José Carlos Avellar em matéria de jornal que divulga o lançamento do filme *Posfácio*, em 2014, que Eduardo Escorel montou e que contém fragmentos da última conversa de Leon com Dra. Nise, filmada porque ele desejava realizar um filme a partir desse material (Avellar apenas é impreciso ao dizer que isso ocorria desde *A Falecida*, seu filme de 1965, pois Leon só conheceu Nise em 1969). “Leon Hirszman – último desejo”. In: Jornal do Brasil, Segundo Caderno de 09/04/2014. Essa mesma matéria de jornal traz em anexo um artigo de Nise da Silveira louvando Leon, “Para além da beleza de seus filmes”, em que menciona o desafio maior que foi para ele filmar “A barca do sol” (um dos filmes que compõem a trilogia *Imagens do Inconsciente* (1986), feito com a colaboração estreita dela. Dra Nise chama atenção para a perspectiva mítica subjacente a seus filmes: “Porque falam muitas vezes de mitos, isso não significa, salvo para pessoas pouco informadas, que tratam de fantasias inconsistentes. Se os observarmos com atenção, ver-se-á que encerram vigoroso sentido social, mesmo político”. Há uma matéria de jornal em que Leon afirma que Dra. Nise da Silveira foi grande colaboradora em *S. Bernardo*, sugerindo claramente a partilha de reflexões e referências à compreensão das dimensões contraditórias, como buscava Leon, a um só tempo apaixonado, marxista e místico, a seu próprio modo, sem preconceitos, como a própria Nise da Silveira.

Dito de outra forma: em *S. Bernardo*, mais que em qualquer outra criação sua, se foram figurando mostras de uma visão benjaminiana, uma dialética, portanto, que extrapola limites marxistas revolucionários e se compõe, como em Benjamin, de outras vertentes que lhe dão existência trina. Ainda é cedo para afirmar isto e é preciso desdobrar no tempo da pesquisa aqui para frente essas hipóteses, mas o que em Benjamin se soma como misticismo judaico talvez em Leon possamos vir a nomear como percepção vinculada ao conhecimento que, sabemos, ele tinha de Spinoza. Neste momento, importa menos querer supor filiações a esse mistério que se mostrou perceptível a nosso olhar no contato com o filme – matéria para futuras reflexões - e que se refere tanto à lances expressionistas que explodem o suposto realismo crítico de base.

¹⁶⁷ Em seguida, as contradições sociais ganham ainda mais força, com o suicídio de Madalena, e a condição histórico-social de Paulo Honório, o peso do ser histórico em contradição com o pulsional incide sobre ele ao paroxismo e sua função social se colapsa. Com a derrocada financeira, a fazenda decadente, ele devastado, o peso do luto emocional e do luto financeiro se somam e o arrastam à melancolia e à invenção da escrita (escrita que traz o desejo de transmissão oral, a ser contada em voz alta). O movimento dialético intrínseco à personagem Paulo Honório se completa.

Antes, durante e depois da cena da capela: das personagens e a natureza

Há uma tensão entre natureza e condição humana, não para enunciar um envolvimento do eu lírico com a natureza. A natureza como força indomável, primitiva, maior que tudo, em que o humano está imerso. O vento, a força da terra, o fogo, a água, ambientes em que emergem as condições individuais e as relações humanas, em suas tensões. O vento traz uma mensagem nova a Paulo Honório, a carta que o liga a Madalena. Em seguida, entre as árvores, ele não comunga do refúgio do acolhimento da natureza, mas obsessivamente reitera a mesma insegurança e ideia fixa, fincado na terra. Já dentro da capela, ao acender o lume, Paulo Honório serena e se flexibiliza, e se estabelece outra configuração de forças entre os dois. Na água, a ilusão momentânea de homem novo. Daí em diante, definitivamente não existe para Paulo Honório a possibilidade de refúgio idílico.

Em 1973, Leon diria a Paulo Emílio Salles Gomes: “Em torno da linguagem cinematográfica, fiz um esforço em manter no filme a mesma estrutura de coisificação presente no livro. Procurei retratar a transformação da natureza por parte de um dono de terras (...)”.

Justamente porque se mostra o modo como ele domina a natureza, em plantios, açude, criação de pedreira, implantação de descaroçador, serraria, quando ao final do filme a natureza se apresenta numa sequência de elementos ao natural (vento que leva a folha, o bosque e sua atmosfera, a chama de fogo que ilumina a escuridão, a água do rio que corre marcando a impermanência), por contraste cria-se maior efeito estético em sua simplicidade e força primeira, atávica e indomável, imprimindo suas qualidades sensoriais em nós.

3.6 Madalena e Paulo Honório sob a perspectiva do trágico

O trágico se anuncia, a rigor, desde o movimento 1 do pedido de casamento, com Madalena paralisada, inexpressiva e ele reagindo: “Bem se vê que eu não sou o tipo de homem que a senhora tem na cabeça”, ao movimento 2 com ela se ausentando na janela e ele insistindo, e ela se auto anulando, e ele questionando-a: ali há uma semente da estranheza em relação a ela que se afigura para ele, embora ele siga em linha reta, decidido, penetrante, sem espaço para dúvidas. Enquanto ela, esquiva em excesso, seguiria em sua languidez não fosse cair na armadilha inconsciente de aceitar casar-se e, tão reprimida em vários aspectos, e já descuidada de si, não suportar as circunstâncias novas e sucumbir ao auto abandono; aos olhos do espectador, a alienação de si¹⁶⁸.

Por mais maquinal em sua determinação de cumprir suas metas de sempre lucrar, não importando os meios, Paulo Honório é profundamente marcado pela ausência de afeto e sedento por ser acolhido, recebido, e experimentar a oportunidade de um encontro. O ciúme brota pelo conflito por não tê-la sob controle, mas também por tudo o que nela lhe escapa e o que escapa de si mesmo, na distância imensa e violenta que vai preponderando cada vez mais entre eles.

A frieza que Paulo Honório depreende pelo que Madalena expressa (ou não expressa) em relação a ele o desestabiliza, e há o dado imprescindível de que Madalena não assume sua maternidade, nem ao filho ela se disponibiliza, e aí o primeiro tabu está posto por Graciliano e por Leon, a mulher que gesta, passa pelo parto, tem o filho, mas não se conecta absolutamente com ele, o ignora, o recusa, não se torna mãe. No mais profundo de Paulo Honório, onde habita sua réstia de orientação para o amor, ele estranha a ausência de afeto de Madalena, que o oprime fundo.

Toda a estranheza que sente Paulo Honório mas lhe é inefável (que tem na negação da maternidade seu máximo, mas também em Madalena ter gestos inadequados, desrespeitosos com ele, não ter buscado nenhuma aproximação íntima, e ser aberta a

¹⁶⁸ A auto-alienação (desconexão consigo mesmo) também pode ser vista na perspectiva dos processos de distanciamento de Brecht. Procuramos de expor como isso se dá na cena.

conversas com todos os homens frequentadores da casa, e disponibilizar sua atenção carinhosa para as famílias de camponeses, mas para ele e o filho, nada) resvala para o ciúme que vai dominando sua mente e seus sentidos. Antonio Candido afirma que o ciúme “não é senão uma forma de exprimir a vontade de poderio e recusar o abrandamento da rigidez” (2012).

Paulo Honório, antes sol supremo na sua propriedade, agora é ofuscado por ela, fugidia e com quem ele não sabe lidar. O eu dramático (e do inconsciente) e o eu épico se articulam, “o segundo não deixando de penetrar, de revirar e de pôr em cena a intimidade do primeiro” (2013b, p.43). Então, sua violência se volta para ela, mas também para si mesmo (Candido, 2012).

Diz Antonio Candido em *Ficção e confissão*: “Até então, ninguém fazia sombra a Paulo Honório; agora, eis que alguém vai destruindo a sua soberania; alguém brotado da necessidade patriarcal de preservar a propriedade no tempo, e que ameaça perdê-la”(p.37). No filme, a ameaça é sentida sobretudo no grande jantar, cena absolutamente contraditória para Madalena, porque, com movimentos gestuais mais fluidos, constantes, expressiva e, portanto, em contradição com a falta de expressividade habitual. Ela está mais à vontade que nunca, alegre e distribuindo sorrisos em meio à desconfiança de Paulo Honório, excitada pela conversa em torno da ameaça de revolução e o fantasma do comunismo e do “materialismo histórico”¹⁶⁹.

Madalena de fato questiona aos sussurros para Seu Ribeiro a injustiça social. Toda a atmosfera deixa Paulo Honório mais inseguro que nunca. Ele assim expressa verbalmente a dupla insegurança que começa a dominá-lo de perder a propriedade e perder Madalena: enquanto vemos Madalena em cena, a voz *off* de Paulo Honório diz: “Sim, senhor, comunista”. E precisamente aos 1h09min32s: “Sim senhor, eu construindo e ela desmanchando” – essa talvez seja a frase metafórica de maior síntese para a dinâmica de desencontro, desconfiança e conflito que ocorre entre Paulo Honório e Madalena em sentido amplo. Nele, a dupla insegurança (lírica e épica) vai ser transferida, - *deslizar* (inconscientemente)- para o ciúme obsessivo. Neste ponto, deixo falar *Ficção e confissão*, de Antonio Candido (2012, pp.35-36):

¹⁶⁹ Vale a pena fazer referência à pitada de humor de Leon (e o contraste ou adensamento do efeito de distanciamento no espectador que causa), que, em meio ao jantar desloca a câmera fixa grosseiramente para a *direita*, em que agora se vê bem o *abacaxi* no centro de mesa. Marca-se bem a tensão entre os conservadores (Paulo Honório, Dr. Nogueira, Gondim) e os progressistas. Em seguida se ouve: “Fascimo”, em referência ao “comunismo”.

Com efeito, o patriarca à busca de herdeiro termina apaixonado, casando por amor; e o amor, em vez de dar a demão final na luta pelos bens, se revela, de início, incompatível com eles. Para adaptar-se, teria sido necessária a Paulo Honório uma reeducação afetiva impossível à sua mentalidade, formada e deformada. O sentimento de propriedade, acarretando o de segregação para com os homens, separa, porque dá nascimento ao medo de perdê-la e às relações de concorrência. O amor, pelo contrário, unifica e totaliza. Madalena, a mulher – humanitária, mãos-abertas -, não concebe a vida como relação de possuidor e coisa possuída. [...] A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia fundamental da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la. O conflito se instala em Paulo Honório, que reage contra a dissolução sutil da sua dureza.

O ensaio magistral de Antonio Candido, referencial para o trabalho de Leon com os atores, não chega a ponderar a respeito da dificuldade afetiva de Madalena com Paulo Honório e nem a tecer considerações mais aprofundadas sobre a personalidade da protagonista feminina, atendo-se a Paulo Honório¹⁷⁰. Leon Hirszman, em sua escritura cênica, observa a relação dialética entre Madalena e Paulo Honório e assinala o autoengano dela, a violência contra si mesma ao se casar iludindo-se como que às cegas, sua incapacidade de ocupar e sustentar a nova condição de classe e como esposa, e a recusa ao afeto em relação a Paulo Honório, chegando ao cerne da personagem como enigma: sua relação consigo mesma, para além do afeto social (amor fraterno, solidário) evidente.

Se fôssemos eleger uma frase-síntese da Madalena na encenação de Leon, creio que a mais expressiva de sua complexidade seria a que ela expressa ao início do terceiro momento do pedido de casamento, aparentemente lânguida e distraída (a frase soa impactante naquele diálogo): “Para ser franca, eu não sinto amor”. A Madalena de Isabel Ribeiro/Leon Hirszman aflora em consistência e verticalidade necessárias à representação de uma personagem trágica que tira a própria vida, alçando-a muito mais alto que a ideia repercutida comumente de uma mulher sufocada e que se suicida como se fosse vítima simplesmente em reação a ação do outro, sem contradições nem complexidades.

¹⁷⁰ Tampouco os escritos de Hélio Pellegrino sobre *S. Bernardo* (outro material fundamental a Leon para a orientação das personagens no trabalho com os atores) contemplam a complexidade de Madalena já apontada por Graciliano Ramos – donde se apreende a autoralidade impressa por Leon na condução com Isabel Ribeiro e Othon Bastos, e no que resulta o filme.

Voltemos a Paulo Honório e sua paixão, seu desequilíbrio: “Em oposição às outras paixões, o ciúme comporta em si mesmo a tragicidade como possibilidade. Mesmo antes de colidir com outra força, aquele que é arrebatado pelo ciúme é arrebatado como herói trágico”, define Szondi em seu *Ensaio sobre o trágico*, ao analisar Otelo (2004. p.103). Paulo Honório, ato inconsciente, chama pela destruição a si mesmo. Ele *deseja* a prova da infidelidade de Madalena, e a carta dela escrita a um homem lhe chega às mãos¹⁷¹.

No encontro com Madalena na capela, a atitude absolutamente surpreendente de Madalena transforma a qualidade da interação entre eles, e a carta revela não ser prova de infidelidade a ele. Ele se altera ainda mais quando ele fica abalado em constatar que Madalena não está bem, ferida e ausente, mas não tem a coragem de olhar mais fundo para ela e para si mesmo, engole palavras, mas ousa mostrar preocupação com ela e em externar a intenção de estarem *a sós*, para que enfim haja a possibilidade de um encontro entre eles, que nunca ocorreu.

Ela já se condenou à própria morte antes de qualquer resolução dele, e por isso as coisas se passam como se passam na capela. A carta se torna o fator emblemático do destino trágico de ambos: é a carta de uma suicida que ele vai compor como um quebra-cabeças de ironia a mais cruel; e por isso é que ele vai ser impelido a escrever, mesmo que não tenha consciência disso.

Apesar disso, a ironia que, segundo Szondi (2004, p.103), compõe toda “dialética da dúvida” do ciúme vai se dar pelo abismo aberto entre seus dois mundos opostos (fraternidade e auto abandono dela *versus* individualismo extremo dele) e a tragicidade de testemunharmos que nenhum entre eles tem a força de evitar a tragédia. Afinal, o círculo íntimo reflete a dimensão social, e vice-versa, como nos mostra Sarrazac em

¹⁷¹ Na cena da capela, há um detalhe interessante que preserva Otelo, hábil e elegantemente citado por Graciliano Ramos. É quando, na primeira parte da cena, Paulo Honório diz ao menino que chega para fechar a capela: “Vai-te embora”, e ainda repete a fala, assertividade que expressa muito da personagem, inclusive na forma verbal (“Vai-te” é cortante, afiado como uma lança, forma direta e carnal de conjugar o verbo de ação) para não haver dúvida de que queria evocar Shakespeare. A fala traduzida nessa forma está na tradução de Carlos Alberto Nunes para Otelo (a edição que consultei não tem data de publicação, embora suponha que seja posterior). É possível que à época da escrita de *S. Bernardo* estivesse em voga uma tradução similar a esta na conjugação verbal, acredito que sim, pois o sentido mesmo da citação se liga justo às emoções furiosas que Paulo Honório procurava conter no original (e que, no filme, já se apresentam em um tom um pouco mais abaixo, embora inicialmente ainda necessitando contenção). As referências mais completas sobre a citação estão no capítulo 4, na transcrição completa da cena. Shakespeare, William. *Tragédias. Hamleto; Romeu e Julieta; Macbeth; Otelo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, sem data, p.445 (pp.345-464).

diversas formas de dizê-lo em *O íntimo e o cósmico* (2013b) e, num sentido épico, aqueles dois extremos que representam são absolutamente incompatíveis, impossível o diálogo.

Penso em Madalena e me vem a associação com a análise de Szondi sobre *Danton* (2004, pp.133-139), ao nos expor como ele “se torna uma vítima de si mesmo”. A história, a situação e a tragicidade que situam a personagem revolucionária e demasiado humana de Büchner são muito singulares, mas o que incita minha associação é algo profundo, que está no cerne do trágico em ambas as personagens: algo de mortífero se apresenta em Madalena desde o princípio, de auto repressor e violento contra si mesma. No momento em que ela diz a Paulo Honório: “- Está bem”, assim como diz Szondi da marca de uma morte anunciada: “sua vida está condenada. Ela se tornou uma vida que não é mais possível viver” (2004, p.137).

Madalena, na capela, em seus olhares e despedida finais (sobretudo nos momentos em que Madalena sorri, o espectador capta seu desejo e decisão de morte): “Se por um lado enfraquece a tragicidade de sua morte ao mostrá-la como algo desejado, esse consentimento fortalece a tragicidade de sua vida, que tem de se voltar contra si mesma”. Essas palavras de Szondi (2004, p.138) caem como uma luva à nossa personagem trágica feminina.

Nesse espaço de tempo em que está morta já em vida, e não o ouve, e absolutamente nenhuma esperança resta de que ela o ouça e o perceba, - ao passo que ele, apesar de sua visão excessivamente individualista, egoísta, contraditoriamente a percebe, e apela por sua atenção até onde se permite. Tarde demais. De Madalena podemos repercutir que “seu olhar é mortal porque é o olhar de uma morta”. Sabemos que o veneno que ingere encontra seu corpo tão inanimado como se já estivesse morta. “Para uma vida que experimenta a si mesma como morta não há nenhum caminho de saída” (p.139). É a lógica da “unidade entre salvação e aniquilamento”, como nos lembra Szondi. O tudo ou nada da visão trágica, sem espaço para qualquer flexibilidade ou invenção de conexão com a vida.

Paulo Honório se afirma como personagem-sujeito e faz seu apelo tenso a deus repetindo uma frase entreouvida pela transmissão oral da cultura (“A deus nada é impossível”), frase dita por outros, palavras de outros, o que aponta a contradições sociais. Toda a humanização de Paulo Honório após a morte de Madalena, com a dor do sujeito que lê seu nome como destinatário da carta dela, até ler e reler essa carta um sem fim de vezes, adensa ainda mais as contradições, porque os trabalhadores seguem em seus

casebres úmidos, miseráveis, até serem impelidos a partir; porque tudo vai se tornar ruína diante da impossibilidade de transformação do protagonista em colapso. E é em colapso que ele escreve.

Madalena morre, do ponto de vista da dimensão da própria personagem, pelo modo como opera seu inconsciente, engaiolado em armadilha que é também cultural e social, de onde ela não consegue saída. E, numa dimensão dialética maior, morre para que ele saia da ignorância (o que remete de novo ao trágico), renasça e encontre sua subjetividade, embora nunca deixa de estar capturado na dinâmica social por suas limitações de classe.

Numa sociedade mortífera como a do AI-5, onde a vida valia tão pouco e a barbárie estava à solta: o “espírito” feminino, tal como convencionado culturalmente, se aniquilava em nossa sociedade, é dizer, a capacidade de todos os seres em acolher, ser receptivo, aprender a ser recíproco, gestar e se dedicar ao que gestou. A tragicidade da Zulmira de *A Falecida*, pós golpe militar, que tinha sua dose dialética de comicidade árida, compondo o tragicômico que deixa espaço a uma abertura, uma mudança pela via do riso, do absurdo, da teatralidade mesma como estética, em Madalena atinge o adensamento mais brutal. A vida de Madalena é a morte de Madalena (parafraseando Szondi ao falar de Danton), pois ela se mostra, ainda que de um encanto e beleza sem adornos, fascinante (e que confundem o discernimento de quem a olha), e ao mesmo tempo, para bom observador, insossa, fria, distante, presa em meias-calças qual casta, estranha a maior parte do tempo, pouco ligada à vida, ao calor, ao corpo, ao prazer¹⁷². E agora?

3.7 Leon mais autoral: Cena do pedido de casamento e cena da capela

A originalidade de Leon e sua marca autoral como dramaturgo-encenador alcança dois pontos máximos em *S. Bernardo*, e um prepara o outro dramaturgicamente. É preciso enunciá-los com clareza. Irei me debruçar, pouco a pouco, sobre a cena do pedido de

¹⁷² A Zulmira de *A Falecida*, ao contrário, conhecera o prazer sexual, o gozo, a sensualidade antes do desencanto e da pulsão de morte tornar-se soberana. Mas assim como Zulmira, em seu gesto centrífugo, vai ao encontro de um pastor e canta hinos da igreja teofilista e se imagina embalada por eles na hora da morte (confirmada como seu desejo), Madalena, num gesto centrípeto, vai à capela estar só, rezando, falando sozinha em voz alta, um rito próprio em solidão antes de morrer.

casamento e a cena da capela. Cada uma, a seu modo, marcam os dois pontos mais altos em sentido autoral de Leon Hirszman em sua encenação,

Na cena do pedido de casamento, Leon atinge o auge de sua originalidade em seu exercício de se apropriar e reinventar recursos apreendidos de Brecht, quando na segunda parte da cena subverte a ação de estar à janela e, na terceira parte, subverte a ação de bordar.

Pela força das imagens cristalizadas de Madalena à janela olhando fixo e além [o abismo que vem de dentro: seu olhar é um “para fora” que expõe um vazio interior], e de Madalena de olhos para dentro e baixos com o gesto da agulha suspensa no ar [a atividade manual é falhada, é um simulacro do bordar: nem borda efetivamente, nem solta o pano (imagem-síntese do auto engano?)]. E o que esses retratos condensam em si, como *tableaux*, são de uma contradição que rompe qualquer caráter absoluto do quadro.

O encenador desestabiliza imagens-marcas culturais ligadas a um imaginário sobre o feminino e sobre um tempo arcaico com todas as associações que isso possa gerar, da atividade manual que faz parte da cultura, e da partilha de narrativas, ao mesmo tempo que tem o poder de conectar a pessoa que borda, com suas mãos, a seu coração, a seu lugar interno mais remoto. Instaure um contratempo do tempo da experiência e da memória partilhada, evocações benjaminianas inevitáveis).

Os *tableaux* falam em si, por sua própria *materialidade*, pelos elementos em questão (moldura da janela, pano a bordar) e, ao mesmo tempo, pelo que condensam se pode dizer que cada quadro é uma metáfora de impossibilidade trágica, portanto estranhável em seu fatalismo, incompatibilidade que vai se mostrar numa outra feição na capela.

Cada uma dessas ações suspensas questiona a situação da mulher, o que inclui as imagens culturais ligadas ao feminino que a formam. A cena pressente a força avassaladora dos atravessamentos culturais na subjetividade de cada um(a), o que por sua vez entra em conexão com sua situação social e econômica, e também psíquica, para lidar com o que possa se apresentar - sem que se dê conta - como armadilhas culturais, armadilhas de seu próprio inconsciente.

Leon Hirszman desconstrói a ação de estar à janela e a ação de bordar. Implode-as por dentro, tomando-as em sua força de *gestus* por suas significações culturais na História. Quando é possível ver traços da dimensão reflexiva do trabalho do encenador e interessa

acentuar a presença de uma *teatralidade* que opera de tal maneira que nos leva a reconhecer a imagem ou a cena como “forma que pensa” (Godard, *apud* Xavier, 2014) A teatralidade, ao se pôr como elemento crítico, se problematiza também em seus convencionalismos ideológicos.

Quanto à cena da capela:

A cena (sequência fílmica) em questão na capela condensa a *teatralidade* (por tudo já dito e pelo que a arte do detalhe nos gestos dos atores, nos movimentos e nos pontos de vista da câmera produzem a teatralidade no cinema) ou a maneira como *teatro e cinema se fundem, se calcinam e se integram na direção de Leon Hirszman*¹⁷³. Nela, o espectador atento pode perceber a superposição de camadas dramáticas de forma concentrada. A magnitude da sequência está justamente em trazer o enfoque lírico, para a esfera íntima entre os dois, como um afinamento que que hibridiza esse lírico, de onde irrompe uma densidade trágica.

Na capela, quando a atriz é captada pela câmera bem de perto, em *travelling* e *super close*, e passa muito tempo falando e olhando fixo longe – a similitude, que indica uma espécie de repetição dramática da marcação do olhar da atriz indica a vida que se esvai duplamente, definitivamente, pois nos damos conta que repete (de modo sutil, similar) a marcação do olhar de Madalena na cena à janela. A repetição é muito forte, ostensiva, muito clara.

Ao mesmo tempo, essa repetição é marcada por uma diferença imensa, que singulariza um ponto final de Madalena no poder de antítese que essa cena tem (como mostro na descrição e transcrição esmiuçada dela): em contradição com o olhar, Madalena fala com desenvoltura enquanto olha fixamente¹⁷⁴, e a fala, que havia se emudecido ao longo dos outros momentos impregnantes de imobilidade, se apresenta fluida e as expressões do

¹⁷³ O entendimento sensível de *teatralidade* que podemos testemunhar na cinematografia de Leon faz parte, além de sua sensibilidade artística genuína, do quanto sorveu de formação teatral junto aos integrantes do Teatro de Arena que se tornaram parceiros artísticos.

¹⁷⁴ Em *Recordar, repetir, elaborar*, texto de 1914, Freud trata de forma ampla da diferença entre repetir e recordar. Sobre a repetição, ele fala com clareza sobre o sujeito expressar como ação algo que que recalçou. Repete sem saber que está repetindo, não recorda. Na capela, embora haja a ação do olhar distante que se repete, Madalena, ao mesmo tempo, recorda e verbaliza o que recorda, em parte. Por outra parte, fala do que sente no presente. Fala de sua dor social. Freud *apud* Garcia-Roza, 1986.

rosto também em alterações sutis, micro-percepções. Uma forma desenvolvida de expressão verbal e facial são a antítese clara, são como um lampejo vital que se vai notar até em breves sorrisos de Madalena. Criam uma contradição extrema de sinais de vida saboreados pela personagem, não obstante sua tristeza, estranheza, frieza também, e justo antes de se ausentar da vida.

Paulo Honório apresenta uma contradição enorme de comportamento tanto em relação ao que ocorreu antes, seu ataque de fúria ciumento, como nas alterações que ocorrem em suas ações ao longo da cena, até chegar a despojar-se momentaneamente de parte de sua carga de personagem, a ponto de deitar-se para dormir, em posição fetal¹⁷⁵. É o anúncio de seu momento possível de mudança, sem chicote nem cachimbo. Naquele instante se desenha na cena um conflito com sua função social, um desvio por uma situação subjetiva. (Se Paulo Honório fosse um fazendeiro típico, não haveria essa projeção dialética). Assim se vê a angústia de um homem que tem algum sentimento que escapa à tirania da relação de propriedade.

As alterações que percebemos em Paulo Honório estão sincronizadas com uma precisão minuciosa – de direção e de interpretação - às alterações que percebemos em Madalena.

A cena da capela sela, assim, o salto dialético de Leon em *S. Bernardo*, quando ele se vai (forma que pensa e sente). Sem dúvida, a cena da capela em *S. Bernardo* é uma das cenas mais plenas de significações belas e sutilezas em nosso cinema.

Jean-Pierre Sarrazac situa o teatro crítico se emancipando do “tudo é político”, de modo semelhante a Godard, no sentido de alcançar uma abrangência e precisão contemporânea que nomeia como a “crítica do humano”. Penso que a dialética empreendida por Leon, em prática e reflexão, revela o sentido de uma arte íntima que inclui o sentido social - um íntimo que dialoga com Brecht, em sua raiz-, uma politização das formas íntimas, na acepção de Sarrazac –, e que, ao chegar no cume de *S. Bernardo*,

¹⁷⁵ Lembrando o epílogo da cena da capela: ele desperta, se levanta, se espreguiça ao centro, pega apenas o chapéu, ficam no chão seu chicote e sua carteira do cachimbo e fumo, o vemos caminhando, chicote e carteira ao centro do chão, ele se espreguiça à porta do novo dia, um novo dia pleno de ironia trágica. Nessa hora, ele abandona o que o faz um “fazendeiro típico”. Quando mergulha na água do açude, é puro sujeito. Aprofunda-se a contradição da personagem ao se tornar personagem-sujeito (por um momento, na virtualidade de tudo o que poderia vir a ser se se aprofundasse o que mostra de tão contraditório na capela), e ao mesmo tempo o passo sem chicote é tão contraditório que, em negativo, se mostra um horror porque é o horror da forma social.

na capela, assume esse movimento dialético, agora melhor nomeado como essa abrangente e anti-ideológica “crítica do humano”.

Uma arte como a sua, cria essa dialética de íntimo e político-social na medida em que abarca a “dimensão de sofrimento individual e coletivo” ao mesmo tempo que nunca deixa de tratar “do protesto contra a injustiça”, como afirma Sarrazac (2014):

até atingir o ponto onde o político não procura fazer prevalecer sua lei a todo preço: eis a dinâmica contraditória, a condição heterogênea de um teatro [de uma arte] onde a escuta (...), onde o “trabalho do espectador” volta a ser produtivo e necessário. O teatro (...) que é Paixão não para de transbordar o político enquanto Processo. Como o rio que transborda na enchente e sai, provisoriamente, de seu leito¹⁷⁶.

Se todo o cinema de Leon prima por esse espírito e ação, em *S. Bernardo*, há cenas em que essa revelação se explicita de forma exemplar, como é o caso da cena da janela, ou da cena do bordado (ambas compõem o pedido de casamento, nelas se observa com evidência como o efeito de estranhamento é uma “desnaturalização” que incide diretamente sobre a dimensão estética da obra), ou a cena da capela. Dedicemos atenção a elas, passo a passo. Vamos ao antecedente mais importante para a relação entre Madalena e Paulo Honório que ressoa na cena da capela, a cena do pedido de casamento. Proponho uma visita à casa de Madalena e sua tia, D. Glória.

¹⁷⁶ Carta de Jean-Pierre Sarrazac a Sérgio de Carvalho em 30/07/2014 (acervo do destinatário).

4. LEON, DRAMATURGO-ENCENADOR

S. Bernardo será o filme de Leon em que será mais claramente identificável a presença de elementos diversos que compõem o *trabalho teatral* do cineasta, na acepção que o termo tinha para Brecht¹⁷⁷: procedimentos práticos utilizados por Leon na direção da cena e na direção da interpretação dos atores são acompanhadas de reflexões e apostas em formulações que o diretor se faz e que repensam a própria prática - assim vai se compondo um movimento recíproco entre realização prática e elaborações a ela vinculadas, de tal modo que se tece, na perspectiva do diretor, uma trama dialética entre ambos.

Leon teve, diante do texto original, a atitude de tomá-lo como se fora um primeiro roteiro, tal o vigor dramaturgico que extrai dele, trabalhando-o de modo a recriá-lo para seu projeto de *mise-en-scène*¹⁷⁸. Sobre a preparação do roteiro a filmar, Leon conta (ANEXO C):

[...] sendo que o filme se passa no local onde morava um dos dois personagens sobre os quais Graciliano se baseou para fazer Paulo Honório, mais conhecido na região como 'O Tigre de Viçosa'. E isso ajudou muito. Ajudou muito na elaboração do roteiro, tá? Quer dizer, você estar no local e trabalhar no roteiro e não trabalhar só na ideia, entendeu? Fazer um roteiro e ir nos locais e fazer a decupagem a partir dos locais. Sempre nessa relação dinâmica, entendeu? É importante.

O ponto de vista do narrador Graciliano que narra Paulo Honório nutre o ponto de vista do narrador Leon que narra Graciliano narrando Paulo Honório¹⁷⁹. Leon reconhece, na própria síntese trabalhada por Graciliano no original, a maior influência para a sua maneira de ler, interpretá-lo, e a que ele se refere com essas palavras: “uma síntese que

¹⁷⁷ Brecht conceitua “trabalho teatral” em seus últimos anos de vida e trabalho, em que esclarece que a elaboração dialética que se revela em seus textos teatrais se fazia presente em todo o seu processo de trabalho, em como elabora todo procedimento aliado à reflexão sobre ele. Referências mais precisas a respeito se encontram em Brecht, *Escritos sobre Teatro*, vol.3, 1998.

¹⁷⁸ Lembro aqui da evocação a Bernard Dort feita por Patrice Pavis: “O que é o trabalho dramaturgico senão uma reflexão crítica sobre a passagem do feito literário ao feito teatral?” [ou cinematográfico, bem entendido]. Dort (Théâtre réel) *apud* Pavis, 2000, p.151.

¹⁷⁹ Há toda uma série de questões que sobrevém com a concepção do tom preponderantemente épico que Leon reconheceu na obra e imprimiu em seu filme: Como ler a fábula? Qual é o vínculo entre a obra, a época em que foi criada e nossa atualidade? Atento em integrar a perspectiva do espectador.

me parece que no romance é mais *brechtiana* do que propriamente de um certo tipo de realismo tradicional” (ANEXO C). Essa presença de Brecht em *S. Bernardo*, que também eu percebo já no espírito do livro, e que se manifesta no filme, clara e primorosamente, como anseio cumprido por Leon, foi um ponto de partida importante para este estudo.

O modo como Graciliano provoca o leitor a observar Paulo Honório em sua narrativa, estranhar certas afirmações suas, desconfiar de Paulo Honório, rir-se de suas gafes, dos enganos a que parece querer submeter o leitor de propósito, a espantar-se com confusões, delírios, e enganos inconscientes de Paulo Honório: em tudo isso, que reconheço na minha leitura, vejo uma *atitude de distanciamento* e um anseio de provocar no leitor um *efeito de estranhamento*, portanto. Aos poucos fui recorrendo em meu texto aos dados de que disponho e que sinalizam que Leon também assim o reconheceu em sua afinidade estética, e o desejou encenar¹⁸⁰.

O filme de Leon se ergueu a partir de seu trabalho rigoroso por um roteiro que encontrou sua forma fazendo cortes de textos e cenas num texto original também trabalhado e reescrito com cortes à exaustão por Graciliano. Seguindo sua trilha, portanto, sentimos, ao ver o filme, o rigor dos detalhes – ali tudo é por necessidade e a lógica que orienta da direção dos atores à montagem prima pelos detalhes. Compreendendo a montagem no sentido de Eisenstein, que Leon troca em miúdos para alunos da USP em conversa em 1973: “Entendida a montagem não como (...) sucessão de planos. Mas a montagem como envolvendo tudo. Desde a interpretação dos atores até a cenografia, a cor, o som, a totalidade. A montagem está presente em tudo” (ANEXO C).

As supressões e alterações no texto mostram-se à serviço de sustentar o cerne da dramaturgia intrínseca ao texto original, paradoxalmente mantendo sua estrutura. São grandes as diferenças de efeito produzido no encontro das palavras com a imaginação do leitor na leitura de um texto narrado por um único narrador em relação à situação do espectador - que testemunha uma narrativa ser encenada, com seus personagens

¹⁸⁰ Paulo Honório era, no fundo no fundo um escritor, podia sê-lo. Muito doloroso esse espelho humano – devolver-nos o fato de que podia ser anti-ético, uma via, e podia ser um artista, a outra via, que ele experimenta para nosso horror. Graciliano instaura a aniquilação de qualquer maniqueísmo. Mas claro, há a metalinguagem: o prazer ao leitor é saber que aquele personagem é construído por aquele escritor, e nunca isso se perde de vista, é brechtiano por excelência, Graciliano nos mostra Paulo – a começar pelo dado de que toda a descrição grosseira de Paulo difere em absoluto do Graciliano comunista. O estranhamento antecede a leitura, e surpreendidos nos perguntamos antes mesmo de iniciar a primeira palavra: - Como e por que um homem destes faz uma confissão de livre e espontânea vontade? Como ele narra? E o mais importante: o que o move tão decisivamente que o empurre para a escrita, algo tão improvável a alguém com suas características? Não terá relação com ele querer dominar as palavras, submetê-las, pervertê-las?

materializados, corporificados nos atores que põem os personagens em ação, e a voz narrativa se ampliar no discurso cinematográfico de modo que a voz narrativa do próprio cineasta vai emergindo¹⁸¹.

Leon realizou um trabalho de *montagem* com o texto original¹⁸², ao transformá-lo em texto (ou roteiro) em que operou cortes em cenas, supressão de cenas - com redução de personagens e de lugares, atento à concentração dramática em alguns momentos intensos, (com ênfase em tudo o que, em *Madalena* e suas relações guarda conexão com seu suicídio), portanto supressão ou alterações sutis de palavras, de comentários do narrador ao modo de rubricas. E instituiu, nessa escritura que afinal é cênica, *montagem* e *colagem* de elementos estranhos, em que se incluem repetições de marcas para os atores, como vemos nas transcrições minuciosas das duas cenas selecionadas neste estudo.

Leon estabeleceu, em seu labor de compor o roteiro a ser filmado, o que se pode chamar de uma escritura dramaturgic¹ elaborada com características e qualidades tais que se constitui apta também a uma encenação teatral. Em *A Falecida*, ele havia trabalhado em 1964 na criação do roteiro a quatro mãos com Eduardo Coutinho sobre o original de Nelson Rodrigues de 1953, e em *Eles não usam Black-Tie* faria o mesmo de mãos dadas com Guarnieri, o autor do original de 1956. Em *S. Bernardo* enfrenta o trabalho dramaturgic¹ solitariamente.

Veremos como a encenação de Leon reúne a singularidade de um hibridismo de teatro e cinema em vários aspectos de seu processo criativo, a começar pela natureza dos fortes vínculos formados pela equipe diminuta em torno do projeto, tendo o trabalho dos atores como centro (todos eles com sólida trajetória no teatro), de modo que pareceria ser a preparação de uma *peça de câmara*. Um bonito detalhe: em certo debate em torno do filme (Debate, 2021) sendo Othon Bastos convidado a falar sobre sua composição de Paulo Honório, o primeiro que lhe vem do coração é citar essa fala de Garcia Lorca: “O teatro é a poesia que se levanta do livro e se torna humana”.

¹⁸¹ Para uma reflexão mais detida na questão da ampliação da voz narrativa no filme, tome-se como referência o artigo: Xavier, Ismail, “O olhar e a voz: A narração multifocal no cinema e a cifra da história em *São Bernardo*”, 1997, p 136.

¹⁸² Sentimos, ao ver o filme, o rigor dos detalhes – ali tudo é por necessidade e a lógica que orienta da direção dos atores à montagem prima pelos detalhes. Compreendendo a montagem no sentido de Eisenstein, que Leon troca em miúdos para alunos da USP em debate de 1973: “Entendida a montagem não como (...) sucessão de planos. Mas a montagem como envolvendo a tudo. Desde a interpretação dos atores até a cenografia, a cor, o som, a totalidade. A montagem está presente em tudo” [e presente no próprio olhar sobre o original].

Leon abarcou, assim, para seu projeto de encenação fílmica de *S. Bernardo*, o trabalho de dramaturgo, um trabalho mais amplo, de *dramaturgista*¹⁸³, e essas funções se integravam, então, ao processo de estabelecer a *mise-en-scène* e o trabalho de condução integral do trabalho dos atores, com entrega apaixonada, como lembra Othon Bastos. Além da escritura, abarcou a pesquisa de materiais bibliográficos proporcionadores de reflexão crítica e criativa, que orientaram sua interpretação como encenador, e que investigou com todos os atores e mais detidamente com Isabel Ribeiro e Othon Bastos no início da preparação dos atores, como veremos.

Leon conversou e refletiu muito com Isabel e Othon sobre as relações das personagens em sua compreensão articulada da dimensão épica e da dimensão subjetiva. O Antonio Candido, sobretudo, por considerar a conduta quantificadora¹⁸⁴, reificadora de Paulo Honório (que Leon também valoriza nos escritos de Carlos Nelson Coutinho) e considerar que o desejo de tudo controlar e dominar, não sendo possível em relação a Madalena, desliza para um ciúme dela que cresce a galope obsessivo, auto-destruidor e destrutivo.

O suicídio de Madalena devasta Paulo Honório (como as terras devastadas, abandonadas). Devastado, em trabalho de luto em estado de melancolia, por vezes atravessado por angústia profunda, que o fez cumprir um percurso inconsciente até chegar à escrita e permanecer nela, sustentar essa ação inédita, que marca uma atitude inédita de

¹⁸³ Valho-me aqui da concepção de *dramaturg*, tal como apresentada por Patrice Pavis em seu dicionário de teatro, em que cita, é claro, o exemplo mais célebre de Brecht, ao assumir as funções de dramaturgo e *dramaturg (dramaturgista)*, tal como Leon faz em *S. Bernardo* (Pavis, 1998, pp.152-153). A *dramaturgista* Fátima Saadi, em seu texto “Dramaturgia/Dramaturgista” fornece referências oportunas de seu ofício: “Em sua dissertação de mestrado, *Um cão andaluz, ou a função do dramaturgista*, sobre seu trabalho com Gerald Thomas, Sérgio Sálvia Coelho distingue, de acordo com as tarefas desempenhadas, duas categorias, por assim dizer, de profissionais: o dramaturgista-adaptador e o dramaturgista-crítico. O primeiro estaria mais ligado ao texto (criação, tradução, adaptação), o segundo mais atento aos sentidos produzidos, espelhando-os para a equipe, na posição de observador participante” (Coelho, 2001). Ver também “A prática do Dramaturg” in: *Folhetim* n. 3. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, janeiro de 1999 (*apud* Saadi, 2010). Saadi nos leva a Beti Rabetti, que elucida que o desafio é fazer o conceito brotar da cena, e não o revés (Carvalho, Sérgio. “Beti Rabetti disserta sobre o ofício do dramaturg”, 1997).

¹⁸⁴ Leon afirma, na conversa com os estudantes da USP em 1973, que “o processo de coisificação econômica” (tão atual lá como hoje) “é o eixo central em si da palavra, na medida em que eu me aproximei do romance colocando como eixo principal - vamos chamar de estrutura principal, tá?, o problema de coisificação, ou seja, o personagem Paulo Honório ao narrar o seu mundo e ao procurar se conhecer, quantifica todas as coisas. Por um problema de ordem social estrutural, ou seja, a sociedade em que ele vive ali, que o quantificou na infância, e por um problema de ordem psicológica dele, na sua infância, dele, tendo sofrido essa quantificação (...) Na medida em que as condições de existência, as condições da dignidade humana, das pessoas que habitam, trabalham, sobrevivem, não são respeitadas, o filme mantém essa atualidade na medida em que faz a crítica da coisificação” (ANEXO C).

se conhecer e refletir. Vêm seus recortes de memória (ficção e confissão), que vão se mostrando sob o olhar e o ponto de vista do narrador Leon, cantando-o (o que recorta, o que amplia, como escolhe mostrar, ângulos, cortes, efeitos de distanciamento, montagem das cenas).

Em entrevista inédita a Paulo Emílio Salles Gomes, para a Revista *Argumento* em 1973, Leon diria:

Para mim, a adaptação não representou apenas uma simples transposição do universo de Graciliano para o filme. Houve um trabalho criativo meu, das relações objetivas, materiais, de mercado, que encontramos em um processo de filmagem e de produção. É o caso de eu ter optado por poucos movimentos de câmera. (...) O ato de realizar um filme, mesmo sendo uma adaptação, é o ato de criar novas frentes, desenvolver outras preocupações que ainda não haviam sido exploradas no livro.

Além de *Ficção e Confissão*, de Antonio Candido¹⁸⁵, Leon se vale da lupa psicanalítica de Hélio Pellegrino¹⁸⁶, que serviu de outra perspectiva a se somar na compreensão do mundo interno da personagem, base para Leon conduzir as ponderações e as reflexões conjuntas com os atores, sempre orientando uma compreensão dialética desde a atitude macro-social da personagem às atitudes relativas a seu microcosmos, suas relações íntimas e sua relação consigo mesmo.

Reconheço a clareza e a profundidade da escritura cênica de *S. Bernardo* empreendida por Leon, em suma: o poder de sua teatralidade.

Na passagem do original à versão autoral de Leon reside toda a base do que iria experimentar com os atores, seja nas conversas preparatórias, nos ensaios até que a cena

¹⁸⁵ Se o ensaio de Antonio Candido foi absolutamente fundamental para a criação da *mise-en-scène* de Leon e seu trabalho de preparação da direção com os atores, é um prazer ouvi-lo dizer, gratificado com o resultado do filme de Leon, que Othon Bastos está irretocável como Paulo Honório e que “nasceu para fazer esse papel”, o que, evidentemente, deu imensa sentimento de gratificação ao próprio Othon. Bonito pensar nessa relação de mútua inspiração entre a literatura, o cinema e os estudos literários desde o ponto de vista de Antonio Candido. É a própria circulação dos bens artísticos e os bens simbólicos gerados na esfera da partilha cultural de sensibilidades e formação de público. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3r-dY-0Ows>.

¹⁸⁶ O texto de Hélio Pellegrino a que temos acesso é outro, derivado do referido a respeito do livro, mas escrito no calor da emoção de ter visto, entre amigos e colaboradores, *S. Bernardo* finalizado, em 1972, está em anexo.

estivesse resolvida, e atendendo ao que ele queria que fosse observado e usufruído criticamente pelo espectador, no campo da montagem entre imagem e palavra.

Pelas personagens ganharem tridimensionalidade, as imagens em ação redimensionam ainda mais as palavras, criam-se contradições surpreendentes entre imagens e palavras dentro de um plano, nas relações entre personagens, como apresentados em seus conflitos, e na apresentação da subjetividade das personagens em relação a seus contextos sociais. É o que veremos em breve através de fragmentos do processo criativo experienciado.

4.1 Proposta de roteiros gestuais da cena do pedido de casamento e da cena da capela, reflexos sublimes do processo

Com o exercício das transcrições minuciosas dessas cenas, procuro revelar também o valor de Leon como dramaturgo, sua dedicação à composição complexa de personagens e como se une a seu valor raro como diretor de atores.

Para tanto, exponho as transcrições que faço da cena de forma mais detalhista que o próprio roteiro, com rubricas que expressem em detalhes o que se passa com as personagens e entre elas, em seus olhares, atitude, gestual, o máximo possível¹⁸⁷.

O roteiro escrito por Leon que tomo como base está depositado no Arquivo Edgard Leuenroth e é uma versão muito aproximada ao original de Graciliano na forma de apresentar a cena, inicial. Assim, pode-se ter uma ideia do enorme trabalho de dramaturgia que Leon faz, subvertendo elementos presentes inicialmente na própria cena, mas sem se relacionar explicitamente a um efeito de estranhamento.

Evidentemente serão transcrições imperfeitas, parciais, que assumem seus limites, mas que possibilitem ao leitor revisitá-las (e eventualmente pondo em questão meu ponto de vista, importando sim que seja estimulado em sua imaginação e reflexão).

¹⁸⁷ Esse trabalho incluiu a observação de duas versões iniciais do roteiro de *S. Bernardo* por Leon, ainda bastante assemelhadas ao original de Graciliano Ramos. Esses tratamentos estão disponíveis e depositados no Fundo Leon Hirszman do Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp.

4.1.1 Proposta de roteiro gestual de *O pedido de casamento*

Parte I – Falo com o coração na mão / sem mel nem cabaça

Vemos Paulo Honório¹⁸⁸ bater à porta, na altura de sua cintura (a parte de cima está aberta, qual janela, e por trás vemos o verde das amendoeiras). Ele sorri suavemente quando Madalena entra em campo de costas indo abrir-lhe a porta¹⁸⁹, enquanto pergunta:

PH - Como está? Enquanto ela lhe abre a porta, ele tira o chapéu respondendo:

M - Bem, obrigada. E a senhora?

Por trás da porta que abre:

M - Bem. Como vai a lavoura?

Entrando e sorrindo:

PH - Regularmente (*de perfil, ela também lhe sorri atrás da portinha, enquanto a fecha*)
E a sua escola? Os meninos? D. Glória? (*Ela, de costas, fecha a porta. Ele, de perfil:*)
Sem novidades?

Passando o trinco na porta, ela responde:

M - Uhum.

Enquanto ela está a seu lado, ambos sorrindo, ele diz ainda de pé, de perfil:

PH - Estimo.

Madalena faz um gesto delicadamente com a mão esquerda para que ele se sente no sofá. A câmara acompanha o andar de ambos em silêncio¹⁹⁰. Ele se senta no sofá, e ela na

¹⁸⁸ Ele está bem vestido, de terno claro, gravata azul e seu chapéu característico.

¹⁸⁹ Madalena usa um vestido vermelho de manga esvoaçante, o mesmo da primeira vez em que a vimos.

¹⁹⁰ Vemos o pequeno espaço da saleta. Na parede atrás do sofá de madeira onde ele se sentará, há uma gaiola pendurada e acima a pintura de um São Sebastião numa moldura redonda, que entra e sai de plano num piscar de olhos. (Um detalhe a registrar é que quando Paulo Honório entra na capela sozinho e vemos seu espaço interior tão bem composto e com atmosfera de pretensa harmonia, há a imagem de um São Sebastião bem reconhecível à esquerda, correspondência a ser

poltrona com que o sofá forma um L. Silêncio¹⁹¹. Ela está em contato olhos nos olhos com ele, ambos com expressão de leve sorriso. Ele, de mãos cruzadas:

PH - A senhora não se interessa com a lavoura. *(Madalena ri baixinho)*

E venho tratar de outro assunto.

M - O convite que me fez pelo Gondim?

(Ele se reacomoda, corpo para diante, mãos sobre os joelhos, inquieto):

PH - Mais ou menos.

M - Já devia ter lhe respondido que não aceito.

Ele expressa frustração com gesto de mão:

PH - Que diabo! E o aumento do ordenado, filha de Deus?

M - Não convém. *(Ele endireita a postura, orgulhoso)* Estou no magistério há seis anos, não troco o certo pelo duvidoso. *(Madalena endireita sua postura, se recostando, mãos unidas, sempre olhando-lhe nos olhos, e a partir daqui permanecerá imóvel)* Essas escolas particulares abrem hoje, fecham amanhã...

(Sorridente, ele disfarça a frustração)

PH - Felicito a senhora pela sua prudência. Efetivamente a senhora se arriscava a ficar sem mel nem cabaça.

M - Se o senhor mesmo reconhece...

PH - Reconheço. *(Chega o corpo para diante, engajado)* E vou lhe fazer outra proposta *(Até aqui, Madalena sustenta um leve sorriso no rosto. Fica séria. Pausa).*

Para ser franco, essa história de escola foi tapeação. *(Madalena permanece imóvel, sem nenhum outro gesto, e continua a ter contato visual com ele, mas sem expressar nenhuma reação, atenta ao que ouve, inexpressiva. Pausa).*

O que tenho a dizer é difícil. A senhora deve reconhecer. *(Pausa)*

captada num piscar de olhos). Ao se sentarem, já não vemos a parede ao alto, mas sim as plantas ao redor e a mesa ao centro de onde estão.

¹⁹¹ Ao sentar-se, vemos que ela usa meia-calça cinza e sapatos brancos.

Para não estarmos com prólogos, arreio a trouxa e falo com o coração na mão. *Pausa.*
Fala pausadamente:

Aí está. Resolvi escolher uma companheira. A senhora me quadra. Eu me engracei da senhora desde que a vi pela primeira vez. *(Durante todo o tempo eles se olham nos olhos, mas Madalena não esboça nenhuma expressão ou gesto. Diante do silêncio e imobilidade dela, ele se recosta, e levanta o queixo, num gesto como que orgulhoso. Evidentemente, ele esperava alguma reação.*

PH - Já se vê que eu não sou o homem ideal que a senhora traz na cabeça.

(Madalena segue imóvel, respiração contida)

(Corte brusco)

Parte II – E a sua instrução, a sua pessoa? / Na janela Madalena se ausenta

De repente, como num susto, da imobilidade de Madalena e a insegurança de Paulo Honório, passamos a uma ruptura, uma quebra que produz estranhamento. Após o corte seco, se abre o novo plano que será todo com a câmera fixa: nós nos surpreendemos com a nova disposição dos dois no espaço, indicando elipse de tempo: enquadre mais fechado, pela vista que se tem de fora da janela (janela atrás de onde ela estava sentada há pouco). Soa a voz de Caetano Veloso já no primeiro instante, enquanto Madalena está debruçada nessa janela, em primeiro plano, e é vista do busto para cima. Atrás dela, à altura de sua cabeça, a gaiola com um passarinho dentro, pendurada à parede, forma o vértice visual de um triângulo que se completa com Paulo Honório sentado ao fundo de perfil, olhando para frente, à esquerda do plano¹⁹². Sua cabeça ao fundo fica abaixo do ombro dela; o efeito causado é a sensação dele pequeno e ela grande. A primeira imagem é de uma síntese precisa: ela olha para fora da janela, olhar muito distante, à direita do plano, ele para dentro, à esquerda, com a gaiola ao alto entre eles. Seus olhares divergem, portanto (aos 45min39s). Esta fotografia dura apenas um segundo. No segundo seguinte, Paulo Honório olha em direção à Madalena, sentado ainda, e ela permanece com o olhar fixo num ponto distante lá fora; a sensação é de que ela está à janela há um bom tempo. Sua

¹⁹² Em seguida veremos que ele tem o cachimbo entre as mãos.

mão direita está apoiada no parapeito da janela, assim como o cotovelo esquerdo, e a mão esquerda na altura do rosto, de modo que ela vai mexer no cabelo languidamente¹⁹³.

Ao se abrir o novo plano, Madalena é a figura central e assim permanece todo o plano (com a câmera fixa). O tempo irá parecer dilatado, suspenso, fora do tempo cronológico, sensação adensada pela voz de Caetano onipresente, a não ser por uma breve pausa. Emite “ai, ãe... hein...” algo grave que depois se tornam gemidos em “iiii”, que logo evoluem para “Pai, mãe.... hein...” mais graves e os gemidos em i agudos, estrutura que se repete e se sustenta essa repetição ao longo de todo o plano, como um tapete sonoro, um chão sensorial-emocional (é precisa decerto a escolha das palavras “pai” e “mãe”), que cria mais uma camada de montagem ao tensionar e dialogar com a montagem formada pelo que o espectador vê de imagens em relação com o que ouve de palavras e silêncios ditos pelos personagens. Note-se que a pequena estrofe musical criada por Caetano Veloso (graves de “pai”, “mãe” “heinnnn”¹⁹⁴ e agudos gemidos de “iiii”), é cantada em looping (com sutis variações). Essa repetição infinita (com precisas pequeninas pausas), que se suspende apenas quando a cena é “suspensa”, produz um efeito espantoso, que atua numa dimensão inconsciente para o espectador, creio porque a melodia atua nessa dimensão inconsciente, fora da razão. Ao mesmo tempo, para bom o apreciador atento, dá-se a sensação de “alarme”, como se as emissões vocais de Caetano (elas também em superposições intermitentes), sugerissem quase um efeito coral - aqui o coro em sua dimensão de oráculo, anúncio trágico (“pai”/“mãe”). Essa dimensão mais racional da evocação às figuras virtuais de pai e mãe de Paulo Honório e Madalena vai reverberar no espectador (e vir ou não à sua consciência). A tensão

¹⁹³ O olhar enxerga hipóteses, provocações críticas em reconhecimento à ambiguidade que encontra espaço e base para existir pela forma como Leon se ocupa da direção da cena, e da direção dos atores em particular, de modo que imprimem uma interpretação que compreende abertura de significações, mas sempre com a precisão do que emanam a cada instante. Observo com atenção e prazer as expressões de Madalena à janela, composta por mudanças no olhar, mãos e na postura de cabeça de Isabel Ribeiro: cada mudança através de gestos contidos sutis, uma nova situação, uma nova pergunta, nova expressão e enigma a ser decifrado, novo estímulo de Madalena a Paulo Honório. Lembra-me uma colocação de Ariane Mnouchkine, ao falar da presença do ator, e de imprimir uma ação precisa por vez a seu personagem: “Essas são as lições que nos dá Shakespeare. Com ele, se sente que podemos começar um verso com uma cólera assassina, esquecer-se por um instante dessa cólera para estar feliz com qualquer outra coisa que está no próprio texto, para recair num atroz desejo de vingança, e tudo isso em dois versos, é dizer, em alguns segundos. Então o presente é hiper presente. É um presente por segundo” (Féral, 1995, p.33).

¹⁹⁴ Os sons graves na vocalização de Caetano Veloso entram quase sempre nas pausas entre as falas das personagens, que em geral são sobrepostas pelos lamentos em “i”.

emocional é intensa e sutil e se sustenta, formada pela sonoridade de fundo de Caetano extra diegético em fricção com o estranhamento causado por como Madalena se mostra em interação com Paulo Honório. O efeito de estranhamento tem vários nuances, já que Isabel Ribeiro imprime precisas oscilações de reação até a imobilidade desestabilizadora para o espectador.

Sentado ainda, Paulo Honório vira-se para Madalena, que tem os olhos fixos num ponto alto e distante:

PH - Eu tenho quarenta anos¹⁹⁵. A senhora deve ter vinte (*diz apreensivo*)

Madalena olha pra baixo em silêncio, em tempo de pausa, em seguida levanta o olhar longe em diagonal para fora da janela (extracampo):

M - Vinte e sete.

Ela segue olhando fixamente para o ponto lá fora, Paulo Honório se levanta e vai até a janela, a seu lado (à esquerda do plano), sempre olhando-a:

PH - Vinte e sete?

Pausa, ele baixa o olhar para o cachimbo entre as mãos. Olhando-a e certamente desejando que ela retribua o olhar, mas ela segue olhando para um ponto fixo longe (para dentro do plano) com um olhar que soa esnobe, mexe ao cabelo.

PH - Ninguém dá mais do que vinte para a senhora. (*Pausa. Ela não se move, e ao ouvir isso, faz uma expressão sutil e lânguida, ambígua¹⁹⁶, mas sempre olhando longe e mexendo no cabelo. Ele baixa o olhar para o cachimbo que tem nas mãos, espera algum gesto dela.*)

Ela sempre com o olhar longe, lá fora. Ele, de perfil, olhando-a:

¹⁹⁵ Um detalhe de importância grande é que o Paulo Honório do filme é 5 anos mais jovem que o Paulo Honório original, - ou mente para ela sua idade para não ser tomado como “velho”. Seja como for, no pedido de casamento ele se revela jovial, leve, com sua atenção inteiramente focada em causar a melhor e mais sedutora impressão, e por sua forma de falar e se aproximar dela fisicamente, fica nítido que ele quer ser percebido como homem desejável por ela (ele pensa que ela pode ter até 20 anos), pois no fundo de todo o utilitarismo dele, em algum nível ela balançou seu desejo (além de ser notada e desejada pelos homens que o cercam, dado que move seu espírito competitivo de querer “possuí-la”) agora empenhado na ação de cortejá-la e conquistá-la.

¹⁹⁶ A expressão de Madalena em reação é vaga e estranha, pode ser que pondo em dúvida o que ele o diz só para seduzi-la; ou pode ser que ela tenha 30 anos, quem sabe?

PH - Pois bem. Aí está. Já nos aproximamos. (*Pausa*)

PH - E com um bocado de boa vontade, dentro de uma semana estaremos na igreja¹⁹⁷. *Ao ouvir isso, Madalena abaixa o olhar. Em silêncio, mexe os olhos em direção ao lado em que está (à direita do quadro), fora do plano, inclina a cabeça e faz um gesto esnobe com as sobrancelhas. [Ele aguarda um olhar seu, decerto]. Ela fixa o olhar num ponto longe, baixo, fora do quadro e¹⁹⁸ diz, séria, friamente:*

M - Sua proposta é muito vantajosa pra mim, Seu Paulo Honório. Muito vantajosa. (*enquanto isso, ele, apreensivo, manuseia o cachimbo com a mão direita, olhando-a*)

Ela mexe a cabeça, mas segue com o olhar longe e baixo, fixo, como que vazio de vida:

M - Mas é preciso refletir.

Ele está contendo sua impaciência [gemidos na voz de Caetano]. De repente, ela move o rosto com fluidez, põe as duas mãos sobre o peitoril da janela, e olha-o nos olhos apenas por um instante para dizer, com um sorriso triste:

M - De qualquer maneira, eu fico muito agradecida ao senhor.

Ele segue a seu lado, na expectativa do que há de vir, e ela volta a abaixar a cabeça e o olhar, faz uma larga pausa, movendo a cabeça de modo a olhar fora de quadro. Endireita agora a cabeça, que não fica mais inclinada. Olhando longe, olhar vazio, infeliz, melancólico, diz [aos 46:54, enquanto soa Caetano: Pai, mãe heim immmmm]:

M - A verdade é que eu sou pobre como Jó, entende?¹⁹⁹

¹⁹⁷ Othon Bastos conta que ao longo de todo esse trecho ela, olhando pela janela, avistou um pássaro, e permaneceu com os olhos nele em seu voo ao longo do tempo marcado por Leon para seu olhar ao longe. Uma bela revelação da sensibilidade da atriz usufruindo, à serviço da personagem, do acaso do pássaro voando naquele instante, enquanto dentro da casa de Madalena, o pássaro está preso na gaiola à altura de sua cabeça. A beleza de quando a atriz ou o ator, aberto ao presente do presente, verdadeiramente compõe sua “dialética própria”, secreta. E ainda: o que o ator é capaz de ver (ou fazer o espectador ver através de seus olhos) é uma dimensão da interpretação que é cara a todo ator: o que se mostra na cena, é visível, está em jogo, na sensibilidade do ator, com o que fica fora da cena vista pelo espectador, fica no território do invisível portanto (invisível no plano, visível não com os olhos, mas visível porque faz parte do que o ator transmite, mesmo que em seu mistério. Forma a dramaturgia do ator, a dramaturgia que o ator compõe para si e que complementa a dramaturgia dada). Se Isabel Ribeiro estivesse interpretando Madalena numa montagem teatral, é possível que inventasse o pássaro e o “veria” em sua sensibilidade.

¹⁹⁸ Enquanto soa a voz de Caetano: *Pai, mãe, heim...* (*improviso vocal inspirado nos cantadores*)

¹⁹⁹ Em parte, se coloca em dado instante como que atônita pela tristeza com sua condição material, sua pobreza material, e bem mais simples seria, embora já uma tragédia moderna fosse (refiro-

(Madalena permanece imóvel olhando o vazio, melancolia em seu olhar). A estranheza de Paulo Honório diante de sua fala e seu olhar de alheamento e autocomiseração é tal que seu corpo reage num ímpeto: recua da janela para trás, fica sem palavras, em breve pausa inquieto com o cachimbo nas mãos, rápido se distancia indo ao fundo e surpreende o espectador ao dizer desconcertado, de cabeça baixa:

PH - Não diga isso, menina²⁰⁰. *(Pausa). Retorce o cachimbo nas mãos, com respiração agitada, ao fundo, olha para ela, que segue olhando para fora, sem fazer contato visual com ele, mergulhada em mortífera melancolia*²⁰¹.

me aqui ao entendimento de *tragédia moderna* por Raymond Williams), se para ela tudo se reduzisse a questões materiais. Ao mesmo tempo em que explicita a ferida de sua pobreza material, num gesto que soa a auto vitimização, Madalena revela algo além, seu aprisionamento em que se sente e se julga pobre muito mais além da matéria. Ora, essas palavras que Madalena pronuncia impactam e soam a “fala de efeito” e decerto Graciliano escolhe precisamente que ela as diga em lugar de outra forma de dizer-se muito pobre, porque Jó é um ser mítico, bíblico, um dado a mais para o jogo que o autor faz em torno de nomes saídos da Bíblia, e com que se diverte. Mas sobretudo me causa a sensação de que o autor escolhe essa expressão antiga e popular para que questionemos seu próprio sentido, pois a marca maior de Jó é ter uma perseverança mítica, é um símbolo bíblico da perseverança. “Tem que ter uma paciência de Jó!”, dizemos popularmente. Jó é submetido a uma penúria terrível, muito mais drástica que a que sofre Madalena, mas é uma passagem. Jó não é pobre. Jó tem uma pulsão de vida tão imensa que logra resistir a tudo que o impele a aniquilar-se, à destruição. Ele atravessa a dor, as intempéries, os desafios tremendos, espantosamente ligado à vida, ao contrário dela. Este é o mito, símbolo de vida e fé, o que Madalena não cultivava para si, como se verá com mais clareza que a enunciada na própria sentença. Daí meu estranhar. Jó vivia muito bem com sua mulher, filhos e criação de ovelhas, etc. Um dia o anjo decaído Satanás insiste a Deus fazerem uma aposta sobre a resiliência de Jó, e tem o consentimento de Deus para fazer Jó passar por todas as provações inimagináveis e deixá-lo à beirinha da morte. Jó não mal diz Deus, suporta a mais cruel solidão e dor, enfermidade e incompreensão alheia, mas resiste sustentando por um fio sua pulsão de vida. E Deus lhe dá tudo em dobro e ele torna-se próspero como se houvesse sido um pesadelo terrível tudo o que veio antes.

²⁰⁰ Essas últimas falas dele tem duas partes muito claras no filme. A primeira, a reação ambígua, que de certo modo também é à Madalena tê-lo chamado “seu Paulo Honório”, “senhor”, que soa a uma moça que o vê como um senhor, e se mostra “muito agradecida” como a um padrinho caridoso, e não como a um pretendente, o que se adensa ao se colocar como moça miserável. Ele reage desconcertado: “Não fale assim, menina”. Depois que questiona a forma dela se colocar, que ressoa pelo silêncio dela em resposta, ele assume seu desejo chamando-a agora por senhora, o que altera completamente a situação, ao menos na fantasia dele (“A senhora quer saber uma coisa? Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu”).

²⁰¹ Há uma ambiguidade permanente e multiplicidade de impressões nos momentos de imobilidade de Madalena: o mais claro que se vê é uma dificuldade de reação, sendo que aos olhos dele ora pode ser mais relativizável por seu enamoramento e determinação, ora pode ser inquietante essa estranheza, mas ele também estanca porque não sabe lidar com isso. É importante pontuar que aqui ele a vê de perfil, e apenas o espectador é dado ver seu olhar profundamente melancólico por inteiro, sustentado no tempo.

PH - E a sua instrução? A sua pessoa? (*Madalena está paralisada, sua respiração intensa no peito. Seu olhar é ambíguo, entre melancolia e medo paralisante*).

- (*Pausa*) *Sem tirar os olhos dela, diz com sinceridade sustentada:*

PH - Nada disso importa?

E diante da paralisia dela, olhando-a, ansiando encerrar aquele momento:

PH - A senhora quer saber de uma coisa? (*pausa*)

Sem tirar os olhos dela, Paulo Honório volta à janela, ao lado de Madalena, e diz, sério, pausadamente:

PH - Se chegarmos a um acordo, quem faz o negócio supimpa (*sussurrando*) sou eu²⁰².

Paulo Honório tem uma ambiguidade condensada nesta sua fala que sela o momento e a cena, como quem dá a última palavra. Há quem escute em suas palavras apenas o negociante desejoso de comprar uma esposa, negociando um acordo entre as partes, e mostrando que reconhece nela alto valor. Mas ora, só isso seria simples e fácil e Paulo Honório não seria a personagem imensa e complexa, inabarcável que, como Madalena, é.

Se ele tem em si a sanha do negociante obsessivo, que quer o sim de Madalena, há aí sua motivação pulsional, fora da racionalidade, passional, de enamoramento. A seu modo, descontraído com o vocabulário – desajeitado, afetado pelos silêncios de Madalena, suas oscilações de humor, a carapaça que a recobre mesmo estando a seu lado -, tudo isso que lhe afeta relativamente²⁰³ de um modo que ele não é capaz de tomar consciência nem olhar de frente (talvez tanto por sua falta de escuta quando traça uma meta determinada em linha reta, quanto por seu estado de enamoramento que lhe turva a visão e por seus

²⁰² A melancolia de Madalena parece crescer em seu olhar, parece uma eternidade de 46min54s a 47min32s, quando há o corte da cena.

²⁰³ Nós a vemos frontalmente, em toda a densidade de seu semblante e olhar; ele, além do já dito, a vê de costas e depois de perfil, percebe-a de modo distinto ao do espectador, claramente, ainda por cima enquanto lida com suas sensações e precisa dominar a impaciência momentânea que sobrevém, numa situação inédita para ele, que é a própria ação de cortejá-la. Uma profusão de elementos dentro de suas circunstâncias novas. A questão do ponto de vista que é diverso para cada um, cada personagem, e o que é proposto ao espectador.

limites em sustentar o questionamento sobre o que lhe causa estranheza²⁰⁴) e muito menos nomear.

Ao dizer a Madalena “se chegarmos a um acordo”, não podemos ouvir a sua aflição pela espera, pela insegurança em lidar com uma mulher, por não saber bem como se colocar? “Quem faz um negócio supimpa” é uma maneira meio tonta e rude de dizer a ela o quanto ele a acha bonita, delicada, educada, prendada, o quanto imagina que será uma boa esposa e mãe de família, que faz grande expectativa? Com “sou eu” – dito assim, quase em um sussurro e definitivo, não é a própria palavra final que o macho, viril quer vaticinar, duas palavras com a energia que carrega seu desejo e a intenção de *possui-la* (palavra que lhe corresponderia), de sentir-se escolhido por ela, além de auto afirmar-se perante os outros homens? E, além disso, tudo isso que ele diz a seu modo não pode trazer em si seu apelo de que ela deixe de lado essa aparente tristeza, por favor, pelo amor de Deus?

Parte III – O novelo e sua meada, o inconsciente e seus meandros

Aos 47min33s do filme, a cena se abre com Madalena sentada à direita do plano, e sobre sua perna cruzada, segura com uma das mãos um pano branco e faz o gesto de bordar com a outra mão. Ao centro do plano, um grande novelo de linha vermelha (dentro de uma cestinha sobre um outro pano branco que recobre cuidadosamente um banquinho). À esquerda do plano, a porta da casinha, meia-aberta ao modo de janela²⁰⁵, e lá atrás, ao fundo esquerdo, o verde das amendoeiras. Madalena veste seu vestido vermelho e tem atrás de si seu xale verde, repleto de detalhes em amarelo, laranja e vermelho²⁰⁶.

²⁰⁴ Ele alcança questionar a atitude de Madalena até o ponto de lhe perguntar: “Não diga isso, menina. E a sua instrução? A sua pessoa? Nada disso importa?” Mas até aí é capaz de nomear. Diante do silêncio e da falta de contato visual que ela sustenta, ele sente a necessidade de dar a última palavra e encerrar o momento. “A senhora quer saber de uma coisa? Se chegarmos a um acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu”.

²⁰⁵ A porta é azul, envelhecida, como é envelhecida toda a pintura da casa, em tons de bege, com infiltrações, imperfeições, falta de manutenção.

²⁰⁶ Madalena usava o vestido e o xale na primeira vez que a vemos no filme, na estação de trem e caminhada para casa. Na sua segunda aparição, na primeira visita de Paulo Honório, quando lhe faz o pedido de casamento (cena anterior a esta em questão), ela está com o mesmo vestido vermelho, ao recebê-lo; assim como quando está à janela (na continuidade da ação e em que, por ter havido corte seco antes da janela, fica a ambiguidade se a cena da janela se dá no mesmo primeiro dia ou em outro subsequente). A fim de se marcar visualmente que a cena do novelo

Madalena está sentada próxima à porta, aparentemente bordando. Gondim chega de surpresa aproximando-se da meia porta e, recostando-se sobre ela, saúda Madalena:

G – Como vai, Dona Madalena? *Madalena está ao lado da porta, tem expressão neutra.*

M - (*Olha para ele e diz*) Bem, obrigada, e o senhor?

G - (*Abrindo a porta*) - Vim cumprimentá-la.

Madalena, sorrindo, torna a olhar para o bordado e o retoma.

vermelho se passa em outro dia, o primeiro instante, em plano bem aberto, nos deixa ver que ela usa sapatos marrons (em vez dos sapatos brancos que usava na primeira visita dele). Madalena usa seu vestido vermelho, portanto, em todas as suas aparições antes do casamento (quando fica bem marcado, por contraste, que é uma cena-síntese após o casamento, com ambos usando vestimentas brancas), e quando o “novelo” se fecha, em sua última aparição viva (além da breve aparição anterior, de perfil escrevendo sua carta-testamento à bancada da escrivania, em que podemos ver a maga esvoaçante que distingue esse vestido). Em seus outros momentos mais pungentes, depois de casada, onde a personagem ganha esse “contorno” e “forma” vermelha, em carne viva (?), ela veste um outro vestido todo vermelho (com o detalhe de ser parecido, mas diverso, liso, sem as bolinhas brancas e a leveza do tecido do primeiro), a saber: na cena breve e intensa em que está à cadeira de balanço, de costas, entre Padilha, Seu Ribeiro, Dona Glória, indiferente a Paulo Honório e ao bebê (de que tomamos conhecimento ali); na cena em que Paulo Honório revira suas coisas, em frenesi de ciúme doentio e na cena seguinte, em que ela está sozinha arrastando-se pelas paredes, além da cena seguinte em que ela está à bancada da escrivania escrevendo e ele vem em fúria ciumenta querer ler a todo custo o que ela está escrevendo. Assim como os dois vestidos vermelhos correspondentes, também o vestido esvoaçante de casamento (que ela usa ainda uma vez, na cena seguinte em que está sozinha passeando pelos campos de algodão) tem seu correspondente, muito parecido, mas de mangas em linha reta, que Madalena usa no jantar em que o ciúme se materializa para Paulo Honório. Além desses quatro vestidos, ela usa um vestido verde uma única vez, nos primeiros dias de casada, quando Paulo Honório exclama seu encantamento por ela (“Isto é mulher!”). Usa um vestido bege de manga comprida, mais fechado e de corte mais reto em suas cinco aparições bem no meio do filme, e em que sobressaem seu desajuste com Paulo Honório, sua inadequação ambígua: a primeira vez, logo num dos primeiros jantares após casar, quando cria uma tensão por questionar o salário de Seu Ribeiro, na cena seguinte, em que fazem as pazes, mas ela se mostra esquiva afinal e sua estranheza fica ecoando em sua imobilidade, na sua aparição breve ao longe entre crianças camponesas, levando uma ao colo; na sua aparição seguinte, quando questiona o tratamento desumano que Paulo Honório dispensa a Marciano; e por fim, em sua aparição onírica/espectral à cabeceira da mesa de jantar, em momento insone e intenso para Paulo Honório. Além disso, seu figurino se completa com a camisola bege com flores azuis miudinhas de manga comprida, que usa na cena do ciúme descontrolado de Paulo Honório em que a desperta num susto tremendo no meio da noite ao atirar com a espingarda para fora da janela; é a mesma camisola que usa quando morta. Para complementar, é importante precisar o detalhe das meias-calças que Madalena usa sempre com cada vestido e que, de cor cinza, acabam por figurar quase como uma sutil carapaça, uma meia-de-castidade.

Ao entrar e se debruçar sobre a porta, Gondim vê Paulo Honório, que está sentado distante dela, fora de plano, e lhe diz:

G – Ah, Seu Paulo Honório, o senhor está aí? Foi bom encontrá-lo.

Madalena olha em direção a Paulo Honório e de novo a Gondim, sorridente.

(Ele tira o chapéu e acena para Madalena) – Minhas felicitações!

PH (*ouvimos sua voz*) – Que história é essa?

Madalena está parada olhando sorridente para Gondim.

G – (*Responde a Paulo Honório*) O casamento. É o que se fala. O senhor não disse nada. (*Olhando Madalena, que segue parada olhando para ele*) Quando é que vai ser isso?

Paulo Honório entra em campo, e energicamente vai empurrando a porta para fechá-la, conduzindo Gondim ao lado de fora da casa.

PH – (*em tom de reproche e raiva*) Você está bêbedo.

Madalena baixa o olhar para o bordado. Do lado de fora, Gondim a Paulo Honório:

G - Pensei que não fosse segredo. Todo mundo sabe.

Gondim põe o chapéu

PH – Idiota! (*Em silêncio, Gondim põe o chapéu, faz um aceno com a cabeça e se vai*²⁰⁷)

Paulo Honório passa o trinco na porta da casa, se para a seu lado, observa Madalena, vê o novelo (ela tem os olhos presos no bordado, mas praticamente imóvel com as mãos,

²⁰⁷ Há uma ambiguidade nesse gesto, que promoverá a desconfiança do espectador de que Gondim haja sido convocado por Paulo Honório para ir até lá àquela hora com aquelas iniciativas, justamente a fim de que sua atitude provoque essa dinâmica: a reação cínica de Paulo Honório a constrangê-lo e, em seguida, a situação levar Paulo Honório a ser direto com Madalena. Plano perfeito, que se há de realizar tal qual traçado por ele. Lamentavelmente, ele se auto ilude sobre poder prever o futuro com ela, e age como se bastasse submetê-la à sua vontade de que ela se torne sua esposa. Essa sua determinação algo obsessiva se junta ao enamoramento que há nele e, como não suporta dar tempo ao tempo para que as circunstâncias dela se revelem com mais clareza para ele, só a escuta até certo ponto limitado e se precipita na ilusão de controle sobre ela, que lhe custará muito alto.

e permanecerá assim nessa imobilidade aparente de olhos baixos até falar a próxima vez), se aproxima e retira a cestinha com o novelo vermelho de cima do banquinho, a põe sobre seu colo delicadamente e senta-se no banquinho com cuidado. Procurando o olhar dela, diz a seu lado, com suavidade:

PH – Está vendo? Por aí já falam. É só no que falam, pelo que disse Gondim.

(Recolhido, de cabeça baixa, olhando para o novelo, que não vemos) – Eu não torno a pôr os meus pés mais aqui. Em primeiro lugar, não quero prejudicá-la. (com voz mais firme) Em segundo, é ridículo. (Olha para ela, procurando seus olhos, espera. Pausa). Naturalmente, a senhora já refletiu. (Espera que ela diga algo. Pausa. Olha para o novelo e o manuseia, torna a olhar para ela, baixa os olhos, olhando e manuseando o novelo)

M – *Sem se mover, ainda de olhos baixos:* - Eu sempre desejei viver no campo. *(Ele a olha de soslaio, como que para deixá-la à vontade, enquanto manuseia o novelo na cestinha). Acordar cedo, cuidar de um jardim. (Ele a olha. Ela o olha nos olhos, com as mãos no pano a bordar. Pausa)*

M – Há um jardim por lá, não? *(Ele assente com a cabeça, olhando-a. Ela volta o olhar para o bordado, ele a olha esperando seu olhar. Pausa. De olho no bordado, ela diz:)* – Mas por que não espera mais um pouco? *(Ao ouvir isso, seu corpo reage, o tronco fica ereto, ele não tira os olhos dela. Ela diz, entretida com o bordado:)*

M – Para ser franca, eu não sinto amor.

PH *Imediatamente, sem tirar os olhos dela:* - Ora essa. Se a senhora me dissesse que sentia isso, eu não acreditava. *(pausa)* Não gosto de pessoas que se apaixonam e tomam resoluções às cegas²⁰⁸. Principalmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia. *(ao longo dessas falas dele, ela mantém o semblante neutro, de olho no pano, e faz movimentos bruscos com a mão direita, nervosos, como que puxando a linha várias vezes.*

²⁰⁸ A resposta de Paulo Honório em partes reflete alguém que diz o primeiro que lhe vem à cabeça diante do espanto de ouvir o que disse Madalena, e que já soa como rejeição (num impulso: “ora essa”). E reage também num intuito de não querer dar importância à sua decepção com como ela se mostra, e disfarçar que está encantado por ela, caso contrário, nem suportaria estar tranquilamente em visitas nessa ação de cortejá-la.

Nesse ato que seria de bordar, a vemos puxar e repuxar o fio supostamente de modo brusco, de quem não sabe bordar, resulta esquisito).

M – *Ela olha para ele, torna a baixar o olhar e diz calmamente, enquanto faz movimentos mais amplos com uma suposta agulha na mão, que não vemos:*

M - Não há pressa. *(Ele não tira os olhos de cima dela)*

M *para o movimento e olha para ele:* - Daqui a um ano talvez. Eu preciso me preparar²⁰⁹. *(O tronco dele se apruma, sem tirar os olhos dela. Ela continua a olhá-lo)*

PH *calmamente* - Um ano? Um negócio com um prazo de um ano não presta.

A voz num sussurro impaciente, a mão gesticulando – O que é que falta? Um vestido branco se faz em 24 horas! (ela tem uma expressão de menina levando bronca do pai)

Super close de Paulo Honório olhando-a com olhar firme, que expressa desejo, pausa [entra a voz de Caetano Veloso, som grave]. Close sustentado:

PH – *e em seguida agudo de Caetano se sobrepõe a* - Podemos avisar a sua tia, não?

M – *Super close de Madalena, olhando-o nos olhos, por um instante, expressão de desejo, fantasia sensual²¹⁰:* - Está bem.

Ouvimos passos enquanto o plano se abre. Madalena ao centro, ele à sua frente (de costas para o espectador) sentado à direita do plano. Vem a tia ao fundo formando uma diagonal. Ela tem um outro pano branco e grande nas mãos. (um detalhe: à esquerda ao fundo no alto, na parede, uma pintura muito antiga de uma cabeça e tronco de mulher).

²⁰⁹ Madalena diz que não está preparada, o que no fundo é verdade, pois sabe que é precipitado e não tem condições de assumir um convívio com um homem, casada, outro lugar, outra posição: O interessante dramaturgicamente é que, numa ótica de convenção cultural, soa como uma mulher recuando para ser conquistada, e é o que ele quer ver, o que de certa forma implica seu desejo. Mas, muito mais do que isso, é uma verdade crua de quem não se sente mesmo capaz. E, portanto, não é.

²¹⁰ Em versão inicial do roteiro, era similar ao original de Graciliano: “Madalena sorri, irresoluta”. Bem interessante que Graciliano apontasse a falta de convicção dela em seu sorriso. E Isabel Ribeiro/Leon complexificam o sorriso dando-lhe essa coloração de instante de fantasia capturada pela ingenuidade da moça de bons modos, padrão cultural que se torna uma armadilha inconsciente para Madalena. (o roteiro a que me refiro aqui está no Fundo Leon Hirszman, Biblioteca Arquivo Edgard Leuenroth - Unicamp).

Madalena olha firme para ele e sustenta o gesto da mão com a agulha suspensa. Os passos de D. Glória se aproximam. Enquanto ele passa à frente de Madalena à esquerda, ela baixa os olhos, e agora Dona Glória forma uma diagonal com ele, à direita do plano ao fundo. Ele diz: - Dona Glória. Ela para e o ouve. Paulo Honório segura a cestinha com as duas mãos, dona Glória segura o pano branco com as duas mãos, de Madalena vemos os olhos fechados e a mão direita segurando a agulha no ar, a respiração peitoral.

Dona Glória olha para Paulo Honório todo o tempo, perplexa. Ele se parou formando a diagonal em $\frac{3}{4}$ bem em frente ao rosto da mulher antiga pintada no quadro.

PH - Comunico-lhe que eu e a sua sobrinha, dentro de uma semana, estaremos embirados. Para usar a linguagem correta, vamos casar. É claro que a senhora nos acompanha. A casa é grande, tem uma porção de caritós, e aonde comem dois, comem três.

Dona Glória, em silêncio, olha desolada para Madalena, enquanto manuseia o grande pano branco²¹¹. que tem nas mãos, em contraste com a imobilidade da sobrinha, pétrea de olhos baixos diante de seu pequeno pano branco²¹².

²¹¹ Note-se aqui mais uma correspondência visual, como os vestidos vermelhos e os vestidos brancos, ou extratos de espaços que se correspondem. Desta vez, o “duplo” formado pelos panos brancos convivem no mesmo espaço, num jogo metafórico em que o grande pano branco nas suas mãos de Dona Glória se move ao vento ao longo de sua escuta, enquanto o pequeno pano que tem Madalena está absolutamente imóvel. Em uma síntese, evoco a consigna psicanalítica de que o inconsciente se estrutura como linguagem, e que a repetição compõe sua estrutura. Diante das evidências de que a psicanálise e seus conceitos eram bastante presentes para Leon como dados na composição de sua poética, iremos observar ângulos, olhares, recortes espaciais que se repetem, em que o primeiro “prepara” o segundo dramaturgicamente, e a associação clara entre ambos marca uma característica importante de uma personagem, ou adensa um componente distintivo da relação entre personagens, por exemplo. Também a escolha de um mesmo espaço geográfico para duas cenas como forma de mostrar, apesar de ambiguidades de sentido, que a segunda vez no mesmo lugar nos conta algo que preferiríamos não ver (um exemplo seria a segunda vez que Paulo Honório flagra Padilha e Marciano em frente à capela, e se descontrola, violentando Marciano).

²¹² Em um dos primeiros tratamentos que Leon deu ao roteiro que consultei no acervo de Leon na Biblioteca Edgard Leuenroth, já citado, a cena é mais extensa, como no original de Graciliano, com D. Glória no princípio e Gondim demorando-se mais. Quando enfim ele se vai, a rubrica diz que “Madalena continua bordando. PH anima-se e se avizinha de Madalena, senta-se perto dela”. Quando ela enfim fala, era como no original de Graciliano, soltando o bordado. A grande diferença para o que resulta no filme após o processo criativo e elaboração de Leon, além da partitura de gestos e olhares de Madalena, é a primeira fala dela nesta cena: antes de dizer “sempre desejei viver no campo”, ela dizia na versão inicial do roteiro: “Parece que nos entendemos” – fala que há no original de Graciliano. É notável que essa fala seja suprimida, assim como na segunda parte do pedido de casamento fora suprimida outra fala dela correlata a essa: “O que há é que não nos conhecemos” (e sua sequência, a fala dele). Leon abre silêncios, espaços, mistérios.

Parêntesis para transcrever parte do roteiro de Leon em primeira versão, ainda um exercício de transcrição do livro, sem elaboração:

Considere-se que o romance de Graciliano Ramos é tomado como roteiro original por Leon, que o trabalhou criteriosamente²¹³. Nele, primeira parte da cena do pedido de casamento compõe o capítulo 15, assim como a segunda parte²¹⁴. A terceira parte está no capítulo 16, e Leon a extraiu de seu princípio e de seu final, reduzindo a cena essencialmente aos dois, apenas deixando a aparição inicial de Gondim e a aparição de D. Glória ao final, ambas fundamentais dramaturgicamente. Ao longo do capítulo 15, Paulo Honório comenta que ao aparecer na casa de Madalena e Dona Glória foi bem recebido. Para que se veja o percurso que fez Leon com a dramaturgia, reproduzo o texto do roteiro de Leon em um primeiro tratamento, quando era ainda bastante semelhante à narrativa de Paulo Honório:

M – Como tem passado?

PH – Bem. E a senhora?

M – Bem. Como vai a lavoura?

O roteiro inicial, essa cena finalizava com “D. Glória começa a chorar” (como no texto de Graciliano: “D. Glória começou a chorar”). Certamente, entre as tantas sutilezas trabalhadas processualmente com os atores, Leon percebeu que se D. Glória ficasse calada, perplexa, e quase imóvel, faria contraste com a estátua em que Madalena se mudara, e sem tirar-lhe o foco. O ruído do choro arruinaria a estranheza tamanha de Madalena pétreia naquela posição de mão e olhar.

²¹³ O texto-base, entendido como roteiro original, foi sendo trabalhado por Leon desde o trabalho solitário de Leon como roteirista e dramaturgista, em que ia reescrevendo a dramaturgia cênica segundo sua interpretação autoral como encenador, estabelecendo alterações criteriosas no texto e escolha dos planos nas locações, passando pelas conversas com os atores, laboratórios de interpretação, ensaios, em que o texto final era retrabalhado segundo a necessidade em sua apropriação pelos atores, até a cena se firmar como resultado pretendido por Leon com o jogo cênico dos atores e finalmente ser filmada. O processo criativo é reconstruído de modo assumidamente fragmentário, através de depoimentos, na última parte deste trabalho.

²¹⁴ No livro, o capítulo 15 se inicia com Paulo Honório narrando (a seu bel-prazer, é bom lembrar, com passagens em que não é fiel ao que se passou, talvez) a conversa teve com D. Glória sobre por que Madalena não se casava. Pela forma como ocorria o processo criativo, decerto essa conversa há de servir como substrato dramaturgico para o trabalho de Leon com os atores, em sua composição das personagens, ou dito de outro modo, para a *dramaturgia atoral* (a compreensão dramaturgica pelos atores e como a utilizam como recurso de trabalho entre si e com o diretor). Vale a menção aqui por essa cena entre Dona Glória e Paulo Honório não estar no filme, que se concentra ao essencial, presente em sua primeira conversa no vagão de trem.

PH - Vai regularmente. (Creio que vai regularmente: ainda não posso prever o resultado da safra). E a sua escola? Os meninos, a d. Glória, sem novidade? Estimo. O que é certo é que a senhora não se importa com lavoura, e eu vinha tratar de outro assunto.

M - O convite que me fez pelo Gondim?

PH - (vacilando) Mais ou menos.

M - Já lhe devia ter respondido que não aceito.

PH - Que diabo! Mas o aumento do ordenado, filha de Deus?

M - Não convém. Estou com seis anos de magistério, não deixo o certo pelo duvidoso. Essas escolas particulares hoje se abrem, amanhã se fecham...

PH – (cumprimentando-a) Felicito-a pela sua prudência. Efetivamente a senhora se arriscava a ficar sem mel nem cabaça.

M - Se o senhor reconhece...

PH - Reconheço. E venho trazer-lhe outra proposta. Para ser franco, essa história de escola foi tapeação.

(PMP) Madalena espera com uma ruga entre as sobrancelhas²¹⁵.

PH - O que vou dizer é difícil. Deve compreender... [*PMP (Paulo Honório se decide a falar)*]. Enfim, para não estarmos com prólogos, arreio a trouxa e falo com o coração na mão. (*Tosse*)²¹⁶. Está aí. Resolvi escolher uma companheira. E como a senhora me quadra... Sim, como me engracei da senhora quando a vi pela primeira vez...

PC: Paulo Honório engasga-se. Madalena permanece calada, séria, pálida, parece não estar surpreendida.

PH – Já se vê que eu não sou o homem ideal que a senhora tem na cabeça.

Madalena afasta a frase delicadamente²¹⁷. M – Nada disso. O que há é que não nos conhecemos. PH – Ora essa! Não tenho lhe contado pedaços da minha vida? O que não

²¹⁵ Observar que no filme, não parece haver nela expectativa propriamente, nem sequer rugazinha nenhuma. Ela enrijece, se paralisa. Medo? Frieza? Indiferença? Uma ambiguidade grande, efeito de estranhamento no espectador.

²¹⁶ Tudo o que aqui eu grifei, não consta na cena tal qual interpretada. Não há a ação física sublinhada, ou a fala sublinhada foi suprimida.

²¹⁷ No original de Graciliano: Afastou a frase com a mão fina, de dedos compridos

lhe contei vale pouco. A senhora, pelo que mostra e pelas informações que peguei, é sisuda, econômica, sabe onde tem as vendas e pode dar uma boa mãe de família²¹⁸.

Madalena vai à janela e se debruça. PM: Madalena passa algum tempo debruçada, olhando a rua, quando se volta, Paulo Honório está passeando pela sala, enchendo o cachimbo.

M – Deve haver muitas diferenças entre nós.

PM – *Paulo Honório passeando pela sala, enchendo o cachimbo.*

PH – Diferenças? E então? Se não houvesse diferenças, nós seríamos uma pessoa só. Deve haver muitas. Com licença, vou acender o cachimbo. A senhora aprendeu várias embrulhadas na escola, eu aprendi outras quebrando a cabeça por este mundo. Tenho quarenta anos²¹⁹. A senhora tem uns vinte. *PH se aproxima de Madalena, que continua junto à janela.*

M – Não, vinte e sete.

PH – Vinte e sete? Ninguém lhe dá mais de vinte. Pois está aí, já nos aproximamos. E com um bocado de boa vontade, em uma semana estaremos na igreja”.

[Daí em diante, falta o final da cena neste tratamento do roteiro, mas presumo que sejam as mesmas falas até o final, e sem nenhuma indicação precisa de direção: M --O seu oferecimento é vantajoso para mim, seu Paulo Honório, murmurou Madalena. Muito vantajoso. Mas é preciso refletir. De qualquer maneira, estou agradecida ao senhor, ouviu? A verdade é que sou pobre como Job, entende? / PH - Não fale assim, menina. E a instrução, a sua pessoa, isso não vale nada? Quer que lhe diga? Se chegarmos a acordo, quem faz um negócio supimpa sou eu.].

²¹⁸ Como Leon suprime a menção objetiva de Paulo Honório a seu desejo de ter um filho, fica ao mesmo tempo subentendido que ao se casar, ele a quer como companheira e como mãe de um filho seu, e que ela possa estar alienada da possibilidade de vir a se tornar mãe - assim como alienada do que há de significar deixar de ser virgem, ter relações sexuais, ter prazer ou não. Sua figura, o que seu corpo traduz a cada cena mais, imprime como alguém que desconhece o prazer, que bem poderia não projetar para si, em consciência, nada da seara sensual.

²¹⁹ No original de Graciliano: Tenho quarenta e cinco anos. A senhora tem uns vinte.

4.1.2 Proposta de roteiro gestual d'À *capela*

A cena da capela ocorre justo após o confronto de Paulo Honório com a carta, em que ele, muito alterado nervosamente, a lê e relê até não ter dúvida de que se trata de “carta a homem” e compreender fragmentos apenas de sua composição narrativa elaborada. O ambiente da capela, somado ao estado letárgico de Madalena, agem imediatamente sobre o estado de ânimo dele, como que o contendo, acalmando sua respiração, de modo sutil ele se submete ao espaço e à frieza sem temor de Madalena que, embora em tom menor, pela direção de atores, marcações estabelecidas (atitude corporal, frontalidade, marcas precisas do olhar de ambos a cada momento, mudanças), se mantém o enquadre épico.

Corroborada pela significação afirmada de duas visões de mundo incompatíveis e inconciliáveis, pelo modo de olhar para a coletividade social e sentir-se irmanado com ela ou desprezá-la, a amplitude épica fica em tensão com o lirismo que vem a relevo aqui e ali. A fricção resulta numa tragicidade incontornável.

Para a direção de Leon, portanto, a cena da capela alcança uma conquista múltipla: atesta a profundidade e o resultado do processo de sua dedicação ao trabalho de direção de seus excelentes atores e de direção da cena como um todo (como elabora os enquadramentos e os planos em montagem, a iluminação e o andamento da cena). Ele cria quatro planos fixos filmados, um após o outro, e cada um se sustenta no tempo em plano-sequência duradouro: o momento inicial com ambos de pé; o momento em que seguem de pé, mas agora filmados do lado oposto ao primeiro, onde se vê que estão juntos ao altar mor, até se sentarem; o momento final, sentados lado a lado até que ela se vá²²⁰.

²²⁰ Esse momento final se divide em dois, na realidade, pois há um corte após o close dela, e o plano se abre de modo tão suave que nem se sente quase, e se firma duradouro, sustentado até que ele esteja só. Se observarmos a relação entre os gestos dos atores e os movimentos e pontos de vista da câmera: na cena da capela, os atores quase imóveis. Ela sobretudo, a expressão de seu olhar e de sua voz. Uma cena exemplar sobre a articulação entre o plano fixo e a voz estar em movimento, em tantas nuances.

Quero lembrar que no romance de Graciliano Ramos, a cena se passa na sacristia²²¹, espaço periférico à capela, onde santos de gesso ficam em evidência, e Paulo Honório chega “cego” de ciúmes gritando, “projetando matá-la”, contendo a fúria em seu corpo para não avançar sobre Madalena. O vento frio entra, a porta geme, de quando em quando dá no batente pancadas coléricas, depois continua a gemer, ele se irrita. Causa-lhe estranhamento a impassibilidade inamovível de Madalena. Por muito tempo permanece essa atmosfera de vento nordeste forte, porta batendo. A raiva dele “se transformava em angústia, a angústia se transformava em cansaço”.

No filme, de início, Paulo Honório precisa conter sua raiva, e se contém muito, fala muito alto e raivoso, mas não grita e não há nada da agitação de vento nem porta rangendo ou batendo²²². Assim começa a cena (após seu prólogo no exterior da capela), que transcrevo aqui com o máximo de minúcias que me foi possível até o momento.

Proposta de um roteiro gestual

Procuro, no trecho que se segue, dar atenção aos corpos dos atores/personagens (integrado ao trabalho vocal), e dar lugar à dilatação do tempo numa elaboração com rubricas possíveis do roteiro do filme. Eis meu convite à leitora/ao leitor a imaginar e perceber mais detidamente o efeito, ao menos em parte, do trabalho da direção minuciosa dos atores e da composição da montagem no próprio plano e entre planos. Quanto assombro, quanto estranhamento e emoção:

²²¹ Detalhe interessante é que Graciliano Ramos começou a escrita do romance na sacristia de uma igreja onde o pároco era seu amigo, portanto para ele o espaço da sacristia tem uma significação peculiar.

²²² O gemido que há é cantado na voz de Caetano Veloso apenas no momento inicial, quando entram e estão no escuro até que Paulo Honório acenda a chama da vela, e ao final, quando Madalena, à porta, se vira para olhá-lo por última vez, se vai. Ele a acompanha com o olhar, fica só e se deita em posição fetal para dormir enquanto ainda soa a sonorização de Caetano, agora qual acalanto (irônico acalanto).

Primeira parte da cena da capela

Em foco, a entrada desde o exterior de uma grande porta verde aberta dando pra dentro²²³ de uma construção branca ao centro do plano aberto. Sabemos assim que está escuro lá dentro do espaço. A luz está no exterior. Vemos vindo lá de dentro Madalena, em direção à direita do plano, e olha em frente, ajeitando seu xale, exatamente ao mesmo tempo em que Paulo Honório vem chegando pela esquerda, andando energicamente, cheio de raiva contida no corpo. Ele a intercepta com o olhar e em seguida a detém, em silêncio, segurando com força o braço direito de Madalena. Estão muito próximos corporalmente. Olhando-se um nos olhos um do outro, ele diz:

PH - Meia volta²²⁴. (pausa) Temos negócio. Olhando-se nos olhos um do outro, ela diz:

M – Ainda...

Ele solta seu braço, ela vai se virando para voltar ao espaço às escuras, e ele segura o outro braço dela, conduzindo-a para dentro, com vigor. Entram, ouvimos seus passos. De novo a imagem da porta às escuras, em silêncio breve. Em seguida, entram gemidos na vocalização de Caetano Veloso, em tonalidades agudas. Segue a vocalização, e o que vemos agora é a perspectiva inversa, a porta vista lá de dentro, do altar da capela. Tudo às escuras, salvo uma fresta de luz que entra por baixo da porta. A voz de Caetano em sonorização de vogais cantadas, e percebemos os pés de ambos se movendo no escuro. Ouvimos também um fósforo sendo riscado²²⁵. De repente, à direita do primeiro plano,

²²³ Detalhes em vermelho sangue contornam a porta. Atenção para a ressonância do vermelho e verde por um momento na figura de Madalena com seu vestido vermelho e seu xale em que predomina o verde.

²²⁴ Chama atenção, no vocabulário direto, enxuto de Paulo Honório, o uso espirituoso que Graciliano faz de termos como este, em especial porque a cena começa com a palavra dada por Paulo Honório: “meia volta”, e Madalena provoca uma “reviravolta”. A última palavra dela a ele é “Vou descansar”. Quando se vira da porta da capela para seu último olhar trocado com ele, soa a voz de Caetano, em tonalidade aguda, doce. (No livro, nesse momento, ela lhe diz: “Esqueça as raivas, Paulo”, o que a sonoridade e o quadro no filme abarcam inteiramente).

²²⁵ Importante a iniciativa e o foco dado ao fósforo sendo riscado. Veremos que esse gesto vem antes de que algo se modifique em sua atitude, ele ilumina sua consciência no modo de estar, falar, se mover. Ao final do filme, após a morte de Madalena e encontrar toda a carta escrita por ela sobre a banca, ele risca um fósforo, o observa iluminado, no tempo em que dura queimando-se. É uma bela escolha de Leon voltar à imagem dele riscar o fósforo após a morte de Madalena, um belo “parênteses” poético que traduz seu resistir e ao mesmo tempo a falta que sente dela (pois no livro, na cena derradeira entre eles, ele precisa acender outra vez a vela e essa imagem volta à sua lembrança um dia). Em seguida, o vemos arrasado, à mesa: toda a sequência final, que se vai abrir à grande surpresa documental, épico-lírica do filme: camponeses que nos olham sustentado seu olhar, e depois a sequência volta a fechar-se sobre Paulo Honório, e agora o filme chega ao fim quando a pequenina vela que ainda ilumina seu espaço à mesa está acesa. Quando a vela se

Paulo Honório acendendo com calma uma vela no castiçal (tem sempre seu chicote dependurado no pulso direito), ao mesmo tempo em que desaparece o cantar e ficam em silêncio.

A chama se firma na vela²²⁶ e vemos Madalena parada em diagonal com Paulo Honório, mais ao fundo à esquerda, de frente pra ele. Ele se vira para ela com rapidez (ainda alerta), guardando a caixa de fósforos em seu bolso direito (à altura do peito). Eles se olham, ainda em silêncio. O corpo de Paulo Honório está posicionado em 3/4 aberto ao espectador. Ele pergunta a ela, com voz firme, raiva contida, e baixa as mãos, mas já sem agressividade²²⁷:

PH - O que é que a senhora estava fazendo aqui?

Ela segue em silêncio. Sustenta seu olhar nos olhos dele, firme. Olhando-a, ele se desconcerta minimamente com o silêncio dela e sua calma aparente. E pergunta:

extingue, o filme chega ao fim, é o tempo de duração dela que conta o tempo final, pois ele se sente exaurido, inamovível e esgotado.

²²⁶ O fogo da chama que tremula traz em si uma multiplicidade de significações arcaicas, é o fogo que representa a iniciativa criativa (liga-se ao estado que anima Paulo Honório na cena), a representação da impermanência, sensorialmente é energia concentrada que aquece, acolhe, uma fagulha pode incendiar. A cena é também a cena de um embate entre luz e sombra. Ele, embrutecido, vai se equilibrando e sua consciência calma vem à tona, doce, até ressurgir ao final a indiferença em relação a quase todos que não ela. Ela e seu interior sombrio, inconsciente que aflora. O avesso do que está em primeiro plano de cada um se revela. Até que o plano se feche nela e isso fique claro e profundo.

²²⁷ Em toda esta primeira parte, ele tem o tom de dono de tudo e todos. Se observamos como Paulo Honório vai serenando sua raiva e agressividade, notamos que o simples fato de estar no espaço da igreja, como se o acender a vela de alguma maneira se houvesse convertido num mínimo rito que o fez ter outra qualidade de atenção e mudar seu padrão de respiração. (Acredito que essa consigna fizesse parte da direção minuciosa de Leon aos atores nesta cena que foi a mais trabalhada no processo de filmagem, segundo Lauro Escorel. Ele conta também que Leon marcava rigorosamente cada olhar dos atores, foi o diretor mais minucioso com quem trabalhou. Essas revelações foram feitas pro Lauro Escorel na conversa com Ismail Xavier na noite de 24/11/2017 na *Mostra Leon 80* que concebi, já comentada).

Vamos percebendo que o espaço parece influenciar Paulo Honório. Não está num lugar que pensa ser de seu inteiro domínio, como o é tudo o mais na fazenda. Ali é, quer se queira quer não, um espaço que representa uma dimensão do sagrado e de alguma forma, em sua arquitetura, componentes, significação, o acolhe e o domina. Ali não é ele o senhor. Ali vai imperar tudo o que escapa a seu controle, metáfora condensada do que se passa nessa fábula que nos conta também que quanto mais o sujeito se quer no controle, posse, mais vai promover a falta de controle.

PH - Rezando²²⁸? (*Ela segue em silêncio, encarando-o calma. Ele diz, em tom de voz mais neutro, também sustentando o olhar*):

PH - É capaz de dizer que estava rezando.

M - *Ela afirma, sem tirarem os olhos um dos olhos do outro*: - Ainda...

Ele, algo inquieto, numa respiração altera sua postura corporal: põe os braços para trás do corpo e junta as mãos sobre as costas. Seguem se olhando, como inimigos que se encaram. (Pausa). Ele suspende um pouco o rosto, e altivo, diz:

PH - A senhora escreveu uma carta.

Longo silêncio. Ainda o olhar sustentado entre os dois. Ele recoloca o queixo à altura normal, do horizonte, ela sempre na mesma posição, braços que praticamente não vemos, ao longo do corpo. E pergunta:

PH - Cuida que isso vai ficar assim²²⁹?

Ela nada responde. Vemos entrando pela grande porta centralizada ao fundo do plano, da direita para a esquerda, um menino (uma criança grande²³⁰). Ele para, por um segundo, no escuro. Paulo Honório o percebe de imediato e lhe ordena autoritário:

- Vai-te embora²³¹.

(Pausa). Ele repete, impaciente:

²²⁸ O empenho para que haja contenção da emoção de raiva, no princípio da cena, é apontado no original, por vezes, em observações de Paulo Honório a respeito de si – o que, na encenação, se converte como matéria-prima do trabalho de Othon Bastos para a composição contraditória da ação de Paulo Honório na capela, empenhando-se para que a raiva se transforme (lição de Brecht).

²²⁹ Madalena testemunha excessivamente calma em silêncio. Não sabe o quanto ele leu da carta, se a leu por inteiro. Há uma dúvida subjacente à personagem, parte da dramaturgia própria à atriz no percurso de interpretação da personagem.

²³⁰ É um menino: tal qual é menino o filho (não-amado) de ambos; menino como o menino que Paulo Honório foi um dia.

²³¹ Graciliano Ramos faz uma remissão à *Otelo*, em uma forma de tradução possível ao português (já citado antes). Paulo Honório diz: “Vai-te embora” ao criado (é um menino, uma criança que surge entre eles, com todo o peso de seu filho renegado), estando Madalena envolta na sombra da morte que em seguida irá consumir. Desdêmona diz: “Vai-te embora” à criada, quando Otelo está por chegar, envolto cegamente pela obsessão de matá-la, o que em seguida irá consumir. Para não deixar dúvidas quanto a essa associação, e fazer uma marca que adensa o instante pela repetição, no ar pesado (em oposição à energia da criança,) Paulo Honório repete: “Vai-te embora”. Interessa-me chamar atenção para essa fala e sua forma verbal: “Vai-te”, por ser uma forma sanguínea, cortante como uma lâmina em seu dizer, muita física, corpórea, sintética e direta, traduzindo com fidelidade máxima o espírito de Paulo Honório.

PH - Vai-te embora.

MENINO - Fechá a igreja, seu Paulo.

PH - Perfeitamente (*pausa*). Volta mais tarde (*pausa*). Ainda é cedo.

Silêncio: Paulo Honório e Madalena continuam a sustentar os olhos nos olhos. Vemos o menino sair como entrou, quando ele passa pela réstia de luz. (Pausa).

Segunda parte da cena da capela

Alteração repentina do ponto de vista da câmara para seu oposto (agora a câmara está diante da grande porta de entrada), com plano mais aberto, de modo que vemos os dois centralizados de corpo inteiro, com maior luminosidade, suficiente para que se imprimam suas sombras. Ao fundo, crucifixo ao alto centralizado demarcando altar (acima, um candelabro de cada lado) e abaixo o castiçal com vela acesa entre eles²³².

²³² Leon filma esse espaço causando um efeito de penumbra, sépia, causando o efeito sensorial de ser iluminado apenas por uma vela, luz que fica pouco nítida. O plano é aberto e eles estão ao centro e o enquadramento vertical captura no altar ao fundo deles o crucifixo e os candelabros logo acima. (Há o indicativo de capela, de lugar cristão, o que cria mais essa camada em relação à vivência da espiritualidade/exemplo de Cristo em nossa cultura posto em questão subliminarmente). Importante detalhe é que mais acima, fora de quadro (e portanto, não visível nesta cena) está a imagem de Nossa Senhora da Conceição ao alto, com os pés pousados sobre o crescente lunar, como vimos na outra única cena no interior da capela, branco e azul celeste, em que Paulo Honório se parava diante desta Nossa Senhora das bençãos à mulher amada. Dra. Nise da Silveira, no artigo *Simbolismo do gato*, publicado em 1965, comenta sobre algumas imagens e escreve: “Terra e Lua são ambos elementos femininos, identificadas uma à outra na Antiguidade, parecendo que a Lua representa a amada, a noiva, enquanto a Terra corresponde às qualidades maternas”. (p. 66-67). Este artigo de Dra. Nise me chamou atenção em especial porque fornece associações para o que observo de efeito causado pela ausência da imagem de Nossa Senhora nesta cena: referindo-se a um sonho, Dra. Nise comenta a ausência de imagens. A capela, embora cristã, aparece sem a imagem santa também, - parafraseando Nise da Silveira -, “pois o inconsciente, no incessante labor de elaboração de seus conteúdos, não faz acepção de credos” (p.64). O que realmente tem destaque na cena da capela é a chama da vela, elemento arcaico sempre atuante, perene através do tempo.

A associação com o artigo de Dra. Nise tem um sentido peculiar: em entrevista, Leon afirmou que Dra. Nise tinha sido uma interlocução muito importante na elaboração de *S. Bernardo*. Eles se haviam conhecido justo em 1969, logo antes, e esse encontro foi um divisor de águas para Leon. Ela se tornou referência imensa para ele, e interlocutora constante. Leon passou a ler tudo quanto Dra. Nise escrevia, e também tornou-se leitor de Jung.

E ainda: no embate de emoções reprimidas de Madalena, que afloram de modo sombrio na capela, faz associar à toda a repressão inculcada pela forma de transmissão de mitos femininos primordiais em nossa cultura, algo tão marcante culturalmente para uma personagem como Madalena, assim como para Paulo Honório em sua referência distorcida do feminino, tal como se revela em sua carga inconsciente entre as polaridades de santa/puta. Curiosamente, distorções, ideias de purificações que excluem certas qualidades e representações de pulsões aparece ainda

Seguem imóveis por um segundo, enquanto captamos o novo ponto de vista em que está o ambiente da igreja, que se vai concretizar também pelo tom de voz de Paulo Honório, que agora passará a ser mais contido, em volume mais baixo. Em seguida, ele faz um gesto abrupto de tirar um papel do bolso direito da calça, com a mão direita (de seu pulso direito pende seu chicote) e, segurando no alto o papel dobrado, diz, sem tirar os olhos dela (seu tom, embora ainda urgente, é de pedido):

PH - Há uma carta. (Pausa) Preciso saber... Compreende? (à meia voz)

Ela se move em direção a ele (permanecera imóvel todo este tempo). Toma a carta de sua mão em silêncio e, só aí deixa de ter os olhos nos olhos dele. Abre a carta, pousando-a sobre o aparador que suporta o castiçal com a vela. O plano é o mesmo, a câmera fixa. Ela deixa a carta pousada diante de seus olhos, passa os olhos sobre ela e em seguida a desliza para frente do castiçal (que está ao centro dos dois, mais para o lado dele). Ele diz:

PH – E então?

MA - (recolhendo as mãos para si) - Já li.

PH – Diga alguma coisa.

MA - (seu tom de voz é sempre suave, meia voz) – Pra quê? (Pausa, sempre olhando para ele). Há três anos vivemos uma vida horrível. Quando procuramos nos entender, já temos a certeza de que acabamos brigando.

Ele olha para a carta, por um segundo. Volta os olhos para ela e, apontando-lhe a carta, diz com tom de urgência:

PH- Mas a carta?

Ela toma a carta com as mãos, dobra-a e estende-a a ele, que a toma na mão direita. Diz suave e pausadamente, olhos nos olhos:

no mesmo texto de Dra. Nise: “O culto da Virgem Maria, estabelecido na Idade Média, mãe sem mácula, toda luz, exigia que a imagem ideal da mulher fosse depurada de seus sedimentos terrestres. O lado escuro da *Mater* pagã, negro do limo primordial, ligado à terra, aos vegetais e aos bichos, foi reprimido inexoravelmente”. Silveira, Nise da. *Simbolismo do gato*. In: *Quaternio*. Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung, nº1, 1965, pp. 61-81.

Observação: Lauro Escorel conta que foi preciso filmar no horário em que mais luz natural poderia entrar dentro da capela, pelo teto, pois arriscou destelhar parcialmente o teto, o que teve o efeito esperado.

MA- O resto está em meu escritório sobre a banca. Provavelmente esta folha voou para o jardim quando eu escrevia.

PH- A quem? *(tom de urgência, mas sempre à meia voz, de acordo com o tom dela e o ambiente da capela).*

MA- Você verá. Está em cima da banca. Não é caso para barulho, você verá.

Ele tira os olhos dela (ela sustenta-os nele e permanece com o corpo na mesma posição), vira-se à direita, guardando a carta dobrada no bolso direito e diz, agora de frente para o plano, enquanto ela permanece a $\frac{3}{4}$ olhando-o:

PH – Bem. *(Ele não olha para ela desde que se virou. Agora olha para baixo, ao longe)*

MA – Você me perdoa os desgostos que lhe dei, Paulo? *(sempre olhando para ele)*

PH – Pausa *(cabeça se ergue, olha mais alto)* – Julgo que tive as minhas razões.

(ele não olha para ela).

MA – *(assertivamente)*. Não se trata disso. *(Pausa. Ele abaixa um pouco a cabeça)*

MA - *(mansamente)* - Perdoa?

Ela a olha imediatamente. E recolhe o olhar para baixo. Ela diz:

MA – O que estragou tudo foi esse ciúme.

Ao ouvir isto, ele suspira, se desconcerta, olha mais pra baixo enquanto recolhe os braços para trás e prende as mãos. Sim, a condição dele é de preso ao ciúme que sente, seu corpo conta isto.

Ela sempre na mesma posição, sustentando o olhar para ele. Pausa.

MA – Seja amigo de minha tia, Paulo. Quando tiver passado essa quizília toda, você reconhecerá que é boa pessoa.

PH – Consequências desse mal-entendido. *(Segue olhando à frente baixa)* Ela também tem culpa. Um bocado ranzinza.

MA – Seu Ribeiro é trabalhador e honesto, você não acha?

PH – Acho. Antigamente leu cartas. Jogou de mão. Hoje é refugo. Sujeito decente. Coitado.

MA – E o Padilha?

PH – Não, não, não. Enredeiro. Não está direito a senhora torcer por ele. Safadíssimo.

MA – Paciência. E Marciano? Você é rigoroso com Marciano, Paulo.

PH *suspira. Se move um pouquinho para diante.*

PH – Ora essa. *Ele vem caminhando em direção ao banco lateral à sua frente, ela o acompanha com os olhos e o corpo:*

PH – Que rosário...

Ele se vira para sentar-se no banco, e ela vem andando em direção a ele. Em silêncio os dois. Ela se senta a seu lado, ombro a ombro, mas o olhar para sua frente, em direção à vela, não mais para ele.

MA – *(docemente)* Não se zangue.

É um novo pedido, de que ele não se indisponha, não se feche a ela naquele instante, e possa deixar ecoar as perguntas que ela lhe fez. Ela o questionara naquilo em que ele não o admitia nunca, questionara suas atitudes com os conviventes da casa e da lida na fazenda. Ousara questionar, assim, de um modo novo, sua rigidez de ponto de vista. É um clamor para que dali em diante ele deixe reverberar essas perguntas, esse pedido, e possa refletir sobre tudo isto.

O corpo dela toca o dele ombro a ombro. O corpo dele responde: Ele tira o chapéu, e suspira, profundamente. Por um segundo os dois olham lado a lado na direção da luz da chama da vela, o olhar dele mais ao alto. A câmera segue imóvel até aí.

Terceira parte da cena da capela

Agora outro é o plano: plano americano, enquadrando os dois sentados até abaixo dos joelhos.

Ela tem as mãos postas sobre os joelhos, ele mexe em seu chapéu. O olhar dele com o chapéu, o olhar dela parece estar pousado nas mãos dele²³³.

²³³ Quando ela se senta ao lado dele, há mudança de plano. Ele diz: “- Eu queria...” e o espectador tem a sensação de que tenha havido uma elipse, pois antes ela estava olhando em direção à vela,

O olhar dele é interior, enquanto percebemos que o dela, embora em diagonal baixa em direção às mãos dele, está estranhamente transido perdido, como uma cega²³⁴.

PH – *(suavemente)* O que eu queria...²³⁵

MA – O que é que você queria?

PH – *(se inquieta em micro movimentos do rosto e das mãos, suspirando)* - Sei lá.

Ele reacomoda rapidamente o chicote e o chapéu que tem nas mãos. Ela, com leve sorriso:

MA - Se eu morrer de repente,

Imediatamente ele a olha nos olhos, ela olhando longe baixo:

PH – Que história é essa, mulher? *(Pausa)*. Lembrança fora de propósito.

Ele volta seu olhar para baixo, desconcertado, mexendo no chapéu e no chicote.

MA – Porque não? *(ela tem leve sorriso na expressão e na fala, ele olha para ela)*.

MA – Quem sabe como há de ser o meu fim? *(Pausa)*. *(Ele a olha de novo)*.

MA – Se eu morrer de repente, *(Pausa)*

PH – Pare com isso, criatura. Pra que falar nessas coisas?

Ele baixa o olhar, e torna a levantá-lo a ela. Ela prossegue:

na altura da chama da vela, e ele também. Essa impressão de eclipse favorece ainda mais a dilatação do tempo que a cena assume, com tantas pausas, silêncios, expectativas e minúcias. No livro de Graciliano, fica explícito que ao princípio da cena na sacristia o relógio soa nove badaladas e que quando Madalena se dá conta de que é muito tarde e se despede, lá ela ouve o relógio soar doze vezes. Há essa beleza no trato com o tempo no filme, mesmo que não se saiba que se hajam passado muitas horas, uma outra temporalidade se instaura, fora do tempo cronológico, nesse tempo do rito, tempo fora do tempo, “tempo em que o tempo já não conta” (para lembrar Walter Benjamin), e também tempo do mistério, do desconhecido.

²³⁴ A composição da iluminação tem um efeito significativo com o enquadramento: atrás dele, o fundo é bem escuro, e justo está marcado o contorno do fundo atrás da metade que corresponde a ela no plano, com a coluna branca. O efeito poético traduz justamente esse jogo com a luz e a escuridão que permeia toda a cena, em que Paulo Honório de sombrio parece se iluminar enquanto Madalena tem sua porção sombria adensada, entre olhares e sorrisos que causam grande estranheza.

²³⁵ “o que eu queria” já anteriormente comentado como reflete “eu sinto...” dele na cena das pazes, dando a ver o retraimento de Paulo Honório a cada uma dessas vezes em que estava a ponto de ser sincero, despojado.

MA – Ofereça os meus vestidos à família de Mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com Seu Ribeiro, Padilha, Gondim.

(Ele abaixa o olhar e se encolhe ainda mais. Põe o chicote no chão e em seguida, ao lado o chapéu, e entrelaça as mãos)

PH – Que conversa sem jeito!

Pausa. Sem se mover, ela apenas altera seu olhar, que agora olha ainda baixo, mas agora longe, ao outro lado. Seu olhar se distancia ainda mais dele, portanto. Ele toma novo ar e diz em tom leve:

PH – Estou com vontade de fazer uma viagem.

Sempre de mãos entrelaçadas, vira-se para ela e diz, olhando-a:

PH – Depois da safra, deixo Seu Ribeiro tomando conta da fazenda. Vamos à Bahia, ao Rio. Passamos uns meses descansando. Você cura a macacoa do estômago, se distrai, engorda. É bom a gente arejar. *(olha pra baixo)* A vida inteira neste inferno, neste buraco, trabalhando como negro. *(volta a olhá-la, nova respiração)* Depois damos um pulo a São Paulo. Valeu?

Ele está motivado, há uma alegria. Sua porção que foi tocada por ela, e que a ama, à sua maneira. Ela mantém o olhar distante e baixo, em lugar de responder-lhe a proposta:

MA – Hoje pela manhã já havia na mata alguns paus d’arco com flores²³⁶. *(Ele abaixa o olhar, sem entender)*. Contei uns quatro. *(Ele vai baixando mais o olhar)*. Daqui a uma semana estão lindos. *(Ele está recolhido em si, sempre com as mãos entrelaçadas. Ela agora levanta o olhar longe para o lado contrário a que ele está, ao alto, na direção da chama da vela)*.

MA – É pena *(Pausa)* que as flores caíam tão depressa. *(Ele torna a olhá-la. Pausa)*.

PH – O que você me diz a respeito da viagem?

²³⁶ Paus d’arco são ipês amarelos. Sua planta oferece muitos benefícios à saúde, agindo como curativo para estômago e intestino, e para cura de muitos outros tipos de infecções, e mesmo em tratamentos de doenças graves como câncer e HIV, além de agir como cicatrizante para feridas internas e externas. Decerto Graciliano sabia de suas propriedades curativas e por isso os escolheu. (E Madalena saberia disso? Faria uso de sua planta para sua dor de estômago, úlcera talvez? Ou justamente, não?). A vida que vai cair tão depressa traz em si as propriedades curativas para seus males, mas não se apercebe disso, não confia.

Ele tem os olhos fixos sobre ela, a câmera vai fechando em zoom sobre Madalena, aos poucos, enquanto ela diz:

MA – Sim, estive rezando²³⁷. Rezando propriamente não (*o olhar dele por um segundo foge e volta, como se fugisse a um átimo de desconfiança*), que rezar não sei. (*Ele baixa o olhar, recolhendo o corpo. Ela inicia uma lembrança, e algo sutilmente se modifica no estado de seu olhar*). Falta de tempo²³⁸ (*Ele se encurva e se apoia sobre os próprios joelhos*). Escrevia tanto que os dedos adormeciam. [*Pausa, progressão rítmica: a câmera se aproxima mais rapidamente, num longo travelling*]. Letras miudinhas para economizar papel. Nas vésperas dos exames dormia duas, três horas por noite. (*A câmera está apenas com ela em quadro, e o plano segue sendo fechado*) Não tinha proteção, compreende? (*Primeiro plano*) Além de tudo, nossa casa na Levada era úmida e fria (*agora a câmera chega a primeiríssimo plano. Estabiliza-se o quadro*). No inverno, levava os livros para a cozinha. Podia visitar igrejas?²³⁹ Estudar sempre, sempre com medo das reprovações. (*Pausa. Olhar mais grave*). A casa dos moradores lá embaixo também, são úmidas e frias²⁴⁰. É uma tristeza. Estive rezando por eles. Por vocês todos (*sorriso leve*).

²³⁷ Ela o diz olhando um ponto fixo, que seria o da vela tremulando, mas também à altura em que sabemos estar a Nossa Senhora da Conceição mais acima no altar, escolhida por Paulo Honório para aquele lugar central. No entanto, nesta cena, Leon mergulhou a capela e o altar em atmosfera penumbral e enquadrou o altar até a altura abaixo dos pés da imagem da Santa. Assim, ao contrário do que ocorre no original de Graciliano, a santa não é visibilizada (Graciliano evidencia a presença de santos na sacristia em associação com Madalena). Este detalhe é importante para a dramaturgia e o ambiente criado pro Leon que conjuga sagrado e profano, fé e ausência dela, divindade luminosa e divindade sombria.

²³⁸ Claro que ela teria tempo e condições de rezar, e de ir à igreja se quisesse, atividades gratuitas. Portanto, fica nítido que a questão “tempo” aparece para marcar a maneira restritiva, aprisionada, rígida, fechada como se sentia e como vivia. Fala presa no passado, ou no tempo inconsciente (fora do tempo cronológico).

²³⁹ Ela diz que não sabe rezar e que esteve sempre tão sacrificada que não havia tempo para entrar em nenhuma igreja – ora, como não haveria tempo nenhum para entrar no espaço gratuito da igreja, nem que fosse para repousar um pouco, conhecer, e mesmo não gostar? Esse tipo de fala é de uma força curiosa, pois afirmada com tal inteireza, como se transmitisse um dado objetivo quando não o é. Mais uma artimanha da linguagem que aponta para as contradições, as meia-verdades, o que se simula dar conta com as palavras, mas traduz um “indizível”: o impossível de se dizer é anunciado numa afirmação assim (“Sim, estive rezando. Rezando propriamente não, que rezar não sei. Falta de tempo. (...) Podia visitar igrejas? Estudar sempre, sempre, com medo das reprovações”). Mais uma manifestação do que só se pode desvelar fazendo perguntas em seguida, perguntas sobre o que as palavras (não) dizem, consideradas em consonância com o que o corpo conta, o olhar, o gesto. Uma evocação ao espectador escutar o que não está dito em palavras.

²⁴⁰ Notar o erro de português, da conjugação, que não anula o plano filmado, ao contrário, incorpora mais um lapso à dramaturgia da encenação, de imperfeição humano, nesse filme que é uma ode ao humano, ao imperfeito, com outros pequenos equívocos de fala incorporados com

Rezando²⁴¹. (com voz grave) Estive falando só²⁴². (Pausa. Seu olhar desperta após dizer a palavra “só”. Passeia os olhos pelo alto da capela) Meu Deus, já tão tarde (Passeia os olhos em outro sentido, até pousar os olhos sobre ele). E aqui tagarelando.

Ela o olha, e começa a levantar-se ainda em primeiríssimo plano, saindo de quadro.

Corte, que monta com: plano bem aberto, de modo que os vemos de corpo inteiro bem iluminados, enquanto parte da capela até a porta também está em quadro, com menos incidência de luz.

Ela se levanta, de pé ao lado dele o olha. Vira-se para ele, e põe a mão direita sobre seu ombro esquerdo, enquanto diz:

MA – Adeus, Paulo (ele levanta um pouquinho o olhar, em silêncio. Um galo canta) Vou descansar (O galo torna a cantar. Ela abaixa o olhar. Ele acompanha-a ir, primeiro só com o olhar baixo. E seguida, levanta um pouco o corpo e se vira para segui-la com o olhar. Silêncio, com exceção do galo que canta ao longe. Ela desaparece na escuridão por um segundo. Até que ressurge a voz de Caetano com seu canto gemido e ela ressurge a nossos olhos, de costas, sob o feixe de luz na porta, a lua cheia. Ela se volta para olhá-lo ainda uma vez, um intensíssimo instante em que o tempo se suspende, este “entre” ambos tensionado, o olhar dele está fixo nela, sustentado. Ela se vira para a porta, toma seu xale dos ombros e põe sobre a cabeça. Uma feminina imagem iluminada. E, após

organicidade (Gondim se atrapalha ao comentar sobre a idade de Madalena no alpendre da casa da fazenda, Paulo Honório à mesa do grande jantar também, além dos insetos que voam, tudo incorporado e integrado ao estilo e à linguagem, que elaboram o inacabado, fragmentário desde o primeiro momento do filme, com a ação já em curso e a primeira palavra: “Continuemos”). É fascinante notar os inúmeros pontos como este que o espectador comum não verá, mas ele percebe de um modo inconsciente. Tantos detalhes que não são propriamente capturados pelo olhar num nível consciente, mas creio que operam num sentido inconsciente, e formam todo um campo de efeitos inconscientes que são perceptíveis, mas fato é que mesmo quando não visíveis, estão ali compondo essas camadas simultâneas de complexidade, textura, significações das mais concretas e materiais às mais sutis.

²⁴¹ “Rezando. Estive falando só”: Enquanto Madalena olha em direção aonde está a imagem de Nossa Senhora, ela vai tomando um ar mais e mais estranho, até aqui parecer mortuária mesmo. As interpretações muito em aberto, claro, mas fica no ar a sugestão como se fizesse escárnio de Nossa Senhora, e como se enfim visse sua imagem sacra e inspiradora da maternidade em seu “avesso”, fazendo-nos ver (a atriz nos fazer ver através de seus olhos, *theatron*) uma imagem sacra sombria.

²⁴² E o que significa estar na capela falando em voz alta? É como o que irrompe de uma necessidade existencial, qual extensão da carta escrita? Estamos num território da interpretação plena de teatralidade, num tom em que a atriz parece transfigurar-se em uma espécie de medusa, uma força espectral.

uma pausa, precisamente, se vai, ao mesmo tempo em que ele se volta para si mesmo. A vemos indo na penumbra, enquanto ele entrelaça as mãos, se espreguiça, tira a carteira do bolso esquerdo da camisa e a põe no chão ao lado do chapéu.

Epílogo da cena: Deita-se no banco de lado recolhido com as mãos entre as pernas, olhos fechados, posição fetal. Ainda permanece a sonoridade musical na voz de Caetano (lamento e tensão).

Cena seguinte: Plano mais aberto e centralizado: É dia e a luz entra pela porta da igreja e pelas três janelas ao alto. Paulo Honório ainda na mesma posição, dorme. Lá fora, ao longe, a imensidão da fazenda, a perder de vista, com montanhas ao fundo. Passarinhos cantam. Ele desperta e se espreguiça. Senta-se. Levanta-se. Olha lá pra fora e torna a espreguiçar-se. Apanha o chapéu e caminha em direção à porta (deixa o chicote e a carteira no chão). Chega ao centro do batente da porta, olhando a paisagem.

4.2 Um fazer teatral no cinema e o trabalho com os atores

4.2.1 Processo criativo: direção de atores, filmagens e elaboração da montagem

Em residência artística por dois meses no segundo semestre de 1971, alojados numa fazenda em Viçosa, Alagoas, locação onde se concentraria toda a filmagem, Leon e equipe ambientaram-se²⁴³. Leon reuniu um elenco magistral para sua encenação de *S. Bernardo*, além das escolhas primeiras e luminares de Isabel Ribeiro e Othon Bastos, estendendo-se o prazer de saber que poderia contar com Vanda Lacerda (D. Glória, a tia de Madalena), Nildo Parente (Luiz Padilha), Mário Lago (o advogado Dr. Nogueira)²⁴⁴,

²⁴³ Nas relações entre as escolhas estéticas e as limitações financeiras, a escolha de estar em residência na fazenda com os atores, mesmo com recursos muito restritos (os alojamentos e a comida eram muito modestos), era um gesto libertário em meio às condições claustrofóbicas do país. Formam seu microcosmos temporário, confinados para o processo criativo, mas tendo em torno o espaço livre, esse contraste entre dentro e fora sempre presente, e intensamente usado na composição do filme.

²⁴⁴ Mário Lago teria no filme o lugar de honra de Dr. João Nogueira, elegante no porte e nos gestos, de bela voz e ar sedutor, que fazia convergir inúmeras qualidades e certamente muito contribuir artisticamente com o processo, pela riqueza de repertório artístico e humano que trazia em si. De vasta cultura musical, era ligado ao rádio, ao teatro, TV, sendo compositor, diretor,

Josef Guerreiro (o jornalista e editor Godim), Rodolfo Arena (o governador), Jofre Soares (Padre Silvestre), José Labanca (o coronel Mendonça), José Policena (Seu Ribeiro), Andrey Salvador (Marciano)²⁴⁵.

Era a primeira vez que finalmente enfrentaria a tarefa de assumir a direção de atores integralmente²⁴⁶, o que para ele foi um deleite, desde a preparação e a criação de uma série de laboratórios de interpretação, assim como a necessidade de ensaiar tanto quanto lhe parecesse necessário, até que o jogo cênico alcançasse o patamar almejado²⁴⁷.

O modo como orientou o processo criativo se ligava umbilicalmente à sua paixão pelos modos de trabalho apreendidos do teatro, aos recursos observados, ponderados, verificados, debatidos desde os ensaios assistidos no Teatro de Arena em 1959 a tantas experiências e trocas artísticas estabelecidas a partir de então, estudos e leituras sobre direção e interpretação (incluindo Brecht), conversas com amigos como Augusto Boal, Guarnieri, João das Neves e tantos outros, acompanhando espetáculos de teatro e de cinema com ardor, sempre com olhar voltado ao trabalho dos atores²⁴⁸.

escritor, poeta, autor de livros de memórias, ligado à música popular, à cultura popular brasileira. Atuara em peças de teatro e filmes, como *Terra em Transe*, de Glauber Rocha. A marcha carnavalesca *Aurora*, que ficou famosa na voz de Carmem Miranda, foi feita em parceria com Roberto Roberti, e *Nada Além* com Custódio Mesquita, famosa na voz de Orlando Silva. Militante político do antigo Partido Comunista Brasileiro, foi amigo de Oscar Niemeyer e de Luís Carlos Prestes, e preso várias vezes, inclusive em 1964.

²⁴⁵ No caso de *S. Bernardo*, reunir atores com ampla consciência de classe e potencial crítico sobre a realidade, especialmente naquele contexto trágico social com o acirramento da violência autoritária em todos os aspectos, a partir de 1969, com o AI-5, era, sem sombra de dúvida, uma condição elementar para Leon. Não por acaso, atores que aceitaram fazer parte do filme e sustentaram sua posição quando souberam que as dificuldades financeiras da produção tinham se intensificado e só poderiam ser remunerados em metade do valor previamente acertado (depoimento Othon Bastos). Sua postura de luta política e artística foi posta à prova, portanto, e a aceitação das condições bastante modestas da produção os fez fortalecer ainda mais seu sentido de trabalho coletivo e sua marca de atores comprometidos política e artisticamente, sem medo da experimentação.

²⁴⁶ Em *A Falecida*, Chico de Assis se havia ocupado dos laboratórios de interpretação com os atores (a fonte precisa está em uma entrevista de Chico de Assis à *Companhia do Latão*, de 2015, datilografada); Em entrevista a mim (Fonte: em Anexos), João das Neves contou que Leon o havia convidado para trabalhar com ele na direção de atores de *S. Bernardo*, enfim trabalhariam juntos, mas afinal João não pôde. Felizmente, pois assim Leon enfrentou a tarefa sozinho, com o êxito que aqui se comprova.

²⁴⁷ Leon e equipe teriam o melhor resultado do processo experienciado com tamanha fluidez entre a equipe uma escritura cênica que se concretiza na *mise-en-scène* diante de nossos olhos e se caracteriza sobretudo por uma elaboração cuidadosa da direção da cena e direção dos atores, em que as marcações dos lugares de seus corpos nos espaços cênicos, suas movimentações, gestos e inclusive a marcação de seu olhar são definidas com estrita precisão.

²⁴⁸ Afinal, a gênese de seu trabalho em direção cinematográfica provém do encontro decisivo com o Arena, desdobrado com a vivência ativa no processo de *A mais valia* em 1960, sob direção de

Pois entre conversas constantes e encaminhamentos das leituras feitas e discutidas, começava o trabalho de ensaios, em dias e noites conduzidos com a delicadeza, o carinho e a ética de Leon, sentidos por todos que formavam essa equipe cúmplice e atualizados por Lauro Escorel e Othon Bastos, a cada novo debate e celebração em torno do filme ao longo destes 50 anos. Leon amava trabalhar em conjunto, e dizem que nunca impunha sua visão, sempre conduzindo a interlocução com muita habilidade e escuta²⁴⁹.

“Nós fizemos um trabalho de equipe maravilhoso²⁵⁰. Eu aprendi pra burro”, diria Leon na conversa com alunos da USP, a convite de Paulo Emilio Salles Gomes em 1973, pouco depois da estreia de *S. Bernardo* em São Paulo. Lauro Escorel, o diretor de fotografia do filme²⁵¹, que se tornou parceiro artístico fundamental no processo, situa o ambiente:

Chico de Assis, com que Leon o convidou para protagonizar e estar à frente da direção de atores, como seu assistente em *Pedreira de São Diogo* – seu primeiro curta, em 1962 -, em que Leon observava, aprendia, ponderava, participava (assim como acompanhava intensamente os atores e diretores em seus feitos teatrais no CPC). Em *A Falecida*, em 1964, Chico de Assis dera continuidade a essa parceria seminal com Leon, desenvolvendo laboratórios de interpretação com os atores – e Leon absorvendo, se apropriando de recursos e ponderando com esse interlocutor artístico fundamental e outros partícipes do processo, como Fernanda Montenegro e Nelson Xavier. Com *S. Bernardo*, Leon voltava ao longa-metragem depois das experiências singulares que contemplavam a relação entre a música popular brasileira e o cinema, com *Garota de Ipanema* em 1967, e com o curta-metragem *Nelson Cavaquinho* em 1969. Agora era um momento extraordinário, por um lado pelas tensões e restrições absurdas envolvidas com uma produção cinematográfica daquele teor em pleno auge do autoritarismo com o AI-5, e por outro, pela possibilidade do imenso prazer que traria um trabalho de direção de atores de uma dimensão diversa, e com o desejo que ele tinha de trabalhar muito mais com os atores, inclusive em teatro. Nesse ambiente formativo, o teatro sempre esteve abrindo caminhos para Leon.

²⁴⁹ Sua filha Maria Hirszman lembra que o deleite com o trabalho criativo em equipe se estendia a rodas de conversa, a música sempre a embalar os encontros, e a rodas de samba. E a grupos de estudo - o que remete a seu depoimento de 1983 a Alex Viany dizendo que só foi compreender melhor mesmo Eisenstein já mais velho, no prazer que teve de criar um grupo de estudo com Glauber Rocha (Viany, 1999). Maria fala de sua capacidade de conciliar contradições de “militante, duro, doce, poético, muito amigo de seus amigos”, e ter uma atividade política apaixonada, porque tudo era com paixão, “não tinha algo muito racional”, ela diz.

²⁵⁰ Leon Hirszman acompanhava o trabalho dos atores que elegeu a dedo para *S. Bernardo* e as ligações entre eles, o que influía para apostar numa troca e convívio intenso produtivos. Isabel Ribeiro tinha sido convidada por Cacá Diegues para filmar *Os Herdeiros*, sua primeira grande oportunidade no cinema, com a indicação certa do amigo Luiz Carlos Ripper (que viria a ser cenógrafo e figurinista de *S. Bernardo*); em seguida Ripper a indica para Nelson Pereira dos Santos, para *Azyllo Muito Louco* (1969), em que era o diretor de arte e Nildo Parente, o protagonista. Nildo foi o ator que mais filmou com Isabel Ribeiro, nove filmes e uma peça de teatro, amigos vida afora. O trio artístico Ripper, Nildo e Isabel estariam juntos mais uma vez em *S. Bernardo*. Diga-se de passagem que Vanda Lacerda, que já havia estado numa participação brilhante em *A Falecida*, está em *S. Bernardo* como tia de Madalena, sendo que já havia tido boas parcerias no teatro com a mesma Isabel Ribeiro. Como se vê. Leon Hirszman sabia bem compor uma equipe coesa. Cf. Lima, 2008; RIBEIRO, Isabel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

²⁵¹ Importante mencionar que, além de Lauro Escorel, também Luiz Carlos Ripper, o diretor de arte do filme, foi outro colaborador artístico fundamental para Leon. O modo como soube orientar

A coisa gregária do Leon era o filme todo, ele se preocupava com a gente não só no *set*, mas fora do *set*: - “Tem que ouvir João Gilberto, tem que ouvir Paulinho da Viola, - o que que vocês estão fazendo? Vamos sair agora? Vamos dar uma volta? Ele conduziu aquele pequeno grupo com um enorme afeto e preocupação. Ele é um apaixonado pelo projeto e eu acho que ele passou a todos nós essa paixão pelo projeto. Eu lembro que quando ele falava do filme que nós iríamos fazer, na preparação, ele já estava anunciando a viagem para a qual nós tínhamos sido convidados. E algumas pessoas até abriram mão de participar no caminho. E nós fomos. [Ele anunciava com paixão] “Isso aqui vai acontecer”, “vou pintar a parede dessa cor!”. Para mim, pelo menos, é uma memória muito viva essa paixão do Leon pelo projeto e acho que contaminou o Othon, a Isabel. E a Isabel tinha acabado de ser mãe, ainda tinha essa coisa linda dela amamentando o bebê, e aí deixava o bebê com a mãe dela pra ir filmar, ela era cercada de um carinho, tinha um carinho duplo em relação à Isabel.

o trabalho de cada um, com delicadeza, escuta mútua, cumplicidade e referências estéticas claras, fez que criassem juntos um trabalho de valor tanto na iluminação como nos espaços e objetos cênicos e na composição de vestuário, para a construção do estilo da encenação. Talvez pudéssemos considerar uma “dramaturgia da luz” e uma “dramaturgia do espaço” como parte do entendimento de uma dramaturgia da encenação forjada ao longo do processo? Penso na observação consistente de Ismail Xavier quando afirma no *Em torno de S. Bernardo*, que “o tipo de imagem composto, no seu “classicismo” (simetria, claro/escuro, perspectivismo) e principalmente nos seus longos planos de conjunto, fornece um quadro da ação em que prevalece uma indicação das situações sempre dentro de condições bem determinadas, num espaço que faz parte das relações em jogo, não como prolongamento natural ou paisagem de pano de fundo, mas como espaço apropriado em condições socialmente determinadas”. Quanto ao jogo de claro/escuro, e simetria de espaço branco e escuridão, nenhum exemplo mais elaborado que a cena da capela em sua progressão. Quanto ao espaço, os primeiros exemplos que me vêm à cabeça são a cena entre Paulo Honório e Padilha no princípio, de tônica “Você pensa que eu sou capitalista?” em que há um fosso entre eles, assim como a ponte exígua entre Madalena e Paulo Honório na cena em que ela o repreende pela brutalidade com Marciano.

Penso também no processo com os atores desde a preparação inicial, nas primeiras conversas, ou escolhendo os espaços, imprimindo penumbras, pensando recursos para a construção conjunta da cena até o acompanhamento do dia a dia no *set*. O desvelamento do processo criativo do filme expõe o que percebemos ao assisti-lo, que era absolutamente centrado na interpretação dos atores e confirma a sensação de que o *set* de filmagem, ainda que contando com as especificidades da linguagem cinematográfica de ajuste de mudanças de planos, trazia em si virtualmente uma peça de teatro sendo ensaiada (potencialmente, e que só não seria realizável porque a censura que não a deixaria ser encenada, sem dúvida, até 1979). A construção das personagens, do jogo cênico entre os atores, de suas relações e das cenas todas tinham solidez e densidade pela direção de atores de consistência ímpar. Às vezes vejo o filme com esse olhar, imaginando o que seria o mínimo indispensável para aqueles atores supremos interpretarem essa *mise-en-scène* em uma casa de sítio com uma capelinha anexa, um *site-specific* em uma zona rural, numa versão teatral de tom contemporâneo, aonde os espectadores iriam levados por ônibus saindo de um determinado ponto de uma determinada cidade. Aquele elenco, a iluminação e Lauro Escorel, cenografia e figurinos do Ripper, homem de teatro de raízes teatrais. Fantasia teatral para se imaginar.

Quanto à ousadia e aos riscos corridos por realizarem aquele filme naquele momento tão adverso, brutal em sua violência autoritária, Lauro diz:

Fazendo o filme a gente tinha um sentimento muito claro de desafio, a gente tinha essa consciência quando fazia o filme. A gente estava fazendo um filme no limite do possível dentro daquela circunstância. [...] A cena [em que Paulo Honório diz]: “Suma-se que isso aqui não é a Rússia”, eu lembro da equipe toda rindo: - “ah, isso não vai passar, isso eles vão censurar!”. Tinha várias falas do Graciliano que nós interpretávamos, entendíamos naquele momento como uma postura de resistência, de desafio ao regime, esse clima tinha no filme.

Othon Bastos, na alegria mútua de participarem de um debate lado a lado em 2021, dá seu testemunho:

O poder corrupto do Paulo Honório é um sinal de tudo aquilo contra o que nós estávamos lutando desesperadamente. Estávamos denunciando. O filme é uma denúncia muito grande, acho que isso é que impulsiona o filme até hoje, como romance tem uma força extraordinária. E isso nos levava a acreditar, nós tínhamos certeza de que estávamos fazendo uma coisa bonita e muito boa. Nós fazíamos tudo para ficar e resistir até o final. Nós ficamos e fomos até o final porque acreditávamos no que estávamos fazendo. E tínhamos uma pessoa que sabia conduzir todos nós muito bem, com muito carinho.

Tive algumas conversas com Othon Bastos sobre essa experiência que ele mesmo considera o seu melhor trabalho em cinema, e fica evidente o quanto é grato à conduta de Leon como diretor de atores. Othon mostra certo pudor em falar do processo, e sai pela tangente quando a sugestão é glosar a respeito do que ele possa se lembrar.

Em minha primeira conversa com Othon Bastos sobre o filme, pedi que ele me falasse da construção da personagem pela perspectiva da dialética do ator, no sentido de seu repertório próprio - seja da experiência de circunstâncias da vida mesma ou do trabalho com personagens pregressas – fornecer elementos para compor uma personagem, muitas vezes trabalhando com contradições que realcem criticamente a compreensão de seus modos de agir, pensar, sentir. Othon nasceu no alto sertão da Bahia, e viveu na fazenda de um de seus avôs, que era um coronel, até os 5 anos de idade. Contaram a ele uma lenda de que esse avô fazendeiro, quando soube que o pai de Othon não queria seguir cuidando da fazenda e iria para Salvador, dividiu suas terras entre seus jagunços.

Othon guarda uma lembrança muito familiar desse avô com quem conviveu tão pequeno, uma imagem meio mítica, e ao mesmo tempo diz que não sabe se, por outro

lado, seu avô foi capaz de alguma violência contra alguém, algum assassinato, já que isso não era incomum naquele sertão. São dados de sua mitologia pessoal que lhe serviram na composição de Paulo Honório, com a consciência de que está claro que um personagem como esse não pode ser inteiramente mau nem inteiramente bruto...”. Ele se refere ao encanto de Paulo Honório por Madalena e a ter trabalhado, na cena da capela, com a situação de ele se dar conta ali concretamente de que a seu modo ele a queria, a amava.

Othon Bastos gosta de contar a história que mostra contradições de seus dois avôs, e de que ele certamente se nutriu em sua dialética própria, entre ponderações e contradições na construção de seu Paulo Honório: seu outro avô era senador da República e eles eram inimigos políticos, “tipo Romeu e Julieta” no sertão. Mas quando souberam que seus filhos estavam apaixonados e iriam se casar, selaram um pacto de cordialidade e convívio, deixando a inimizade apenas no campo da política, cavalheirescamente.

E Isabel Ribeiro diria numa entrevista em 1972, logo após filmar *S. Bernardo*:

Minha adolescência foi sofrida. Minha mãe fez o possível para que eu estudasse. Mas só consegui até os meus 15 anos. O dinheiro era apertado, sabe? Tentei trabalhar. Foi um horror. Fui auxiliar de escritório, secretária, caixa numa camisaria, balconista. Mas o que doía é que eu era sensível, queria ler, queria aprender, queria saber das coisas. E não podia. Isso me dava uma sensação terrível de impotência e de desespero diante da vida. Nos intervalos eu corria para a Biblioteca Pública e lia tudo. Lia sobre filosofia – Descartes, Platão. Não entendia nada, mas tinha sede. (...) Não aguentei mais ficar sem estudar e passei a ir à escola à noite. Foi quando descobri que gostaria de fazer mesmo medicina e psiquiatria, mas não teria recursos para pagar meu curso... Foi aí que comecei a pensar que talvez não valesse a pena viver. Nessa crise eu estava muito só, muito mesmo. Um dia, peguei umas amostras grátis de tranquilizantes e tomei 60 comprimidos. Era domingo. Eu me lembro que fazia sol e eu estava tranquila. Acordei no hospital. E chorei muito quando descobri que estava viva²⁵².

Proponho pensar sobre essa dialética formada por como os atores se servem da memória consciente de suas vidas em favor da composição consistente de traços de suas personagens, no sentido de uma transfiguração de algo real, e que, portanto, tem sua base num dado documental (o que vem de encontro à provocação que Leon fazia sobre documental e a ficção, no fundo, estarem sempre amalgamados). O que me interessa

²⁵² Em entrevista à Marisa Raja Gabaglia para o Jornal O Globo (1/4/1972), *apud* Lima e Silva, 2008.

assinalar aqui é esse ato da atriz ou do ator de se apropriar de algo singular em sua própria história e elaborá-lo artisticamente.

Digo que é um lidar com essa matéria prima biográfica de forma dialética pela consciência (ao menos parcial) dessa elaboração, que ultrapassa as questões da personagem – enquanto Madalena ou Paulo Honório não podem encarar e ultrapassar suas feridas e cicatrizes, conscientes ou não. Afinal, essa atitude do ator criador em face da criação de sua personagem assume uma qualidade de aprendizagem dialética de vida, ao sabor do legado de Brecht.

Leon trabalhou com Othon Bastos e Isabel Ribeiro numa intensa pesquisa de interpretação. *S.Bernardo* foi rodado na mesma sequência narrativa da evolução da história de Graciliano Ramos. Era sempre assim que Leon rodava seus filmes, a fim de extrair a melhor interpretação de seus atores, sóis do seu cinema.

A direção de atores

Leon criava um ambiente de filmagem, onde tinha um silêncio..., [com um sorriso no rosto] tinha ali uma coisa que parecia uma igreja! A gente esteve filmando na igreja [risos], mas mesmo quando era na casa, havia uma solenidade no ato de filmar, que nos envolvia a todos e ia todo mundo respondendo bem à direção²⁵³.

É Lauro Escorel (Debate, 2021) quem rememora o *set* de trabalho de *S.Bernardo*, que testemunhava todo o trabalho de Leon com os atores, em sua condição de diretor de fotografia a postos:

Lembro de um trabalho de horas e horas de preparação do elenco que Leon comandou. Nosso dia de filmagem: como a gente filmava muito pouco, filmava *take* único (a gente tinha pouco negativo, o estilo do filme era de plano sequência), o ritual, o rito do *set* era conduzido pelo Leon com seus atores. E a gente assistia. E pra mim, que era o primeiro filme que eu fotografava, tudo aquilo era uma novidade, - mas eu acho que eu nunca reencontrei aquilo em nenhum outro *set*, a não ser talvez quando eu fiz o *Black-Tie* com Leon.

²⁵³ Lauro Escorel, o diretor de fotografia, em debate no Festival de Brasília 2008.

Leon falava sobre o planejamento rigoroso em relação ao trabalho de ensaio das cenas com os atores, ao mesmo tempo que os recursos usados nos ensaios apontavam descobertas, sempre havendo espaços para alterações, para se surpreendido por soluções cênicas surgidas do próprio jogo entre os atores, com o que durante as filmagens, ia tomando decisões sobre a estrutura do filme, sobre cada plano e ia resolvendo a montagem.

A disponibilidade para lidar com imprevistos, o bom humor e os momentos de pausa compõem também uma nova confluência de forças formando um resultado estético surpreendente para o próprio cineasta, o que é muito importante. É a afirmação de que, entre o desejo motivador e o resultado estético, ao longo do processo criativo das filmagens, o filme vai se revelando numa relação dinâmica com os modos concretos como o processo acontece de fato²⁵⁴.

4.2.2 Leon e o enfrentamento prazeroso da direção de atores

Na rotina que Leon estabeleceu, Othon Bastos conta e reconta²⁵⁵, numa lembrança sempre prazerosa, como o diretor instaurou com os atores o “*trabalho de mesa*”²⁵⁶, todas as noites após o jantar. Leon e cada um dos atores tinha consigo seu exemplar do romance em mãos²⁵⁷ e, numa leitura em voz alta partilhada, Leon apresentava e discutia com eles seu ponto de vista de interpretação na (sequência) em questão, ouvia a forma como cada

²⁵⁴ Em dado momento da conversa com os estudantes da USP em 1973, - interessante notar como Leon assume um modo de conversar, um tom e um vocabulário direcionados a uma empatia com aquele público -, Leon diz: “(...) vou mostrar um troço a vocês que acho que é de extrema importância, que eu acho, quer dizer, de como é que um filme desde que ele tá bolado, o jeito que ele vai nascendo, que ele vai sendo filmado, tudo isso, como é que existem tantas contradições, tantas vinculações, tantos entrelaçamentos de questões que muitas vezes a gente pega só uma parte, entendeu?”

²⁵⁵ Algumas vezes ouvi Othon Bastos dar seu depoimento sobre o modo como Leon trabalhou com os atores no filme, desde a primeira conversa que tivemos em 2017 (informação verbal).

²⁵⁶ O trabalho de mesa, prática teatral que chega à formação de Leon desde quando ouvinte de ensaios do Teatro de Arena em sua temporada no Rio, em 1959 e, ao longo do tempo, da observação, das trocas com diretores e atores de teatro, e dos estudos autodidatas.

²⁵⁷ Maria Hirszman, filha de Leon que herdou seu exemplar do livro, conta: “Ele gostava muito de ler, mas não era um leitor organizado. (...) O próprio roteiro do *S. Bernardo*, é um exemplar de *S. Bernardo* todo escrito, todo rabiscado. Ele não era uma pessoa racional nesse sentido de fichar o livro, fazer um resumo. Era uma coisa mais sensitiva, mais impulsiva. (...) Ele tinha um grande interesse pela psicanálise e por toda a literatura ligada a esse universo, talvez sua biblioteca fosse mais recheada de livros de filosofia e psicologia que de literatura” (Debate, 2021).

um recebia o que ele explanava e dialogavam, desentranhando com eles as articulações de sentido que formulara na concepção da cena²⁵⁸. Othon Bastos rememora (Debate, 2021) o ritual de cada noite naquela residência artística:

O livro é o roteiro, isso é da maior importância. (...). Ao final do jantar ele dizia [por exemplo]: amanhã nós vamos filmar da página 15 a página 19. Então vamos conversar sobre esta cena. Então, nós ficávamos conversando sobre a cena, discutíamos a cena, ele dizia como ele queria que fosse feito, nós dizíamos como recebemos a cena, e a partir daquele momento nós, atores, conversávamos entre nós. E conversávamos muito.

Leon punha em prática ali, claramente, uma análise dramaturgicamente de inspiração brechtiana. Paulatinamente ia fazendo com os atores o caminho de entendimento das alterações necessárias, tornando-as claras, até a assimilação entre eles de como deveria ser a(s) cena(s) a se trabalhar no dia seguinte. Visualizando o trabalho em conjunto de leitura, muito diálogo, laboratórios e muito ensaio, evoco a célebre formulação 58 do *Pequeno Organon* de Brecht (2005, p.58) que reafirma o trabalho coletivo reafirmando como na vida nos formamos uns aos outros:

O processo de aprendizagem deve ser coordenado, de forma que o ator aprenda conforme os demais atores estão aprendendo, e desenvolva seu personagem conjuntamente com o dos demais atores. É que a mínima unidade social não é um homem, mas dois homens. Na vida real também nós desenvolvemos uns aos outros.

Quando o sentido pretendido estivesse em uníssono, partiam no dia seguinte para experimentarem laboratórios de interpretação, se a cena exigisse, e para ensaiar a cena

²⁵⁸ Fique claro que ele se refere à uma forma de apropriação do original que permanentemente retorna ao original, que não fica sendo uma referência primeira apartada. Por um lado, há uma estratégia discursiva frente ao autoritarismo da época (o filme foi censurado e demorou um ano e meio para estrear, também pela falência decorrente da censura), pois Leon contava que diante da censura (que ele podia prever quando se arriscou ao filme), teve que entrar com um recurso judicial baseado exatamente na fidelidade textual do filme ao livro. Por outro lado, de fato Leon mantinha essa proximidade no sentido tátil, material, consultando o livro a todo momento e incentivando os atores a fazerem o mesmo, em leituras e releituras. Tudo o que está no livro e que não entra no filme como cenas integrantes, ainda assim faz parte de um texto-base. Assim, trata-se de uma postura de trabalho e escuta da obra original: existe uma dramaturgia oculta aos espectadores, mas subjacente ao trabalho com os atores na preparação do entendimento das várias camadas (e que formam uma dramaturgia própria de cada ator na composição de seu personagem e de suas relações com os outros personagens). Para os atores, são como “riscos que correm por baixo” do que se vê na tela, mesmo que não chegassem a ser filmados (e que eventualmente podem ter sido cenas experimentadas em ensaios, para elucidar algum aspecto). Como fragmentos vivenciados pelas personagens que não foram mostrados.

exaustivamente. Na conversa com os estudantes da USP em 1973 sobre o filme (ANEXO C), quando um deles elogia a pletora de nuances alcançadas por Othon Bastos em sua atuação e pergunta a Leon como conduzia os atores na composição de personagens e suas relações, Leon expõe alguns dos recursos de que lançou mão, incluindo os laboratórios de interpretação, que planejava e orientava com imenso prazer por assumir um processo com seus atores com tempo para experimentações e seus desdobramentos :

Quer dizer, no momento em que foi necessário fazer o *over-acting*, exagerar, (...) exagero de interpretação, tecnicamente chamado de *over-acting*, aí nós usamos. O trabalho de criação, em termos de atores foi um trabalho de equipe mesmo. De todo mundo, tá? Leitura de texto, laboratório, análise de ensaios a respeito do romance, trabalho na cena durante o plano, reelaboração de laboratório, análise de contenção, laboratório de contenção, laboratório de hiperexpressividade.

A troca de personagens entre os atores, um recurso notoriamente experimentado e difundido por Brecht, foi utilizado por Leon em vários momentos ao longo do trabalho com os atores, segundo conta Lauro Escorel (Debate, 2021): “(...) a gente via o Leon conversando com o Othon, conversando com a Isabel, eu lembro que às vezes o Othon e a Isabel trocavam de personagem, a Isabel fazia o personagem dele, ele fazia o personagem dela”²⁵⁹.

Essa prática concretiza em ato uma elaboração conjunta das personagens, já que um ator poderá perceber o que se revela de ainda não visto sobre sua personagem na interpretação do outro e o que descobre na sua própria interpretação. Surgirão das trocas, - de sua apreciação crítica conjunta e da retomada das personagens originais por cada um -, uma clareza maior das contradições da personagem e de sua relação com o outro, com possível descoberta de mais riqueza de detalhes. Assim registrado na formulação 59 do *Pequeno Organon* de Brecht (1967, p.209):

²⁵⁹ Nesse momento do debate, em seguida Lauro sugere que Othon conte mais concretamente sobre os laboratórios em que trocava de personagem com Isabel Ribeiro, e Othon não “pega a deixa”. Se Othon Bastos não fica à vontade de falar sobre os laboratórios de interpretação e outros recursos orientados por Leon, porque não o fez em nenhuma oportunidade, isso é para ser respeitado. De mais a mais, é assumidamente de fragmentos que se compõem essas considerações sobre a *encenação fílmica* de Leon que quer mesmo desestabilizar o espectador fazendo chocar com a sobriedade, nudez do espaço bem enquadrado o fragmentário (que se observa na montagem de cenas como episódios e com a inserção de cenas muito breves na montagem, assim como cortes sem transição ou signos de imperfeição dentro dos planos, como as moscas e traças voando) e o inacabado (ao final escurece, não há fim: o escuro da noite toma conta da última cena, provocando uma suspensão do tempo, assim como a obra se inicia com a ação da escrita já em curso; escrevendo-se, se fazendo).

os atores deveriam trocar entre si os papéis durante os ensaios, de forma que todas as personagens fossem possibilitadas de receber umas das outras tudo aquilo de que necessitam reciprocamente. Convém, além disso, que os atores vejam suas personagens representadas por outros, que as vejam em outras figurações. Se o papel é desempenhado por alguém do sexo oposto, o sexo da personagem se revelará mais incisiva; se representado por um cômico, quer de forma trágica ou cômica, ganhará novos aspectos.

Em 2017, quando convidei Lauro Escorel para a *Mostra Leon 80*, que concebi e organizei, em seu depoimento sobre o processo criativo contou como a cena da capela foi a cena mais trabalhada por Leon com os atores, dada a sua complexidade maior e a riqueza de detalhes, ele já contara que nos ensaios, em alguns momentos Isabel interpretou Paulo Honório e Othon interpretou Madalena. Dada a relevância desta técnica no processo, tomo a liberdade de citar a compreensão de Fernando Peixoto em *Brecht, uma introdução ao teatro dialético* (1981) porque creio que serve para iluminar um entendimento amplo da direção de Leon:

na busca de detalhes específicos de comportamentos ditados pelo sexo, resulta extremamente útil que, em nível de preparação, como etapa de análise ativa, um ator represente um papel feminino. E vice-versa: algo de indefinível será incorporado à interpretação, pois parte de uma observação de fora. O mesmo sucede em casos que envolvem personagens de maior ou menor idade; o ator velho revelará algo do personagem jovem e vice-versa. Um trabalho, enfim, sempre subordinado à noção de que a particularidade é uma característica do geral. E através do geral se encontra o particular. O manejo da dialética é a arma fundamental da interpretação crítica moderna²⁶⁰.

Othon Bastos diria (Debate, 2021) das descobertas nos ensaios:

Então nós ensaiávamos e à proporção que ensaiávamos, nós íamos nos encontrando. [...] Eu não *seria* um Paulo Honório, eu queria fazer *como*

²⁶⁰ O texto de Fernando Peixoto segue assim: “[Em uma série de fragmentos sob o título *Efeito-V*, de distanciamento], Brecht cita o curioso exemplo de uma peça imaginária na qual a última cena mostrasse os personagens da primeira em situação inversa (uma relação carrasco-vítima, por exemplo). A existência desta última cena certamente distanciará a primeira (e vice-versa): os atores saberão tirar proveito deste conhecimento para saberem como atuarem em ambas” (p.88). Muito interessante para pensar que, em certa medida, na cena da igreja as posições das personagens se invertem em sua dinâmica de subordinador e subordinada (o que conta com a influência do ambiente da capela), considerando que Madalena domina a cena e, em sua atitude espectral e pétrea (embora sempre bela), submete Paulo Honório (já está morta antes de morrer e impera sombria, amansa-o, ele serena, suaviza-se, com ternura inclusive, até ser tomado por imenso cansaço, sono).

se fosse um Paulo Honório. [...] Foi um trabalho lindo, emocionante, um trabalho de vida. Atores como Mário Lago, Vanda Lacerda, Isabel, Joseph Guerreiro, atores que tinham uma bagagem muito grande²⁶¹ e aprendi com eles, aprendi muito a fazer a personagem [...] O Leon dizia assim: - vão fazendo, façam, façam, façam, façam. E a gente ia fazendo, ia ensaiando, ia ensaiando²⁶². E ele limpava aqui, limpava ali, era como se estivesse esculpindo [...], como se ele estivesse desenhando um quadro, botava um pouquinho ali... ele realmente nos conduzia, não impondo, ele sabia nos conduzir, isso é que era o fantástico. E todos nos aceitávamos maravilhosamente bem, conversávamos muito, discutíamos muito a cena. Não era chegar: - “Faça”, e a gente fazia. Não! Era assim: - “Vamos ver: Por quê? – E esse detalhe? – E aqui? Por que ele faz assim? Vão fazendo...” A gente levava de 6 a 7 horas de ensaio. Quando ele dizia: - “Vamos rodar”, estava prontíssimo”. [...] Aquilo [aquela delicadeza] era o que a gente vivia, convivia. Estávamos todos muito ligados ao filme, tínhamos certeza de que estávamos fazendo um trabalho muito bom. Todos nós nos comunicávamos bem, era Mário Lago, era o Jofre, era o Joseph Guerreiro, era o Nildo. A cena com o Nildo na sala de aula era um encanto²⁶³.

Pelas manhãs, havia cotidianamente sessões de audição musical conjunta com os atores, (que, por prazeroso que era, participava toda a equipe), de modo que Leon conduziu um treinamento de escuta e atenção à emissão vocal, o que foi fundamental como parte do processo de trabalho vocal, possibilitando chegarem a nuances cheias de sutileza. Com a palavra, Leon Hirszman:

²⁶¹ Othon e Lauro se referem à alegria do encontro entre todos os atores: “Vanda também era fantástica. (...) O elenco era um elenco de peso. O Mário Lago, maravilha trabalhar com ele e com o Nildo”, diz Othon.

²⁶² Note-se que aqui Othon enuncia, com sentimento de comunhão, gratidão, o que vivenciaram no processo conduzido por Leon de valorização de investigar as personagens em suas diversas relações, ‘orientação’ inscrita por Brecht na formulação 60 do *Pequeno organon para o teatro*: que o ator conhece melhor seu personagem através do tratamento que dá às outras personagens – e, é claro, através do tratamento que as outras personagens lhe dispensarem.

²⁶³ Othon Bastos se refere à cena em que Paulo Honório vai à sala de aula despedir Padilha, o ‘mestre-escola’, por estar inseguro, desconfiado, tomado pelo ciúme. Othon me contou que Leon ficou muito satisfeito com a forma como no primeiro ensaio iam conduzindo o entrevero entre eles, e que os felicitou por não envolverem na cena a miniatura de globo terrestre sobre a mesa, que Leon queria para que figurasse como signo visual presente. A cena se dá entre cenas em que Paulo Honório se revela tomado por um ciúme obsessivo, pois o adensa, já que marca contradições em relação a tudo o que ficou marcado até então na dinâmica entre senhor e subalterno, com oscilações em que Padilha vai de encolhido à desenvolto e altivo, o que se evidencia com a câmera se fechando sobre ele, até o *close* que fecha a cena (e amplia a insegurança de Paulo Honório). Padilha sai para fora da condição de submetido: sai em pensamento, em desejo, em possibilidade e isto extravasa no *close* (1h19min26s). Como não lembrar Brecht? Referindo-se à troca de personagens nos ensaios (que é provável que aqui tenha ocorrido) para, nessa elaboração conjunta, consolidarem também a perspectiva social a que obedecem seus desempenhos, provoca: “O senhor será somente senhor na medida em que o criado o permitir”. Esta máxima está contida na formulação 59 do *Pequeno organon*.

Um troço importante é que a gente de manhã cedo, antes de ir pra filmagem, por exemplo, a gente ouvia João Gilberto. Entendeu? Então, esse negócio parece que não é uma coisa importante, mas pra mim é uma coisa muito importante, como diretor do filme. Parece coisa estranha. A gente fala em Eisenstein e aí fala em João Gilberto, parece uma coisa insólita e tal. Mas que é muito importante, no sentido de respeitar, de engrandecer aquilo que Graciliano tem de mais belo: a precisão. Que me parece também se manifestada também na poesia de João Cabral, como em João Gilberto como cantor, e como em Caetano²⁶⁴, que a gente ouvia também. E esse tipo de precisão, quer dizer, você não desgastar os movimentos pelos movimentos, tá? Não desgastar isso e saber que vai ter um momento preciso em que ele vai significar em emoção e em razão um aprofundar do todo²⁶⁵.

Note-se que quando ele expõe essa atenção com a precisão, não se restringe ao trabalho vocal ou da percepção sensorial de musicalidade e de escuta a pausas e silêncios, mas sim de um cultivo da precisão e da escuta ampliada e atenta em todos os aspectos da sensibilidade (“não desgastar os movimentos pelos movimentos”), do trabalho e da comunicação, cujo resultado artístico revela os ganhos da prática, como Leon planejava (“saber que vai ter um momento preciso em que ele vai significar em emoção e em razão um aprofundar do todo”).

E isso inclui o trabalho de Leon com a voz dos atores, que tinha uma dedicação absolutamente fora do comum para um diretor, que abarca um entendimento amplo de manifestações diversas da palavra no filme, no aspecto sensorial e no aspecto intelectual, também quanto a sintomas do inconsciente – pela forma de algo ser dito em um diálogo ou narrado, e o entendimento das pausas, de silêncios, e de quando a voz emudece. Além da fineza de percepção das superposições de vozes e canto (numa polifonia bastante expressiva), e da concepção, com Caetano Veloso, da trilha que ele compôs improvisando sonoridades inspiradas no mesmo canto de trabalho²⁶⁶ que sobressai ao final do filme.

²⁶⁴ Lembro aqui que Leon convidou Caetano Veloso a fazer a trilha sonora do filme, explorando sua porção mais aguda, o tom mais feminino de sua voz de homem. A contradição expressa aí na própria voz que interfere pontualmente na ação é de grande beleza, e, além de experimentar nuances de agudos e graves, causa um efeito de questionamento de uma possível integração de feminino e masculino. Embora entre “ais”, lamentos, que por sua vez usaram como inspiração o coro épico e afetivo do coletivo de camponeses em seu canto de trabalho daquela região.

²⁶⁵ Conversa com estudantes da USP a convite de Paulo Emilio Salles Gomes, em novembro de 1973, duas semanas após a data de estreia de *S. Bernardo* em São Paulo (em anexo)

²⁶⁶ O coro de camponeses que canta e compõe a forma poética do mundo agrário, arcaico. Linguagem arcaica, ancestral, essa tensão entre a violência destrutiva de Paulo Honório e a sabedoria do corpo e da voz, que transcendem a pura fisicalidade animal no gesto inventivo e sábio do cantar. O poder destruído que aniquila e se aniquila x o afeto, resistência e sabedoria

Façamos um parêntese para iluminar a trilha sonora e polifônica no filme, em relação com toda a consciência de Leon sobre o que pretendia quanto às articulações entre o trabalho com a escuta, a precisão da palavra e do gesto com os atores compondo a esfera mais ampla de toda a concepção de som e silêncio, o som e a imagem, em processo que se reflete no que o filme alcança esteticamente. Caetano Veloso conta (Veloso, 1997) como foi transformadora para seu trabalho de composição a experiência inovadora que Leon propôs com sua participação, orientando-o: quando voltou de Londres, em 1972

Leon Hirszman terminara de rodar a adaptação para o cinema do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, e me pediu que fizesse a trilha sonora. Na nossa primeira conversa, mencionei o fato de Graciliano (como João Cabral) não gostar de música, e lembrei entusiasmado o quanto era maravilhosa a solução encontrada por Nelson Pereira dos Santos em *Vidas Secas*: apenas o ranger da roda de madeira do carro de boi servia de música para o filme. E Leon logo concordou, acrescentando que fora justamente com isso em mente que em procurara, pois via semelhanças entre o carro de boi de Nelson e meus grunhidos na gravação de *Asa-Branca*, em meu primeiro disco de Londres. Foi uma iluminação. Ele queria de fato que eu compusesse algo para o filme usando apenas minha voz da maneira mais próxima possível do que eu fizera em *Asa-Branca*, e imediatamente imaginei formas sonoras organizadas a partir dessa matéria prima. Ele queria mais: que eu *improvisasse* à medida que ia vendo as imagens projetadas na tela. E assim fizemos. Fiquei maravilhado com o resultado – e mais ainda com o método. Tínhamos apenas quatro canais para superpor as vozes, e os recursos para mixar eram mínimos, mas experimentar compor a partir de ‘gemedelas’, e gemedelas improvisadas!, era uma aventura grandiosa. Achei o filme de Leon muito bonito – como são todos os filmes que fez – e acima de tudo encontrei na colaboração com ele um novo começo para meu próprio trabalho. Não é nada desprezível o fato de, mais uma vez, a indicação de caminhos me ter vindo do cinema – e do Cinema Novo brasileiro, essa experiência tão congenial ao próprio Brasil (...). As gravações para *São Bernardo* foram feitas no Rio, em dois ou três dias. Voltei para Salvador com a ânsia de entrar num estúdio e começar a trabalhar em método semelhante.

popular. Reinvenção mítica. O que as vozes podem juntas, os corpos, os afetos, tornando o insuportável suportável. O canto em coro alça o arcaico coletivo a outro patamar, transcendência. O coro é a vida negada por Paulo Honório, a vida pulsando apesar de tudo. Em sua máxima possibilidade porque coletiva. A sua existência é a refutação pungente da miséria existencial de um Paulo Honório. São uma irmandade entre si, simbólica, a pulsação do sentimento de fraternidade que Paulo Honório desconhece. Cantar coletivamente transforma o pobre trabalhador em centro da terra.

Othon Bastos conta (Debate, 2021) que, paralelamente ao início do processo, Leon conversava muito com cada ator em particular, cuidando delicadamente dessa cumplicidade mútua:

Eu comecei a estudar com Leon o personagem, era maravilhoso porque ensaiávamos de cinco a seis horas para poder equilibrar a cena, ter o que Leon queria, ele era inteligente, preparado, cultíssimo e sabia bem o que queria dos atores. (...) Ele deu a liberdade de criar o tempo inteiro.

Othon Bastos contou-me, sobre recursos que Leon usava conduzindo a direção (informação verbal, 2018), que nessas conversas a sós com ele, Leon trazia referências apropriadas de Freud para expor a ele e ouvi-lo sobre o entendimento do inconsciente emergindo da interioridade de Paulo Honório, quando os elementos do ensaio de Hélio Pellegrino sobre Paulo Honório tantas vezes citado por Leon²⁶⁷ alicerçava o que ele dispunha como consigna de direção para o ator. A dimensão do inconsciente da personagem irrompendo em sua subjetividade, a forma de lidar com seus pensamentos, sentimentos e emoções atravessa suas características de ser social (afinal, “A coerência do personagem é na verdade revelada pela maneira com que suas qualidades individuais entram em conflito umas com as outras”, como escreveu Brecht em seu *Pequeno organon*).

Othon Bastos não me revelou nada mais específico²⁶⁸ sobre as referências a Freud nas conversas sobre Paulo Honório, mas contou-me de algumas poucas consignas de Leon para Paulo Honório, como na cena a cavalo de baixo de chuva torrencial, em que vai cobrar Padilha: “Leon me disse: -‘Você vai arrancar a propriedade dele. De qualquer maneira, vai conseguir. É teu pensamento. *Arrancar. Vai!*’. “e ele dava a liberdade criativa ao ator: ‘Como você age para enredar o Padilha?’. A partir das proposições dos atores em cena, ia dirigindo-os, ajustando aos poucos tudo.

Em relação aos dispositivos para o trabalho da relação entre Paulo Honório e Madalena, em consonância com Isabel Ribeiro, como as vezes em que Leon propôs a

²⁶⁷ Em anexo, temos o artigo posteriormente escrito por Pellegrino, em 1972, que contém traços do artigo anterior a que Leon se refere (ANEXO E).

²⁶⁸ Othon Bastos revelou-me sim a seguinte anedota: Othon era leitor de Jung desde o final dos anos 60 (na preparação de *Na Selva das cidades*, de Brecht, com direção de Zé Celso Martinez Correa já fazia leituras orientais, do Zen, mescladas a leituras de Jung e Reich, além de um treinamento físico exaustivo). “Leon falava de Freud, falava, falava, eu ouvia, compreendia, conversávamos, e às vezes eu, só pra brincar com ele, perguntava: - “E Jung, nada?!”, e eu ria, e ele ria” (informação verbal, conversa realizada em 23 maio de 2018).

troca de personagens entre eles, Othon sempre saiu pela tangente, despistando. Ele tem mesmo prazer em falar sobre o dom e o empenho afetuoso que Leon tinha para se comunicar com cada pessoa, fosse quem fosse (Debate, 2021):

Uma coisa linda do Leon é que era uma pessoa carinhosa, ele tinha carinho por cada pessoa que estava ali, e ele sabia como conversar com cada pessoa, ‘um xamã’. Ele sabia, ele sabia como conversar comigo, como conversar com Isabel, quando eu estava com Isabel fazendo a cena ele sabia como fazer a cena: “- Como é que você faria? Como você dizia?” Ele tinha certeza absoluta do que ele estava fazendo e ele acreditava plenamente no que estava fazendo, e isso nos impulsionava a fazer, a continuar, e nós acreditávamos nele, isso é que é importante, nós acreditávamos no Leon.

Othon Bastos evidencia correntemente o encantamento de Paulo Honório por Madalena, em contradição com toda a sua brutalidade, e como, na cena da capela, é o momento em que seu afeto é declarado a ela, sem sombra de dúvida. Othon costuma dizer, ao falar da direção da interpretação por Leon que ele “sabia muito bem o que queria” e que perfazia o caminho até lá a fim de orientar as experimentações com os atores, guiando as conversas a fim de juntos chegarem ao entendimento comum, na escuta mútua, nas reflexões e nos ensaios práticos:

E Isabel era um encanto de pessoa. Era uma atriz fantástica, e um ser maravilhoso. Ela era de uma delicadeza, de uma gentileza, ternura. Isso nos levava a acreditar naquele personagem pela candura. Ela era suave, terna. O contrário do Paulo Honório. Então, as cenas que eu tinha com ela, eu ficava observando como ela fazia a cena para eu poder fazer junto com ela a cena. Era o Paulo Honório ali naquele momento sendo dominado por aquela fantástica mulher que ele sonhou. Então, era como um encanto. O encantamento da Isabel nos tocava a todos. E era muito delicada. Uma das cenas que eu mais gosto no filme é a cena da igreja, a riqueza de detalhes.

Algumas linhas mestras em relação às contradições das personagens em suas composições pelos atores foram trabalhadas de forma clara por Leon. Sendo entrevistada junto a Othon Bastos, recém premiados por Madalena e Paulo Honório (Prêmio Air France), em 1974, Isabel Ribeiro expressa sua emoção de participar do projeto de Leon e uma compreensão lúcida sobre o trabalho, nomeando mesmo a “frieza” de Madalena:

Eu já lera o livro, muito antes, e Madalena me marcou muito, pela personalidade e pela frieza. Através dela – e somente graças a ela – Paulo Honório pode conhecer a si mesmo. No suicídio de Madalena está o nascimento de Paulo Honório. Daí a importância dos personagens e do filme: Graciliano Ramos talvez seja o mais brasileiro de todos os nossos romancistas, e a problemática de S. Bernardo é a mesma de todos nós, em permanente conflito com tudo o que é imposto, que é ignorante e que é obscurantista. O Leon soube captar como ninguém essa problemática, e o filme é um retrato fiel do romance. Há quem pense que é fácil realizar um filme baseado num romance de Graciliano, mas as dificuldades são ainda maiores, pois se trata de um escritor simples, porém seco, amargo, árido²⁶⁹.

A “frieza”, certamente trabalhada pela atriz numa lógica de criar contradição com a doçura facilmente apreendida na superfície por seus modos, beleza, e cria uma grande contradição com os gestos de mãos e cabeça da personagem, dotados de delicadeza. O enigma se faz no contraste que inclui a frieza que expressa por suas imobilidades e silêncios, num corpo frio (está sempre de meia-calça cinza, mesmo ao sol) e de base frágil (pés sem raízes), que, no entanto, é belo, assim como seu rosto e seus grandes olhos profundos.

Leon certamente conversou muito em particular com Isabel Ribeiro sobre a subjetividade tão complexa da enigmática Madalena. Com uma sensibilidade de atriz absolutamente disponível, Othon Bastos conta (Debate, 2021) sobre Isabel essa passagem na filmagem da cena do pedido de casamento: “quando ela olha para fora da janela, disse que ficou acompanhando um pássaro que passava voando para depois falar. (...) Ela aproveitava tudo”. Segundo Lauro Escorel, em depoimento dado em 2017 na *Mostra Leon 80*²⁷⁰ “ela tinha a marca do olhar muito bem colocada com rigor pelo Leon, toda a partitura do olhar dela: aqui assim, em seguida assado”, na construção da partitura de ações da minuciosa cena à janela, mas também em todo o trabalho com a atriz, tão fundamentado no mínimo de gestos, concentrado nos olhos, rosto, detalhes da forma de usar os pés em sua composição.

²⁶⁹ Essa reportagem e entrevista foi feita com Isabel Ribeiro e Othon Bastos quando ambos ganharam o hoje extinto Prêmio Air France por suas interpretações em *S. Bernardo*. “Os Heróis de São Bernardo”, 1974.

²⁷⁰ O registro em áudio desse depoimento segue ainda sem transcrição (informação verbal).

Após laboratórios e ensaios em que trabalhava em média cena ao longo de cinco horas com os atores, segundo conta Othon Bastos²⁷¹, Leon checava através da lente da câmera quando o jogo entre os atores e a cena se realizava concretamente à altura do pretendido por ele. O registro pela câmera eternizava aquela experiência estética, que acaba por guardar em si um híbrido portanto de teatro e de cinema. Leon se dedicava com o claro intuito de dotar sua obra de uma teatralidade que possibilitasse a abertura a significações novas segundo a percepção de cada espectador. Lauro Escorel evoca (Debate, 2021) sua sensação de testemunhar o jogo cênico entre os atores, qual num processo teatral de ensaios, até que, lapidada a interpretação e seu *timing*, ela fosse eternizada na filmagem:

Enquanto não havia uma compreensão plena da cena, a cena não estava pronta para ser filmada. E, quando está pronta, está pronta, acontecia. Era um registro, [...] quase que um registro documental [...] daquilo que tinha sido preparado. Isso valia tanto para o Othon quanto para a Isabel quanto para todos os outros atores – o Nildo Parente, o Mário Lago, o trabalho do Nildo no filme é um dos melhores trabalhos em cinema, está maravilhoso como Padilha. [...] Éramos todos encantados pela Isabel, [sorrindo] a Isabel era uma musa de muitos de nós, e todos olhávamos para ela meio embevecidos e ela nos fascinava diante da câmera.

Uma bela imagem a ficar suspensa como síntese poética da filmagem de S. Bernardo é a de Othon Bastos/Paulo Honório no minuto final da cena final, com a interpretação do texto sincronizada com a vela se apagando “A cena final do filme, eu levei quase 7 horas estudando o tamanho da vela para falar o texto e a cena acabar quando eu acabasse o texto”, diria ele (Debate, 2021). A Helena Salem, Othon contou que Leon estava debaixo da mesa, segurando o *dimer* para a luz, do outro lado uma bacia com água e sal também para a iluminação, recurso aprendido com um ator de teatro vindo de Maceió especialmente para auxiliá-los na iluminação artesanal. É a última a ser filmada. Quando Othon Bastos diz a última fala e faz-se o silêncio, e Leon diz: “-corta!”, ele vai subindo agarrado às pernas de Othon, abraçando-o, beijando-o e dizendo que foi maravilhoso (Salem, 1997).

Ao considerarmos todos os fragmentos de depoimentos sobre o processo vivido com os atores a que tive acesso, reconheço que foi vivido qual um processo de encenação teatral, salvo os detalhes intrínsecos à marcação precisa do ator diante de câmera (que de

²⁷¹ Em declaração a mim em 10/01/2017 (informação verbal) e em outras declarações como em *live* debate do cineclubes ABI (Debate, 2021).

todo modo equivale às marcações de cena no teatro). Othon Bastos conta que Leon ia observando-os ensaiar, e de quando em quando, checando o enquadramento, sempre voltando a vê-los pela lente da câmera (como um vai e vem, em que depois se fixava cada vez mais em ver através da lente da câmera).

As componentes de soluções estéticas criativas em vista da escassez de recursos traduzem uma sensação de trabalho de trupe teatral colocando uma montagem de pé. Escorel conta sobre isso (Debate, 2021): sob o signo de uma cumplicidade que ele sabe rara:

A imagem [fotografia e iluminação] do filme é resultado de uma parceria como poucas vezes eu tive, e tem ali o olhar, o dedo, a mão do Leon, na dúvida o Leon me encaminhava na direção certa. Então eu compartilho com o Leon os méritos desse meu primeiro trabalho como diretor de fotografia²⁷².

Embora Othon Bastos afirme (e Lauro Escorel confirme) que o trabalho com os atores era sempre com o livro na mão, evidentemente houve várias versões do roteiro com a dramaturgia elaborada por Leon²⁷³. Todas as versões do roteiro que pude consultar até aqui, porém, estão incompletas, por não contemplarem a totalidade das cenas que estão no filme e também pelo modo como estão apresentadas as existentes, com textos e marcas faltantes no roteiro técnico.

²⁷² Escorel segue em seu depoimento e inclusive menciona sua convivência pregressa com Othon Bastos em *Capitu*, quando sua observação dedicada rendera grande aprendizagem: “(...) Passei muito rápido pela fotografia de cena, pela assistência de câmera até fotografar *S. Bernardo*. Além de assistir com muita atenção as filmagens do *Capitu* (1967), onde tive a oportunidade de observar o Mário Carneiro iluminando - e pra mim a questão da luz no cinema entra muito pelo viés do Mário Carneiro -, trabalhei com Afonso Beato e também com Dib Lutfi. Eu absorvi muito dessa experiência dessa geração dos anos 60 fazendo documentários e quando eu chego pra fazer o *S. Bernardo*, eu estou com esse aspecto muito amadurecido, então o *S. Bernardo* é um filme feito muito na base de um registro de luz natural, de luz existente, de escolha da melhor hora, de um cuidado de câmera. Então havia uma postura de como fazer o filme, e algumas cenas específicas tiveram um trabalho de iluminação, a famosa cena da igreja, a cena da vela. (...) A referência do *set* do Mário Carneiro foi muito importante, mas para o conjunto do filme, a minha base de cinema documental, de fotografia fixa, de fotojornalismo me colocou em condições de atender à proposta do filme” (Debate, 2021).

²⁷³ Eu encontrei duas versões distintas no acervo Leon Hirszman da Biblioteca do AEL, ambas incompletas e sem a especificação de uma série de componentes da montagem do texto com a imagem, e mesmo de marcações que poderiam estar estabelecidas no texto. Um material de trabalho, mais que versões definitivas. Haveria que se cotejar as diferentes versões (talvez sejam quatro afinal) com a visagem do próprio filme, para estabelecer o roteiro completo.

4.2.3 Sobre o processo criativo de *S. Bernardo*

Quanto à forma de lidar criativamente com os meios e modos de produção, Leon faz reavivar “O autor como produtor” pensado por Benjamin (1986, p. 120), em consonância com o Brecht celebrado nesse escrito, na medida em que sempre procura tomar uma posição no processo a fim de compor uma *dialética*: exercícios dialéticos no pensar e no agir: por exemplo, modos de processo criativo de produção com leituras e discussões à mesa, exercícios de atuação, ensaios à exaustão são para a máxima precisão do jogo entre os atores, na duração fílmica, ritmo, e é também por causa do filme virgem exíguo.

A dinâmica das relações de produção do trabalho artístico, no *set* e fora dele, em circunstâncias que exigem um bocado de empenho na comunicação, a fim de haver clareza nos pactos acordados – a importância fundamental também das condições subjetivas, portanto, que dependem da sensibilidade do diretor, e que influem diretamente no andamento do processo de trabalho.

O que sabemos da condução do processo criativo por Leon, a partir de depoimentos de seus colaboradores e dele próprio revelam a atitude de um artista que refletia sobre sua posição no processo produtivo, de maneira ampla, e no processo criativo em particular, com tônica clara de solidariedade, escuta afetiva, amorosa, bom humor. As condições comportam um modo de produção também coletivo e solidário, em que por exemplo, Nildo Parente (Padilha) assumiu a função de continuísta do filme quando o continuísta resolveu ir embora, diante das condições financeiras precárias do momento.²⁷⁴

São muitos aspectos, enfim, na vivência de produção do filme, em seus meios e modos, que fizeram dela uma experiência coletiva indelével para todos os envolvidos, “ligada a um trabalho e um tempo partilhados, em um mesmo universo de prática e de linguagem²⁷⁵”, com a construção de uma memória comum, valorizada com afinco.

Penso na referência descrita por Benjamin do autor consciente do que quer realizar e dos meios para sua realização. Procuro mostrar neste trabalho como Leon Hirszman era

²⁷⁴ A referência está na biografia de Isabel Ribeiro. Lima e Silva, 2008, p. 57.

²⁷⁵ Tomo as palavras de Jeanne Marie Gagnebin ao falar da “arte de contar” em *Walter Benjamin ou a história aberta*, seu já clássico prefácio a *Magia e técnica, arte e política* (Benjamin, 1986, p.11).

um artista-pedagogo vocacionado, à luz da inspiração de Brecht²⁷⁶. Em *S. Bernardo* Leon consegue propor com clareza uma relação própria com o espectador, entre texto e encenação, e “entre o diretor e os atores”, certamente. Arrisco dizer que Isabel Ribeiro e Othon Bastos talvez nunca em outra experiência de encenação fílmica tenham tido uma experiência de processo de trabalho e orientação de sua interpretação e desenvolvimento das relações entre as personagens de modo tão rigoroso por um diretor.

A experiência do processo criativo de *S. Bernardo*, desde a atenção ao bom convívio por todo o período de residência artística em Viçosa, a preparação e a cumplicidade criada por Leon com os atores e demais colaboradores, os laboratórios de interpretação, os ensaios até o alcance da precisão das cenas e a filmagem propriamente dita: tudo foi planejado com o cuidado e rigor de Leon de forma que todos os participantes partilham de experiências de *aprendizagens para si e entre si*, - singulares justamente porque concernentes aos meios e modos de processo que Leon utilizou e como os orientou cotidianamente. Assim, a memória coletiva (e individuais) em torno ao processo trazem o sabor de a experiência ser uma constante e intensa aprendizagem que existia, segundo se conta²⁷⁷, nas montagens originais das “peças de aprendizagem” de Brecht (por ele mesmo)²⁷⁸.

²⁷⁶ E também Eisenstein, seus dois luminares máximos no teatro e no cinema, ambos com repertório de aprendizagens entre uma arte e outra: Eisenstein começou suas investigações artísticas no teatro, com Meyerhold, onde iniciou depois seus experimentos com cinema em montagem com a peça, e Brecht escreveu roteiros para cinema, desenvolvendo inclusive o notório *Kuhle Wamp*.

²⁷⁷ As referências são vastas e vão desde extratos nos *Diários de Trabalho* de Brecht a seus biógrafos e comentadores como John Willet, por exemplo.

²⁷⁸ Ampliando esta cara referência, penso na parceria entre Bertold Brecht e Hans Eisler, unindo música e texto em um trabalho fecundo, em que os grandes coros de trabalhadores que cantavam em seus corais puderam atuar inclusive apresentando-se em festivais, regidos pelo próprio Eisler. Interessa-me o cerne da experiência, em que se constatava que o efeito sobre o cantor é tão importante quanto sobre o ouvinte. In: EISLER, H. *Conversations with Burge I*.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O teatro segue convocando Leon

O teatro sempre surpreendeu Leon, desde quando o Teatro de Arena, em sua temporada no Rio de Janeiro, em 1959, mostrou-se a ele de portas abertas para sua imersão em apreciação dos atores, dramaturgia, direção, experiência decisiva que se desdobrou em cinema e teatro entrelaçados em sua primeira participação ativa em um ambiente de modo colaborativo teatral, em *A mais valia vai acabar, Seu Edgar*, o que o iria marcar para sempre e ressoar em *Pedreira de São Diogo*, seu primeiro curta-metragem, e seguindo seus desdobramentos em todas as suas realizações porvir.

Foi numa sessão teatral especial que Leon teve um dos encontros mais marcantes para sua vida e obra, com a Dra. Nise da Silveira, em 1969, na noite da leitura da peça *As Bacantes*, de Eurípides, dirigida pela atriz Domitila do Amaral no Hospital Psiquiátrico Pedro II, onde Nise mantinha sua prática revolucionária de atividades artísticas com os pacientes internos (que resultaria no museu do inconsciente), como conta Luiz Carlos Mello em *Nise da Silveira - caminhos de uma psiquiatra rebelde* (p.249).

Tinham surgido, no trabalho em pintura de Carlos Pertuis, imagens análogas a vários mitos importantes: o Deus solar Mithra, o Cristo, o Sol, o princípio de Horus, e o de Dioniso: “Carlos desceu à esfera das imagens arquetípicas, ao reino dos deuses e demônios. E foi dessas profundezas primordiais que trouxe para suas telas imagens de Dioniso”, conta Dra. Nise em *Imagens do Inconsciente* (p.269). A recorrência de imagens de Dioniso nas pinturas de Carlos Pertuis a motivou a estudar seu mito em profundidade e a coordenar, em março de 1969, um ciclo de estudos em torno do tema²⁷⁹, no Hospital Psiquiátrico, em evento múltiplo envolvendo clientes, enfermeiras, artistas amigos.

Na ocasião, “a professora e atriz Domitila do Amaral apresentou três conferências e dirigiu a leitura da tragédia *As Bacantes*, de Eurípides, tendo também nela desempenhado

²⁷⁹ Dra. Nise dedicou a última conferência do ciclo de estudos a relacionar as obras de Carlos ao mito de Dioniso, em ensaio posteriormente publicado e intitulado *Dionysos: um comentário psicológico*. (Silveira, 1973)..

o papel de Agave. O ator Rubens Corrêa representou Dioniso; Nicolas, um internado, o papel de Tirésias; Arnaldo, um funcionário, o mensageiro, e assim por diante...”²⁸⁰.

Foi na noite singular dessa leitura memorável que Leon foi ao encontro de Dra Nise e daquele universo. Isto é muito importante: também este grande encontro, dos mais marcantes na vida de Leon, acontece conduzido por um ambiente de encenação teatral (desta feita, sob as bênçãos do próprio Deus do Teatro), assim como ocorrera no encontro com Boal e depois com Guarnieri. Em suas palavras (Hirszman, 1984):

Em 1969, fui assistir a uma leitura das *Bacantes*, com Rubens Corrêa e Domitila do Amaral, no Centro Psiquiátrico Pedro II, no Engenho de Dentro. Um dos internos, Fernando Diniz, tocava pandeiro, fazia o ritmo. Eu fiquei tomado. Era um seminário sobre o mito de Dioniso, num clima de leituras de Reich, de uma literatura pós-freudiana, uma grande efervescência cultural. E aquilo era uma coisa bem brasileira, próxima. Ferreira Gullar já havia me dito que se tratava de uma coisa extraordinária, que eu devia conhecer. E aí eu fui lá. A Nise falou e mostrou os álbuns com os trabalhos dos pintores, tudo com aquele rigor dela, uma pessoa extraordinária, cheia de força e de afeto. Uma pessoa que não discrimina, mas que também cobra a burrice e a inoperância dos órgãos do poder público na questão da saúde mental. É uma alagoana da melhor qualidade, em quem o rigor não impede o voo.

Quase dez anos depois, em 1978, Leon estava cada vez mais entusiasmado com a ideia de uma direção teatral até que, em 1978, seu amigo Fernando Peixoto, que iria dirigir Murro em Ponta de Faca, de Augusto Boal, teve a oportunidade de um estágio na Alemanha e recomendou Leon a Othon Bastos e Martha Overbeck, atores e produtores do espetáculo, para assumir a função. Os ensaios corriam intensamente e, para Leon, com o mesmo entusiasmo de direção, quando, segundo me contou Othon em depoimento²⁸¹,

²⁸⁰ MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira – caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Ed Automática, RJ, 2014, p.240. Interessante o relato da própria Domitila sobre o processo de ensaios da leitura: “Na parte da manhã, eu ensaiava as 15 enfermeiras escolhidas para formar o coro das bacantes e as outras pessoas do hospital que participavam do evento. Durante as tardes, eu ensaiava com Mihail (doente russo, radicado em Istambul), num pátio florido e cheio de gatos. Foram dias inesquecíveis, repletos de emoções que culminaram no dia da leitura dramática, que foi de rara beleza. Todos interpretaram muito bem seus papéis, num clima tenso, mas de grande dignidade. O público inteiro sentiu a esmagadora presença de Mihail no papel de Tirésias, o cego vidente; quando ele se levantou e, de olhos fechados, falou seu monólogo, alheio a tudo e a todos, houve um momento mágico em que os deuses baixaram. Algo de imponderável no tom de sua voz nos permitiu vislumbrar o que deve ter sido a terapia grega e, ao mesmo tempo, encarnava o eterno no drama da condição humana”. In: AMARAL, Domitila do. *Encontro marcado com a Grande Mãe. Quaternio*, Rio de Janeiro: Grupo de Estudos C.G. Jung, n.8, p.89, 2001.

²⁸¹ Primeiro depoimento a mim concedido em 10-01-2017 (informação verbal).

apesar do entusiasmo de Leon em assumir pela primeira vez a direção e uma peça teatral e que tinha para ele imenso valor simbólico, Leon, acostumado a longos processos criativos, não se adaptou ao prazo curto em que teriam que acontecer os ensaios. Assim contou Othon Bastos:

o tempo passava e ele não saía da análise das personagens e de conversas sobre a situação do exilado. Precisávamos ir pra cena, porque tínhamos daí a dois meses uma estreia já vendida ao Clube Israelita de São Paulo, mas não víamos ele se adaptar a essa necessidade de cronograma. Então tivemos que conversar com ele para expor a situação, de um jeito carinhoso, lamentando a situação, mas para ficar claro que o ritmo precisava ser outro e que notávamos que estava difícil pra ele se ajustar e isso causando uma grande ansiedade no elenco.

Leon lamentou muito, com dor, é claro, esse sentir-se exilado da peça sobre o exílio, mas admitiu o descompasso gerado e, de comum acordo, deixou a direção. Era preciso solucionar a situação e convidaram então Paulo José, diretor experiente e antigo parceiro de teatro, que assumiu a direção e a peça pôde estrear dentro do curto prazo restante.

Leon aproveitou o calor das discussões infinitas com os atores e a equipe²⁸² em torno de uma obra dramaturgica e se lançou então, em seguida, ao encontro com Guarnieri para juntos trabalharem enfim sobre *Eles não usam Black-Tie*, numa recriação a quatro mãos em roteiro cinematográfico, profícua como havia sido com Eduardo Coutinho em *A Falecida*. Após a experiência de S. Bernardo, que lhe havia dado, solitariamente, maturidade no trabalho com dramaturgia e direção. A relação e Leon com o teatro se realizaria sempre infiltrando seu cinema, não sobre um palco.

Espero que minhas reflexões apresentadas ao longo desta tese possam haver uma contribuição a se pensar na força de uma teatralidade no cinema que se ancora em expressões de imobilidade (incluídas suas contradições) e que assim adensa a tragicidade - elaboração a seguir sendo desenvolvida e amadurecida. Assim como minha pesquisa em torno da amplitude das personagens femininas de Leon e suas repercussões. Assim prossigo com meu desejo e empenho de reflexão em torno de sua obra.

²⁸² Gianni Ratto, já muito experiente diretor teatral, participava ativamente das exposições e conversas iniciais, na função de cenógrafo da peça. Há registros fotográficos em “Um recado do exílio transmitido com dor”, matéria da Folha de São Paulo e entrevista com Leon Hirszman de 20/08/1978, em meio a ensaios para a montagem da peça ainda conduzidos por Leon.

Acredito que a exposição do trabalho de Hirszman não só como diretor e diretor de atores, mas como dramaturgo e dramaturgista possa contribuir com a reflexão sobre a prática artística que integra todas essas funções, assim como mostra que em seu exercício se beneficia de uma percepção de desfronteirização das artes e em *S. Bernardo* abre caminhos a pressupostos contemporâneos de valorização a fragmentação, do inacabado, e de estímulo à imaginação sobre novas formas de enlace entre cinema e teatro, o que hoje vemos ocorrer.

Sempre entendi o cinema e o teatro como meios de conhecimento, e por isso creio que sua aprendizagem seja inesgotável. Ao longo de minha pesquisa, pude conhecer cada vez mais relações interdependentes entre teatro e cinema modernos no Brasil, questões de interpretação e encenação movendo-se com fluidez entre as linguagens e os experimentos retroalimentando um campo e outro, desde os anos 60.

O cinema brasileiro moderno nos oferece imenso terreno fértil para pensarmos e verificarmos questões relativas à encenação e interpretação provindas do teatro e de certa maneira observar o que os modos de encenação no cinema trazem de contribuição ao teatro, como se verifica na marca deixada por Leon Hirszman na arte deste país desde *A Falecida*.

Lembrando Brecht, em especial suas *peças de aprendizagem* – penso na riqueza dos processos criativos para diretor e para os atores ao montá-las e no desfrute crítico para seus espectadores -, afirmo com prazer e sem sombra de dúvida a vocação da trilogia leonina a que me refiro como *filmes de aprendizagem*. Desejo sinceramente que meu gesto com esta tese possa nutrir essa visão em quem a lê. E, a seguir, pretendo seguir difundindo esse entendimento muito fértil – a meu ver, tanto no sentido estético como ético – em minha atuação como artista, e como pedagoga, em novas pesquisas e escritos e sobretudo na práxis de aulas e orientações artísticas em que sei que a trilogia será sempre fonte de novas inquietações, percepções, provocações artísticas e ampliações interpretativas.

Neste sentido, pude certificar-me do que minha intuição guiou no início deste percurso: o alto valor artístico-pedagógico que sem sombra de dúvida há em fazer uso pedagógico dos filmes da trilogia de Leon em sala de aula, seja de interpretação, direção ou dramaturgia, a fim das soluções encontradas por Leon junto a seus atores e colaboradores serem matéria de estudo e reflexão para quem se aventurar em pesquisar

seus filmes, os roteiros e mesmo os processos criativos a fim de cotejá-los aos textos originais.

Acredito no diálogo que os filmes, práticas de trabalho, declarações, gestos éticos compartilhados por Leon Hirszman e por tantos testemunhados podem manter com as gerações que vieram e virão depois. Para a prática e a reflexão do cinema e do teatro no século XXI, nosso entendimento como seres pertencentes à cultura deste país, e também de modo mais amplo, por sua abrangência universal de artista-autor.

REFERÊNCIAS²⁸³

AMARAL, Domitila do. *Encontro marcado com a Grande Mãe*. In: Revista Quaternio, Rio de Janeiro: Grupo de Estudos C.G. Jung, n.8, p.89, 2001.

ANTUNES FILHO, José Alves. Depoimento ao SESC. Disponível em: <https://sesc.digital/conteudo/teatro/antunes-filho/decada-das-transgressoes> (episódio 1). Acesso em 15/09/22.

ANTUNES FILHO, José Alves. Entrevista a Daniel Schenker. *Jornal do Brasil*, 17/10/2009. Disponível em: <http://www.revistacal.com.br/rev-10/entrevista.htm>. Acesso em 13/09/22. Acesso em 29/09/22.

ARENDT, Hannah. *Homens em tempos sombrios*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

AUMONT, Jacques; Marie, Michel. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. São Paulo: Papyrus, 2006.

AUTRAN, Paula. Teoria e Prática do *Seminário de dramaturgia do Teatro de Arena*. Dissertação de mestrado em artes cênicas, São Paulo, ECA-USP, 2012.

AUTRAN, Paula. *O pensamento dramatúrgico de Augusto Boal. As lições de dramaturgia da Escola de Arte Dramática (EAD) – USP*. São Paulo: Editora Desconcertos, 2020.

AVELLAR, José Carlos. “São Bernardo, letra e música de Graciliano interpretadas por Hirszman”. *Jornal do Brasil*, 01/07/1972. Acervo Cinemateca Brasileira.

²⁸³ “De acordo com a ABNT NBR 6023 – 2018”.

BADER, Wolfgang (org). *Brecht no Brasil - experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BARCELLOS, Jalusa. *CPC, uma história de paixão e consciência*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1994.

BASTOS, Othon. Othon Bastos: depoimento. In: *S. Bernardo*. Brasil: IMS, 2013. 1 DVD (114 min). EXTRAS do DVD de S. Bernardo (caixa 03).

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política, Ensaaios sobre Literatura e História da cultura* (obras escolhidas, Vol.1). Rio de Janeiro: Ed. Brasiliense, 1986.

BETZ, Albrecht. *Brecht e a música* in BADER, Wolfgang (org). *Brecht no Brasil – experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

BOAL, Augusto. *Jogos para atores e não atores*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 2000.

BOAL, Augusto. Depoimento em filme de Zelito Viana, “Augusto Boal e o Teatro do Oprimido”, 2011, doc. 62min.

BRECHT, Bertolt. *Diários de Trabalho I (1938-1941)*. Rio de Janeiro: Ed. Rocco, 2002.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2005.

BRECHT, Bertolt. *Sobre a profissão do ator*. São Paulo: Ed. 34, 2022.

BRECHT, Bertolt. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BRECHT, Bertold. *Escritos sobre Teatro*, vol.3. Lisboa: Ed. Dinossauro, 1998.

BRECHT, Bertold. *A vida de Galileu* (Trad. Roberto Schwartz). Rio de Janeiro: Ed. Abril, 1977.

CALIL, Carlos Augusto. *Leon de ouro*. In: *É bom falar*. Primeira edição, acompanhando a mostra “Leon de Ouro”, primeira retrospectiva da obra completa de Leon Hirszman, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1995.

CALIL, Carlos Augusto (org.). *Paulo Emílio entrevista Leon Hirszman*. Fragmento de entrevista que permaneceu inédita até 2005, feita para publicação na revista *Argumento* [1973]. In: livro-encarte que acompanha o DVD que inclui os filmes *S. Bernardo*, *Maioria absoluta* e *Cantos de trabalho*. São Paulo: IMS/Cinemateca Brasileira [Projeto de Restauro da obra de Leon Hirszman, caixa 03], 2017, pp. 25-30.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Ed. Ouro sobre azul, 2012.

CANDIDO, Antonio. Depoimento de Antonio Candido no Simpósio Graciliano Ramos – 75 anos do livro *Angústia*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=p3rdY-0Ows>. Acesso em 15/01/2020.

CARDENUTO, Reinaldo. *Por um cinema popular: Leon Hirszman, Política e Resistência*. Cotia: Ateliê Editorial, 2020.

CARDOSO, Maurício. *São Bernardo: um estudo de cinema e história*. São Paulo: Ed. Desconcertos, 2018.

CARVALHO, Sérgio de. *Estudos de teatro dialético*. Tese de livre docência apresentada à ECA-USP, 2017.

CARVALHO, Sérgio de. *Stanislavski e a formação do ator*. São Paulo: Revista Sala Preta USP, vol.19, n.1, 2019.

Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/160017/155668>. Acesso em 03/02/2020.

CARVALHO, Sérgio de. “Betí Rabetti disserta sobre o ofício do dramaturg”. *Estado de São Paulo*, São Paulo, 31 de julho de 1997, Caderno 2, Teatro, D4.

CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Rio de Janeiro: Ed. Inúbia, 1976.

COELHO, Sérgio Sálvia. *Um cão andaluz, ou a função do dramaturgista*. Dissertação de mestrado em artes cênicas, São Paulo, ECA-USP, 2001.

COSTA, Flávio Moreira da (org). *Cinema moderno, cinema novo*. RJ: Ed. José Álvaro, 1966.

COSTA, Iná Camargo. *A hora do teatro épico no Brasil*. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2016.

DEBATE em torno de *S. Bernardo*, no cineclube *on line* da ABI (Cine Macunaíma) em sessão contou com Maria Hirszman, Lauro Escorel e Othon Bastos, conduzido por Rodrigo Fonseca em 19/08/2021.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iAynTi5NzMc>. Acesso em: 20/07/2022

DEL PRIORE, Mary. *Histórias da gente brasileira: Volume 1 – Colônia*. São Paulo: Ed. Leya, 2016.

DIAS GOMES. Org. Luana e Mayra Dias Gomes. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

DUBOIS, Philippe. *Cinema, vídeo, Godard*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.

EISENSTEIN, Serguei. “Da literatura ao cinema: uma tragédia americana”. In: *A experiência do cinema*. (antologia, org. Ismail Xavier). Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1991.

- EISENSTEIN, Serguei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- EISENSTEIN, Serguei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- ELSAESSER, Thomas. “Political Filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for Example”. *Harun Farocki – Working on the Sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2004. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9789048505265-010/html?lang=en> Acesso em 22/05/2020.
- ESCOREL, Lauro. Participação em debate no Festival de Brasília 2008. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jYm2r6DttEE> . Acesso em 19/01/2021.
- FÈRAL, Josette. *Dresser un monument à l'éphémère – Rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Paris: Éditions Theatrales, 1995.
- FÈRAL, Josette. “La Théâtralité”, *Poétique* n. 75, Éditions du Seuil, setembro de 1988.
- FERNÁNDEZ, Olga. *O espírito crítico de Yan Michalski*. [Orientadora Ivana Bentes]. Rio de Janeiro: ECO-UFRJ, 1997.
- FERNÁNDEZ, Olga. *Questões sobre o teatro contemporâneo: deve haver algum sentido em mim que basta*. [Orientadora Beatriz Vieira de Rezende] Dissertação de mestrado em artes cênicas, Rio de Janeiro: UNI-RIO, 2006.
- FIESCHI, Jean-André. “A Falecida” In: encarte que acompanha o DVD com os filmes *A Falecida, Partido Alto e Nelson Cavaquinho* In: “leon hirszman 04” (videofilmes) da coleção com a obra restaurada de Leon Hirszman. Projeto Leon Hirszman. São Paulo: Ed. IMS/Cinemateca Brasileira, 2010.
- FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. (Marilene Carone, trad.) São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- FREUD, Sigmund. *Recordar, repetir, elaborar*. In: E.S.B, Vol. XII, 1986, pp.191-203.

FREUD, Sigmund. Obras completas Vol. XVIII, Rio de Janeiro: Ed. Imago, 1986, p.277.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Acaso e repetição em psicanálise – uma introdução à teoria das pulsões*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1986.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Guimarães. “O rosto do ator: da expressão fotogênica ao reflexo externo”. *Sala Preta*, 16 (2), pp.220-232. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v16i2p220-232>. Acesso em 27/01/2023.

GUIZO, José Octavio. *Glauce Rocha*. São Paulo-Campo Grande : Ed. Hucitec/Ed. UFMS, 1996.

HIRSZMAN, Leon. *É bom falar*. Montagem de entrevistas por Arnaldo Lorençato e Carlos Augusto Calil para a *Mostra Leon de Ouro*. Rio de Janeiro: CCBB, 1995.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista. *Jornal O Globo*, 01/06/1972.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista a Federico de Cárdenas. In: *Hablemos de Cine*, Havana, 09/06/1972 (a), p.37.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista a Federico de Cárdenas, Roma, 07/1972 (b). Catálogo da 8ª. Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, p.10-11.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista a Alex Viany in *Jornal do Brasil*, 12/10/1973 (a).

HIRSZMAN, Leon. Entrevista ao *Jornal da Tarde*, 9/11/1973 (b) (Acervo de periódicos da Cinemateca Brasileira).

HIRSZMAN, Leon. “Um recado do exílio transmitido com dor”. Reportagem sobre os ensaios de *Murro em ponta de faca* e entrevista concedida a Sérgio Pinto de Almeida. *Folha de São Paulo*, 20/08/1978.

HIRSZMAN, Leon. Entrevista a Carlos Augusto Calil e Cláudio Bojunga. *Revista Filme Cultura*, [S.I.], n.44, 1984.

HIRSZMAN, Leon. Fragmento de entrevista que permaneceu inédita até 2005, feita para publicação na revista *Argumento* [1973]. In: livro-encarte que acompanha o DVD que

inclui *S. Bernardo, Maioria absoluta e Cantos de trabalho*. SP: IMS/Cinemateca Brasileira (Projeto de Restauro da obra de Leon Hirszman), 2017, pp. 25-30.

HIRSZMAN, Leon. Última entrevista a Zuenir Ventura, no Caderno B do Jornal do Brasil, citada pelo próprio jornalista em seu escrito no dia seguinte à morte de Leon, no Caderno B, JB, 17/09/1987.

LEON HIRSZMAN. *Leon Hirszman - Último desejo*. In: Jornal do Brasil, Segundo Caderno de 09/04/2014

JÚNIOR, D. Doro. “Agora, o teatro dos exilados”. Entrevista com Leon sobre a montagem de *Murro em ponta de faca*. São Paulo: *Última Hora*, 28/07/1978.

JUNOD-VALERA, Tatiana. *Observation pour une Rytmique du Film: Études des Films La Décédée et São Bernardo de Leon Hirszman*. Tese de Doutorado em Cinema. Paris: Paris II, 1997.

KANTOR, Tadeusz. *Le Théâtre de la mort*. Lausanne: L’Âge d’Homme, 1977.

KNEBEL, Maria. *El último Stanislavski*. Madrid: Editorial Fundamnetos, 2005.

KUSNET, Eugenio. *Ator e método*. Rio de Janeiro: Ed Funarte, 1997.

LAFETÁ, João Luiz. *O mundo à revelia* (posfácio). In: *S. Bernardo*, 42. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1984.

LIMA E SILVA, Luís Sérgio. *Isabel Ribeiro – Iluminada*. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2008.

LOPES, Ângela Leite. *Nelson Rodrigues: trágico, então moderno*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 2007.

LOPES, Ângela Leite; SAADI, Fátima. *Primeiros escritos* (livro eletrônico). Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 2022. Disponível em: <https://www.pequenogesto.com.br/ensaios/primeiros-escritos/>. Acesso em 30/12/2022.

- MACHADO, Rubens. *Estudo sobre a organização do espaço em Terra em Transe*. Tese de doutoramento. São Paulo: ECA-USP, 1997.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Dom Casmurro*. Rio de Janeiro: Ed. Garnier, 1990.
- MACIEL, Luiz Carlos. *O ator e o novo realismo do cinema*. In: COSTA, Flávio Moreira da (org). *Cinema moderno, cinema novo*. RJ: Ed. José Álvaro, 1966.
- MAGALDI, Sábato. *Nelson Rodrigues: dramaturgias e encenações*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MELLO, Luiz Carlos. *Nise da Silveira – caminhos de uma psiquiatra rebelde*. Rio de Janeiro: Ed. Automática, 2014.
- MENDES, Adilson. *Trajatória de Paulo Emilio*. Cotia: Ateliê Editorial, 2013.
- MENDES, Adilson (org.). *Fernando Duarte, um mestre da Luz Tropical*. São Paulo: Cinemateca, 2011.
- MICHALSKI, Yan. *O palco amordaçado*. Rio de Janeiro: Avenir Editora. 1979.
- MICHALSKI, Yan. “O papel de Brecht no teatro brasileiro”. In: BADER, Wolfgang (org). *Brecht no Brasil – experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- MICHALSKI, Yan. *O teatro sob pressão, uma frente de resistência*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- MONTENEGRO, Fernanda. *Prólogo, ato, epílogo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2019.
- MONTENEGRO, Fernanda. *Fernanda Montenegro, Itinerário fotobiográfico*. São Paulo: Ed. SESC, 2018.
- MONTENEGRO, Fernanda. *Fernanda Montenegro: depoimento*. In: *Eles não usam Black-tie*. Brasil: Cinemateca Brasileira/IMS, 2007. 1 DVD. EXTRAS do DVD.
- MULVEY, Laura. “O buraco e o zero: visões do feminino em Godard”, in: *Praga – Revista de estudos marxistas*. São Paulo: Ed. Hucitec. n.7, Mar.,1999, p. 101-120.

MUNIZ, Mariana. *Dramaturgia atoral: entrevista ao dramaturgo espanhol José Sanchis Sinisterra*. Revista *Travessias*, Cascavel, v. 3, n. 1, 2009.

Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/3310>.

Acesso em: 18/12/2021.

NEVES, João das. *A análise do texto teatral*. Rio de Janeiro: Ed. Inacen, 1987.

OLIVEIRA, Vanessa Teixeira de. *Eisenstein ultrateatral. Movimento expressivo e montagem de atrações na teoria do espetáculo de Serguei Eisenstein*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

OS HERÓIS DE SÃO BERNARDO. Entrevista com Isabel Ribeiro e Othon Bastos ao ganharem o Prêmio Air France por suas interpretações em *S. Bernardo*. *Revista Manchete*, abr. 1974.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Razões da crítica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

PAULO EMILIO SALLES GOMES. Org. Adilson Mendes. Rio de Janeiro: Azougue, 2013.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ed. Paidós, 2000.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao Teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PELLEGRINO, Hélio. "S. Bernardo: a voragem do triunfo vindicativo". In: *Jornal do Brasil*, 01/07/1972.

PISCATOR, Erwin. *Teatro político*. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1968.

PRIMEIRA FEIRA PAULISTA DE OPINIÃO. Ed. Expressão Popular/LITS, 2016.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1989.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1994.

RAMOS, Graciliano. *Memórias do Cárcere* (v.1). Rio de Janeiro: Record, 1984.

RAMOS, Graciliano. *Conversas*. (org. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla). Rio de Janeiro: Record, 2014.

RAMOS, Graciliano. *Garranchos* (org. Ieda Lebensztayn e Thiago Mio Salla). Rio de Janeiro: Record, 2020.

RIBEIRO, Isabel. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021.

Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349573/isabel-ribeiro>.

Verbetes da enciclopédia. ISBN: 978 85-7979-060-7.

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro*. São Paulo: Record, 2000.

ROCHA, Glauber. *Cartas ao mundo*. Org. Ivana Bentes. São Paulo: Cia das Letras, 1997.

ROCHA, Glauber. *Revisão crítica do cinema brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

SAADI, Fátima. “Dramaturgia/dramaturgista”. In: NORA, Sigrid (org.). *Temas para a dança brasileira*. São Paulo: Edições SESC SP, 2010, p. 101-127.

SADOUL, Georges. *História do cinema mundial*. São Paulo: Martins, 1963.

SALEM, Helena. *Leon Hirszman, o navegador das estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

SALEM, Helena. *Nelson Pereira dos Santos: o sonho possível do cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

SANTANA, Jussilene. *Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província*. Tese de doutoramento em artes cênicas. Salvador: UFBA, 2011.

SARRAZAC, Jean-Pierre. “A invenção da teatralidade”. In: Revista *Sala Preta*, 13 (1), 2013 a), pp.56-70. Disponível em:

<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i1p56-70>.

- SARRAZAC, Jean-Pierre. “O íntimo e o cósmico”. In: *Sobre a fábula e o desvio*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013 b)
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política 1964-1969”, In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- SHAKESPEARE, William. *Tragédias. Hamleto; Romeu e Julieta; Macbeth; Otelô*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, [s.d.].
- SILVEIRA, Nise da. *Simbolismo do gato*. In: *Quaternio*. Revista do Grupo de Estudos C. G. Jung, nº1, 1965, pp. 61-81.
- SILVEIRA, Nise da. *Dionysos: um comentário psicológico*. In: *Revista Quaternio*, Rio de Janeiro: Grupo de Estudos C. G. Jung, 1973, p.13 a 24.
- SILVEIRA, Nise da. *Senhora das imagens internas – escritos dispersos*. (org. Martha Pires Ferreira). Rio de Janeiro: Ed. Buriti, 2018. E-book disponível desde 2023 em: <https://cadernoaquariano.blogspot.com/>.
- SILVEIRA, Nise da. *Imagens do Inconsciente*. Rio de Janeiro: Alhambra, 1981.
- SILVEIRA, Nise da. *Jung – Vida e obra*. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1974.
- SILVEIRA, Nise da. *Cartas a Spinoza*. Rio de Janeiro: Sociedade Amigos do Museu de Imagens do Inconsciente/Hólos, 2020.
- SINISTERRA, José Sanchis. *Da literatura ao palco – dramaturgia de textos narrativos*. São Paulo: É Realizações Editora, 2016.
- SOARES, Wladimir. “S. Bernardo estreia hoje. Finalmente”. *Jornal da Tarde*, 09/11/1973 [Fonte: Cinemateca Brasileira].
- SOUZA, Gilda de Mello e. “Os Inconfidentes” In: *O baile das quatro artes*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1975.

- STANISLAVSKI, Konstantin. *El trabajo del actor sobre sí mismo*. Barcelona: Alba, 2010.
- STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o Trágico*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: CosacNaify, 2010.
- TEATRO CASA GRANDE. *Ciclo de Debates*. Rio de Janeiro: Teatro Casa Grande, 1975.
- VELOSO, Caetano. *Verdade Tropical*. São Paulo: Cia. das Letras, 1997.
- VENTURA, Zuenir. Entrevista com Leon Hirszman. In: *Jornal do Brasil*, 17/09/1987.
- VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Peças do CPC: A mais valia vai acabar, seu Edgar e Mundo enterrado*. São Paulo: Expressão Popular/LITS, 2016.
- VIANY, Alex. *O Processo do Cinema Novo*. Org. José Carlos Avellar. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- WEBER, Samuel. *A teatralidade 'no' cinema: considerações preliminares*. In: *L'Annuaire théâtral – Revue québécoise d'études théâtrales*, jan. 2001, n.30, pp.13-23.
- XAVIER, Ismail. “Em torno de S. Bernardo”. In: *Argumento* n. 3, janeiro de 1974. pp.12-16.
- 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* n° 2, pp. 126-138, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- XAVIER, Ismail. *O Olhar e a cena*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

- XAVIER, Ismail. “Do texto ao filme: a trama, a cena e a construção do olhar no cinema.”
In: PELLEGRINI, Tânia (org.). *Literatura, cinema e televisão*. São Paulo: Senac/Itaú Cultural, 2003b. p.61-90.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico – Opacidade e transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 2005.
- XAVIER, Ismail. *Sertão Mar – Glauber Rocha e a estética da fome*. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2019.
- XAVIER, Ismail (org). *A experiência do cinema*. RJ: Ed Graal, 1991.
- XAVIER, Ismail. *A teatralidade como vetor do ensaio fílmico no documentário brasileiro contemporâneo*. In: Revista eletrônica da [AIM - Associação de Investigadores da Imagem em Movimento](#) com o apoio do [IHC - Instituto de História Contemporânea \(FCSH-UNL\)](#) v. 1 n. 1 (2014): Cinefilia digital. Disponível em: <https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/52>. Acesso em 03/05/2019.
- XAVIER, Nelson ; BOAL, Augusto. *Mutirão em novo sol*. São Paulo : Expressão Popular/LITS, 2016.
- WEBER, Samuel. “La Théâtralité ‘dans’ le cinéma: considérations préliminaires”. In: *L’Annuaire théâtral – Revue québécoise d’études théâtrales*, janeiro de 2001, n.30, pp.13-23.
- WILLET, John. *O Teatro de Brecht*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1967.
- WILLIAMS, Raymond. *A tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naif, 2002.

ACERVOS

Acervo de periódicos da Cinemateca Brasileira

Fundo Leon Hirszman do Arquivo Edgard Leuenroth da Unicamp.

Acervo de periódicos da Biblioteca do Museu de Arte Moderna (MAM) do Rio de Janeiro

Acervo da Biblioteca Lasar Segall (São Paulo)

Acervo de periódicos da Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), Rio de Janeiro.

ANEXOS

ANEXO A – DEPOIMENTOS DE CELSO AMORIM, FERNANDA MONTENEGRO, OTHON BASTOS, ANSELMO VASCONCELLOS PARA A *MOSTRA LEON 80* (2017)

Depoimentos e apresentação da Mostra, ação cultural que integrou o percurso desta tese.

APRESENTAÇÃO DA MOSTRA *LEON HIRSZMAN 80 ANOS*

Quando decidi realizar a Mostra em homenagem a Leon Hirszman nos 80 anos de seu nascimento (e 30 anos de sua morte), logo imprimi os contornos que queria que o evento tivesse – contornos que eram, ao mesmo tempo, aberturas para o diálogo com a sociedade. A saber: que tivéssemos a honra da presença de dois parceiros de CPC de Leon que em suas trajetórias alçaram voos altos e ousados, sempre marcados pelo compromisso com o empenho por um Brasil muito melhor: Celso Amorim e Paulo Henrique Amorim.

Celso Amorim, por ter trabalhado diretamente com Leon como assistente de direção em seu primeiro curta, ter contribuído decisivamente com sua obra quando diretor da Embrafilme à época de *Black Tie*, e ter sido seu amigo pessoal, seria a presença de quem, além dessas marcas, ter seu poder de ação como o diplomata que traçou um percurso de ação profissional amplo a ponto de ter sido o Ministro das relações exteriores de Lula, e ter sido considerado como o melhor chanceler do mundo.

A Mostra acontecia em novembro de 2017, num Brasil estrangido àquela altura há um ano e meio pelo golpe de estado à presidenta Dilma Rousseff. A presença de Amorim atualizava todo o vigor de protesto com a aura de quem tivera um lugar de agente de transformações sociais no Brasil - e do Brasil para o mundo: a realização mais digna do que Leon de melhor poderia desejar como alcance maior das forças pessoais e coletivas postas em ação por sua geração.

Amorim levaria consigo aquela noite toda a memória que o ligava a Leon e a seus parceiros geracionais de juventude junto a tudo o que pôde realizar depois, as voltas, e avanços que a História do país viveu e vive – como uma presença em si metafórica e de

esperança na contramão do golpe sofrido, que engendraria tanto mais de fragilização democrática desde então. Mas não importa. A presença de Amorim simbolizaria todo o espírito de resistência, todo o vigor de ação criadora que Leon evoca, tanto na realização artística, quanto nos desafios políticos, e na permanente conexão que se tece entre um e outro.

Já Paulo Henrique Amorim seria convidado por mim a fazer uma fala para a noite de encerramento da Mostra. Se Amorim era o parceiro próximo que ganhou o mundo em suas ações profissionais, Paulo Henrique foi o parceiro de CPC sem ligação próxima com Leon, e que fez de seu percurso profissional um trabalho de escafandrista em busca por revelações no universo da política e relações de poder no Brasil, em que as verdades tantas vezes estão ocultas num submundo e necessita quem as procure incansavelmente. Ele estava àquela época dedicando-se a seu blog *Conversa Afiada* e a seu canal no youtube, *TV Afiada*, onde mostrava, além do talento para direção dos conteúdos, sua verve de ator brechtiano, como eu viria a lhe dizer. Impressionava-me aquela atitude que extrapolava o jornalista, e se firmava como jornalismo-arte.

Pois ao rever atentamente *5 x Favela*, - primeira obra cinematográfica produzida por Leon ao criar e assumir a coordenação do cinema no CPC, um conjunto de 5 curtas-metragens compostos por personagens centrais saídos da realidade social dos morros cariocas – eu tinha recém descoberto que Paulo Henrique havia chegado a ter uma experiência ali como ator. Essa ligação visceral com o CPC, aliada ao vigor, a criatividade, a coragem e o humor com que criava seu canal de comunicação afiada na web, sendo um dos mais importantes jornalistas em atividade no país me fizeram desejar que ele nos apresentasse uma fala que conectasse a divulgação e louvação da obra de Leon, propósitos da Mostra, com o momento político brasileiro. Da arte para a vida política e seus desafios, honrar a vocação da obra de arte, em diálogo vivido e constante com quem dela usufrui e com ela pensa, sente e age.

E assim se fez. Convidei primeiro a Paulo Henrique, quem aceitou prontamente a proposta e me pôs em contato com Celso Amorim.

Enviei a Celso Amorim a seguinte fotografia²⁸⁴ das filmagens do primeiro filme de Leon: Ele, segundo assistente de direção, ao lado do fotógrafo de *Pedreira de São Diogo*

²⁸⁴ A fotografia é de Fernando Duarte e está no livro *Fernando Duarte, Um mestre da Luz tropical* (org. Adilson Mendes, 2011)

e Flávio Migliaccio, primeiro assistente. Ao contemplá-la, Celso Amorim me enviou a seguinte mensagem²⁸⁵:

Cara Olga,

Como disse, sua mensagem com a foto do *Pedreira* me trouxe recordações. Não me lembro exatamente do depoimento que você mencionou. Mas lembro que escrevi um artigo sobre o Leon, logo após seu prematuro falecimento, quando eu trabalhava com Renato Archer, no Ministério da Ciência e Tecnologia, recém-criado à época da redemocratização. Foi publicado no JB e tinha um título (não me recordo exatamente) do tipo: "até um dia..."

Conheci Leon no início dos anos sessenta, tempo dos grandes festivais de cinema patrocinados pelo MAM (Rio). Eu tinha ligações com o Grupo de Estudos Cinematográficos da União Metropolitana de Estudantes, o então famoso GEC. Tínhamos longas conversas e eu admirava a brilhante dialética (e rigor de engenheiro) com a qual Leon expunha sua opinião sobre os filmes, o papel da montagem, etc. Tinha natural admiração pelos soviéticos, principalmente Eisenstein, e por Kurosawa. Falava muito dos *Sete Samurais*, que consegui ver, pela primeira vez, em uma sala acanhada, que era utilizada pela Federação dos Cineclubes, presidida por um amigo comum. Também acompanhei Leon a reuniões de natureza política na casa do crítico e cineasta Alex Vianny.

Foi Leon quem me levou a ter a minha curta experiência de trabalho em cinema. Um dia, na galeria dos industriários (acho que se chamava assim), à saída de um filme exibido em um festival de cinema soviético, ele me disse que tinha indicado meu nome ao Ruy Guerra, que estava procurando um assistente para *Os Cafajestes*. Acabei sendo contratado como continuísta. Eu não tinha nenhuma experiência. O pouco que sabia de cinema (além de assistir aos filmes nos festivais e em cinematecas) era o que havia lido em livros como o do Georges Sadoul. Mas o Leon disse: "não importa; você fala bem (*sic*); e quem fala bem, faz cinema bem". Para além do elogio, a frase hegeliana ("todo real é racional; todo racional é real") revelava uma impressionante clareza de pensamento, que transpareceria em seus filmes.

Entre o fim da filmagem e o processo de montagem dos *Cafajestes*, trabalhei com Leon, como segundo assistente do *Pedreira* (o primeiro era o Flavio Migliaccio). Passei com ambos e com o Eduardo Coutinho (que era o diretor de produção) umas boas horas discutindo o roteiro, que seria transposto para a película, sem grandes alterações. Na visão rigorosamente dialética de Leon, àquela época, havia pouco espaço para improvisos, embora estivesse sempre aberto a sugestões dos atores, como a inesquecível Glauce Rocha e o sempre eloquente Chico de Assis. Vez por outra, uma opinião do Flávio ou minha, como também do fotógrafo (já não me lembro o nome) era levada em conta.

Aí terminou minha experiência cinematográfica propriamente dita, embora já tivesse convite para ser assistente de mais dois filmes. Eu era muito jovem e cheio de incertezas. A política externa independente era

²⁸⁵ Transcrevo aqui este depoimento de Celso Amorim que ele em seguida me autorizou a tornar público, uma vez que não sabia se teria um compromisso internacional na data da Mostra, e eu então divulgaria seu depoimento com a exibição da foto que o inspirou.

um elemento atraente, que, entre outros fatores, acabou me levando a fazer o exame do Itamaraty, entre 62 e 63. Morando no exterior na fase mais negra da ditadura, tive pouco contato com Leon nos anos que se seguiram. Recordo-me vagamente de tê-lo encontrado em um show da Gal Costa, por quem parecia particularmente fascinado. Foi mais ou menos na época do *Garota de Ipanema*. Uma década e meia mais tarde, voltaríamos a interagir durante a realização do *Eles Não Usam Black Tie* e do *ABC da Greve*, quando eu presidi a Embrafilme. No meio tempo, assisti, com emoção estética e humana, a dois filmes que me tocaram muito: *A Falecida* e *São Bernardo* (este último talvez a sua obra mais acabada). Leon voltara à militância social e política nas telas, num momento de abertura, marcado por retrocessos (eu fui colhido em um desses, logo depois do episódio do Riocentro, com o *Pra Frente Brasil*, de Roberto Farias), que exigia clareza de pensamento estratégico e tático, que nunca lhe faltou. Foi o que possibilitou o lançamento de *Black Tie* sem grandes problemas (principalmente depois da premiação em Veneza), em um momento em que o movimento operário era reprimido com a prisão de seus líderes.

Como ser humano, Leon combinava uma afetividade intensa com a capacidade de discussão racional e uma verdadeira "paixão intelectual" pela busca da verdade ou da melhor solução (na política e na estética). Já nos últimos anos de sua curta e criativa vida, tive a satisfação de ver meu filho mais velho, Vicente, trabalhando com ele, como supervisor da versão em inglês do *Imagens do Inconsciente*.

São alguns fatos e impressões que a foto que você me mandou trouxeram (proustianamente) ao meu espírito.

Viva Leon!

Grande abraço,

Celso.

PS Se achar o artigo do JB, me mande, por favor.

Na abertura, íamos exibir *Eles não usam Black Tie*, de tanta ligação com Celso Amorim pela viabilização da produção junto à Embrafilme. Desejava que Fernanda Montenegro se fizesse presente, por ser a atriz mais marcante na filmografia de Leon, de talento e realização profissional perpetuados e ressignificados ao longo dos anos, em pleno vigor. E foi assim que, justo no dia da abertura da Mostra, ela me enviou o seguinte depoimento em áudio, logo após saber que era justo dia de nascimento de Leon. Nós a ouvimos enquanto o teatro permanecia iluminado apenas pela imagem de Fernanda e Guarnieri sendo dirigidos por Leon.

Olga,

Só hoje eu tive um tempo assim pra sentar com calma e falar sobre o Leon. Você me desculpe se eu não mandei isso antes, mas houve a estreia de uma novela, veio a organização da novela, grava-se a semana inteira, é praticamente um longa por dia, então só hoje, e por [*riso*] por razões do destino, hoje realmente é o aniversário do Leon.

O Leon, ele faz falta hoje. Ele era um pacifista. Era um criador, um homem de esquerda, declaradamente de esquerda e que sempre viu humanidade na sua possibilidade de cineasta. Nenhuma obra do Leon tem carga pesada, tem assim desconexões físicas, ou psíquicas [*riso*] ou existenciais. Não. Leon era um eterno harmonizador. E também tinha uma visão muito sólida do que era a proposta da sobrevivência social nessa humanidade. Eu tomo até *A Falecida* como uma referência.

Até o Leon, todo mundo fazia *A Falecida* muito jogada assim pra uma arqui-posição estética, uma alegoria, algo lá distante..., uma supremacia formal... O Leon pega *A Falecida* e busca nela – e acho que é por isso também que ele aceitou fazer o Nelson numa hora em que o Nelson praticamente tinha fechado com os militares -, é que a obra dele tem uma carga social que é preciso que se queira ler aquilo. Então, não vejo, realmente, eu não vejo dentro do Cinema Novo nenhuma obra como *A Falecida* do Leon, em cima da temática dessa história: É uma falência social que leva a uma falência existencial, onde a morte é melhor do que aquela miséria. Mas sem demagogia, sem doutrinação, somente pela vivência mesma daquele desencontro social, e que é uma tragédia social. É isso que o Brasil vive eternamente.

Então, como ninguém o Leon, - também no São Bernardo - aliás, eu tive a ventura na minha vida, a grandeza na minha vida assim, está nisso: ter feito *A Falecida*, ter feito o *Black Tie*, que também ele traz muito o existencial da minha personagem, que no Arena foi criado pela Lélia Abramo - e aquele final do feijão quem achou foi a Lélia Abramo, no palco -, e eu também sempre agradeço a ela essa inspiração de atriz extraordinária que ela foi. É... Dá saudade... Mesmo no São Bernardo ele tinha me convidado pra fazer o papel da Vanda Lacerda, mas acontece que eu estava com dois filhos com 6 e 4 anos, eu tinha que me mandar pra Alagoas e não tinha como, não tinha como.

Então o Leon pra mim é um sonho assim de que é possível a gente chegar a uma realidade daquela dimensão no ser humano. É um sonho porque eu não vejo muito isso em volta, ainda mais no momento em que se vive atualmente a desumanidade, a não aceitação do ser humano na sua própria opção de vida. Então o Leon, meu amigo, meu querido Leon – e como ele não envelheceu, ele tem sempre na minha memória aquela figura de menino, de anjo barroco, e falando sempre com muita delicadeza, uma argumentação sempre quase que pedindo licença pra falar (...), e tendo do Leon uma saudade de irmão, de companheiro de trabalho, de brasileiro, de criador, e que nunca, nunca traiu a sua vocação de artista. Nunca.

Então, feliz aniversário, Leon, onde você estiver, hoje, dia 22. Nas comemorações da sua obra, estarei com você em pensamento, nas coisas mesmas que você realizou na sua vida de uma forma tão criativa, tão humana. E pra família, pra Maria, pros netos, pros outros filhos, um grande abraço, um grande beijo. E viva o Leon, primeiro e único.

Depoimento de Anselmo Vasconcellos em 22/11/2017:

O ator, que se revela em *Black-Tie*, nos deu um depoimento que é tão intenso quanto breve, pois aponta uma característica de Leon como diretor desconhecida para muitos.

Olá. É um prazer participar dessa homenagem e dessa incrível Mostra do Leon Hirszman. Eu conheci o Leon no Teatro Opinião quando, muito jovem, eu fazia parte do elenco do espetáculo *O último carro*, uma encenação, uma dramaturgia do João das Neves. O Leon filmou esse espetáculo. Uma pena que esse filme não faça parte dessa Mostra. Esse espetáculo foi um marco na vida do Grupo Opinião, que fazia parte de um processo ideológico, revolucionário e que constituiu uma forma de fazer arte que me encantou e que me fez ser um artista e ter um ideal como artista e participar de um movimento de transformação da realidade brasileira. Os jovens daquela época buscavam ser artistas nesse sentido, como um instrumento de transformação da sociedade. O Opinião fazia parte disso, fazia parte integrativa de um projeto de transformação social, assim como foi o Cinema Novo, assim como foi Leon Hirszman e sua incrível cinebiografia e cinematografia também. Logo depois veio a oportunidade de ser indicado para fazer *Eles não usam Black-Tie*, e aí eu fui a São Paulo e participei da leitura de mesa com todo o elenco, estava lá essa gente extraordinária que compõe esse incrível filme. E participar da leitura foi extraordinário. E fui recebido de uma forma pelo Guarnieri que me falou do Jesuíno, a característica do personagem, Jesuíno, um nome bastante forte. O personagem se alia a essa necessidade de sobrevivência e fica um pouco à direita do movimento grevista e esse medo é uma característica bem marcada do movimento operário. Isso não podia ressoar como uma covardia, como uma coisa que ficasse mal-entendida [...].

No terceiro dia da Mostra, exibimos *S. Bernardo*. Lauro Scorel, diretor de fotografia do filme, e Ismail Xavier, o primeiro crítico a escrever sobre o filme no calor de sua estreia, conversaram com o público. Uma conversa fértil que foi aberta com um depoimento de Othon Bastos:

Depoimento Othon Bastos em 24/11/2017:

Olga, estou aqui num cantinho do cenário, da locação, num momento entre uma cena e outra, eu gostaria de estar presente aí, mas não mandar uma mensagem como esta. Falar do Leon, mas antes de falar de Leon, estou aqui como diz o ator Paul Scofield, ator é aquele que fica horas e horas à espera de si mesmo. Estou num desses momentos, esperando para dar continuidade a meu trabalho e ao mesmo tempo eu volto anos atrás no primeiro encontro que tive com Leon no momento em que ele me convidou para fazer o Paulo Honório. Eu te confesso que eu levei um susto enorme pra fazer porque quando eu li a primeira página dizia assim sou ruivo, sarará, lábios grandes, nariz grande, e mãos enormes - esse não sou eu [*riso*], completamente diferente. E isso é o Paulo Honório, que é lido por centenas, e milhares de pessoas num livro lindo do Graciliano. Então eu disse: - Leon, eu não sei se eu posso fazer esse personagem, não sou eu. Ele disse: -Não quero o que está escrito aí, o que eu quero é o que está dentro de você, é isso que eu quero que você faça e se dê, e se entregue. E aí foi o que eu fiz, conversando com ele, o Lauro que está aí, meu querido amigo Lauro, viu o trabalho que nós tínhamos, em que o roteiro era o próprio livro. Ele queria essa entrega, essa sinceridade do autor para com os intérpretes e dos intérpretes para com o autor, falando sobre o que é a vida e quem são esses personagens. Paulo Honório, esse gigante que começa do nada e tem a ambição de ser [alguma coisa] o dono de tudo, de comprar a fazenda em que ele foi empregado. E isso muita gente faz, não é..., muitas pessoas estão fazendo isso com o Brasil, não é?... Então eu fico pensando, quando nós abríamos o livro, o roteiro, líamos a cena e ele trabalhava com a gente com uma delicadeza, com uma intensidade, com um brilho, com o homem político que ele era. E esse é o momento em que eu gostaria de estar aí com vocês pra ver mais uma vez esse filme que me emociona muito. Pra mim, é o melhor filme que eu fiz e trago ele sempre na memória, dos momentos em que estive vivendo o personagem, o Paulo Honório, e vivendo os momentos que nós precisamos descobrir do ser humano, como ser humano, descobrir a verdade de cada um. Um abraço pra todos, um abraço pro Lauro querido, um abraço pra você e um abraço pra esse público que está aí assistindo a esse grande filme. É um grande filme. Um abraço pra todos.

No quarto e último dia da Mostra, abrindo os curtas do CPC, tínhamos um depoimento breve de Flávio Migliaccio, e no encerramento com o depoimento de Paulo Henrique Amorim, seguido de conversa com o público. Memorável.

Eis aqui um breve extrato de depoimento de Flávio Migliaccio sobre Leon: “Leon foi um cara incrível. Enquanto todos radicalizavam, ele conservava uma lucidez impressionante, que não vinha do medo de ser preso, mas da alma incrível que possuía”.

Sobre esta tese ser o segundo tempo criativo a partir de meu estudo da obra de Leon: O primeiro movimento foi na práxis, a criação e concretização da *Mostra Leon 80*. Este ensaio forma um inteiro com aquela experiência e realização prática. Bem a Leon. Não poderia imaginar estudar a obra, o pensamento e processo criativos de Leon sem realização uma ação de divulgação e reflexão sobre sua obra como ponto de partida, reverenciando-o, o mais importante e a divulgação, o debate público e naquele contexto.

ANEXO B – DEPOIMENTO DE JOÃO DAS NEVES (2017)

Edição de depoimento de João das Neves em homenagem a ele em São Paulo dia 18-12-2017 (informação verbal) e da conversa que tive com ele em 19-12-2017 (comunicação pessoal):

Particpei do *Seminário de Dramaturgia* do Arena no Rio, em 1959. Fiz críticas aos espetáculos do Arena apresentados no Rio naquele momento, *Revolução na América do Sul*, *Chapetuba F.C.* Levei para ser lida a segunda peça que escrevi, *Pedro, o homem da flor* – era baseada em um senhor negro que passava nos bares de Copacabana vendendo rosas e quando chegava perto dos namorados, oferecia uma rosa, convencia o rapaz a dar uma rosa pra namorada, abençoava os namorados e ia embora, uma coisa muito poética. Quando o teatro de Arena foi ao Rio, li no Seminário e foi espinhafrada na discussão após a leitura, acabaram com a minha peça! Mas eu gosto muito dessa peça. Era meio impressionista... Lá na experiência do Seminário de dramaturgia conheci algumas pessoas queridas, como Domingos Oliveira, que também leu peça escrita por ele.

Em 1961, vi *A mais valia vai acabar*, *Seu Edgar* – na Faculdade de arquitetura, com Vianinha e Chico de Assis, era já o desmembramento do Arena -, e fiz a crítica, e o que conhecia de Leon na época era que as projeções cinematográficas da peça eram dele. Só vim a conhecer Leon H. em 1962 ou 1963, no CPC.

O que vimos em relação ao CPC muitas vezes é a tentativa de desqualificar um teatro que quer transformar a sociedade, o que não se pode desqualificar.

A gente tinha muita ligação. Quando Leon foi fazer *Garota de Ipanema* [em 1967], eu que fiz a escolha da menina que fez o filme [Márcia Rodrigues]. Eu ia também continuar a trabalhar com ele, mas depois fiquei muito ocupado e trabalhei só até a escolha da menina. Depois ele me convidou pra dirigir o elenco de *S. Bernardo*. Eu aceitei, mas depois não pude ir, por causa de problemas no *Opinião*. E também teve essa possibilidade, essa tentativa de filmar *O último carro* lá no Rio de Janeiro, que acabou não saindo porque eu não tinha dinheiro, simplesmente. Agora, Leon foi meu companheiro de CPC, estava sempre no *Opinião*, a turma toda do Cinema Novo estava sempre no *Opinião*, né, a gente conversava, discutia os problemas políticos da época, enfim. E o Leon era do nosso grupo do CPC, estávamos muito juntos em 1964, e depois continuamos. Sempre fomos amigos a vida inteira, até ele falecer. A gente sempre ensaiou trabalhar juntos, e nunca realmente trabalhou [riso]²⁸⁶.

²⁸⁶ 13mp4.

Eu conheci o Leon no CPC, no final de 62 ou em início de 1963. No Seminário de Dramaturgia eu conheci o Vianinha e o Chico de Assis, O Leon foi só no CPC. Conheci o Teatro de Arena na segunda vez que o Arena veio ao Rio de Janeiro, participei do Seminário de dramaturgia, fiz críticas a *Revolução na América do Sul* e a *Chapetuba Futebol Clube*, e depois *A mais valia vai acabar*, já na Faculdade de arquitetura, com Vianinha e Chico de Assis, era já o desmembramento do Arena.

ANEXO C - DEPOIMENTO DE LEON HIRSZMAN NA USP (1973)

Conversa com estudantes da ECA - USP a convite de Paulo Emilio Salles Gomes, em 1973 [data provável: 26/11/1973]. Disponível no Fundo Leon Hirszman, Acervo Edgard Leuenroth-UNICAMP. *Transcrição inédita.*

Aí, o pessoal me convidou para fazer o bate papo com vocês e geral. E eu tô aqui. Havia outros convidados que parece que viriam, mas parece que há uma defesa de tese e alguns professores não estão presentes. Entre os que participariam, além de Paulo Emilio, parece que tinha um compromisso hoje ou amanhã. Em suma, vamos começar, tá? Pra não ficar esperando muito tempo. E quem pintar, pintou... no papo...

Agora eu não sei como é que a gente deve encaminhar, não estou muito acostumando com esse tipo de coisa, apesar de que no Rio, a gente fez algumas vezes algum debate, de uma maneira aberta, mesmo que não especificamente sobre um filme. Em particular sobre um filme meu. As vezes nós conversamos sobre a situação geral ou sobre cinema brasileiro, ou sobre o processo da cultura brasileira no momento ou o que seja. No caso de hoje concretamente é o caso do filme em exibição, o filme que eu dirigi, o *S. Bernardo*.

Acho que a gente pode falar. É que vocês estão aqui pra isso também. O que a gente pode fazer é uma relação aberta na qual a participação seja da maioria. Não sei se deve assumir a forma de pergunta e resposta, ou de colocação de minha parte, de algum tema que me interessasse quando eu fiz o filme, ou da situação atual na produção de um certo tipo de cinema a que *S. Bernardo* estivesse talvez ligado, ou se *S. Bernardo* corresponde a algum tipo de abertura, ou se eu sinto assim. Eu não sei. Realmente eu não sei se eu devo colocar. Como é que vocês estão sentindo? Acho que a manifestação deve vir de vocês, ou talvez da mesa... que me convidou.

(Burburinho da plateia).

É, *S. Bernardo* talvez possa significar, dentro do quadro atual da produção cinematográfica, uma possibilidade de realizar filmes que estejam voltados de uma forma, de uma maneira, de um modo crítico perante a realidade social do país. Isto por uma conjuntura muito especial ligada a uma continuidade cultural que eu pretendia estabelecer entre um certo tipo de literatura no Brasil, vamos dizer um certo tipo de

literatura principalmente da década de trinta ligada ao problema da terra, por um lado, até o problema dessa continuidade em relação ao chamado Cinema Novo, ou seja, que é um movimento depois de 60 que tentou também fazer, e à sua maneira, participar criticamente da discussão sobre as questões sociais no país de então. Acho que isso talvez permita do ponto de vista objetivo da realização mesmo, quero dizer, objetivo aí eu coloco com o ponto de vista de conseguir tudo pra produzir e fazer com que passe, quer dizer, não adianta ter projetos idealistas, belos projetos engavetados, mas fazer com que eles afluam, na prática da realização mesmo. No caso, me parece que talvez a literatura sirva como condição. Existem perigos nisso. Alguns perigos que eu antevio, ou seja, de que se torne uma espécie de oficialização de uma espécie de burocratização cinematográfica. Quer dizer, você começar a criar uma espécie de vinculação, é como se você transferisse uma questão tática, que evidentemente é a questão que eu coloquei, - é uma questão de ordem tática-, em uma questão de ordem estratégica, ou seja você substituir a criação crítica da discussão da atualidade no Brasil da possibilidade de você avançar, da legalidade e pensar na sua realização, você tem um quadro legal e fazer com que esse quadro legal avance, com consequências, ao mesmo tempo você estando preso à uma série de obras de literatura que nem sempre tem ligação com a atualidade: você se reprime nessa crítica social na atualidade. Acho que isso é uma das questões que devem ser discutidas exatamente pra ser vivenciadas pelos diretores que vão se aproximar. No entanto, concretamente... não sei se estou sendo entendido. Vocês me dão um toque se não estão entendendo alguma palavra, tá?

No entanto, concretamente, há vários projetos em realização. Você tem desde de Zelito Viana, que tá produzindo/dirigindo um filme baseado na obra de Oswald de Andrade, *Os condenados*. Você tem Geraldo Sarno, fazendo *O sitio do pica pau amarelo*. Você tem Marcos Farias adaptando e preparando-se para dirigir *Fogo Morto*, de José Lins do Rego. Não sei, eu poderia enumerar uma série de coisas que não ensinam como dar o valor objetivo do filme como obra de arte, nem como sua profundidade no processo de crítica social. Ou seja, de participação efetiva na realidade social. Quer dizer, cumprindo uma tarefa que todo cinema deve cumprir. Essa é a minha posição. Agora, de qualquer maneira me parece que é uma condição de a gente tentar se aproximar. Isso é uma das maneiras. A outra me parece que vai ser muito útil, que vai se desdobrar – eu espero ter condições de dar continuidade a esse trabalho – pessoalmente que eu iniciei há dois anos [1973] com Gal, com Caetano e com Gil. Ou seja, o entrelaçamento, fortalecer os laços como

outro aspecto da continuidade do processo crítico da sociedade brasileira principalmente relativo à sociedade urbana. E no caso da literatura você tem essa literatura de 30 muito mais baseada no processo da terra. No qual *S. Bernardo*, inclusive, coloca-se como um estágio já avançado. Estranhamente, inclusive quando coloca a questão da mulher, já que todos os romances praticamente vão tratar da questão da terra. Zé Lins, toda a trama da decadência, o processo da substituição, os avanços relativos, o problema do senhor, etc. No caso da música popular, me parece que a tradição da música popular, mesmo, em si, desde seu início, desde *Pelo Telefone*, o primeiro samba gravado, fala, a letra dele claramente diz: “Pelo telefone, o chefe da polícia manda me avisar que na Carioca, no Largo da Carioca, há uma roleta para se jogar.” Quer dizer, coloca a crítica diretamente ao nível urbano. Um chefe de polícia no Largo da Carioca e tal. Existe então uma possibilidade de continuidade aí. Também, vamos dizer, de fluência, vamos dizer, de certa harmonia possível a desenvolver o entrelaçamento entre o cinema brasileiro [e a música], também colocando ela taticamente, no sentido de desenvolvimento. Isto eu falo no nível de produção cinematográfica a custo, vamos dizer, 35 milímetros, filme de exibição comercial, né? Porque aí nós podemos avançar a vários campos que devem ser discutidos a nível tático. Me parece... Mas nesse campo do 35 milímetros, da produção do longa-metragem, um outro campo que me parece aberto, para ser aprofundado, é o problema da ligação com a música popular brasileira. O que não exclui que nós possamos trocar ideia a respeito de outras possibilidades. Porque o que eu tirei aqui, de imediato, que está ligado de certa forma a *S. Bernardo*, quer dizer, o filme passa, tá nessa situação, fica sete meses na censura. E ele passa por quê? Porque ele caiu em dois vestibulares, porra. Seguidos, porra. Então, pô, a massa de duzentos, tem 700 mil universitários no Brasil, vamos dizer que tivessem feito, ligados ao setor, ligado o que 560 mil pessoas cada ano, eu não sei, não tenho ideia do cálculo, tá certo? Quantos caras que prestaram vestibular aquele ano que tiveram que fazer uma leitura de *S. Bernardo*? Qual é o público de sucesso de um filme de longa-metragem no Brasil, tá? Quer dizer, se 60 mil pessoas vissem *S. Bernardo* num centro como São Paulo, a um custo médio de seis cruzeiros, tá?

[Inaudível]

Leon: - Seis cruzeiros o custo médio, descontando impostos, taxas, etc. e mais a percentagem maior de meia mesmo, né. Então seis cruzeiros, são 60 mil pessoas, são 360 cruzeiros de renda. Ora, 360 mil cruzeiros de renda em São Paulo não faz nem gol. Mazzoropi faz três, quatro vezes isso. Isso estabelece um nível de comunicação

mitológica bem mais aprofundado e tal. Os grandes filmes para-pornográficos que existem aí, porra, de sacanagem mesmo, na época áurea mesmo, quando a censura ainda não tinha segurado, entendeu? E daí, tinha dinheiro pra burro. Isso só pra mostrar uma relação na qual a defesa de um filme como *S. Bernardo* se torna plausível, possível, ou seja, um filme seria potencialmente visto por um número menor de espectadores do que obrigatoriamente lido pelo próprio Estado. Certo? Quer dizer, isto é uma questão circunstancial. Não deve iludir a ninguém do ponto de vista da situação objetiva em relação à possibilidade e à condição de exibir um filme no Brasil que tenha conteúdo crítico, tá? Isso me parece uma questão importante pra ser lembrada e eu mesmo não nutro nenhuma ilusão a respeito, ou seja, não vejo as coisas de uma maneira cor de rosa. *S. Bernardo* significa sintoma da possibilidade da argúcia, certo? Quer dizer, ele representa muito mais a capacidade de argúcia mesmo para uma situação concreta. Quer dizer, que cada pessoa, em qualquer nível, pode criar. Encontrar maneiras novas, próprias, singulares, objetivas que permitam através da argúcia movimentar ainda uma realidade em si estagnada. Certo? E o que eu queria alertar é que, - inclusive alertar a mim mesmo sempre-, que isto não significa cair numa ilusão de uma espécie de liberalismo que pudesse fazer com que a pessoa entrasse num desbunde e achasse que o negócio então já tá tranqui (*sic*) e tal, acho que não é nada disso. Acho que há aqueles caminhos, quer dizer, uma base tática a ser pesquisada de qualquer maneira, e há a aprofundar do ponto de vista de vocês, de uma maneira muito importante que tem se desenvolvido, - a gente sente isso em todo lugar, eu sei que tem se desenvolvido em várias universidades no interior do Estado de São Paulo, no Rio, na PUC, em Porto Alegre, que eu soube de algumas experiências -, uma série de filmes muito mais ligados ao processo vividos por vocês.

Daí eu tô fazendo um corte já diacrônico mesmo, quer dizer eu tô partindo para uma relação antitética, no nível de mercado que eu falei antes, e num outro nível que não passa pelo mercado, que não passa pela censura, ao contrário, passa de casa em casa, que passa dentro da universidade, que pode ser realizado a níveis muito mais baratos. Que normalmente é substituído numa relação quase de negação, ou seja, o super-8 é contra o filme comercial de longa-metragem. O *underground* é contra... isso é uma forma mecanicista de ver as contradições. Na verdade, as contradições antagônicas, elas sim, um dos polos tem necessidade de eliminar o outro, mas há contradição aos milhares, a vida é contradição. E as outras contradições, como por exemplo, o super-8 e o cinema

comercial de bitola 35 mm que tem contradições, mas que coexistem, que aprofunda inclusive um a experiência do outro. Isso me parece, no meu ponto de vista. Então, nesse sentido, eu acho há uma tarefa muito grande para irradiar um certo tipo de cinema que pode significar a negação da própria televisão. Sendo mais claro, do ponto de vista da crise tecnológica do cinema mesmo, ou seja, de sua transformação, a televisão, nesse processo mesmo, jogou um papel muito importante. A gente sabe: a televisão chega e nega o cinema no nível tradicional de consumo, o cinema na casa do sujeito mesmo, a participação social se efetua pelo cinema hoje. 82% da população economicamente ativa de São Paulo tem televisão em casa. É uma potência mesmo. No entanto, ela mesmo enquanto instrumento tem suas superações históricas. Ninguém tem a ilusão de dizer que o negócio é intacto. O cinema não foi, teve sua superação. Ela, como o cinema, também tem. De que maneira isso daí não pode ser simplesmente uma previsão, mas uma práxis dentro do quadro atual da universidade? Essa é uma questão que eu acho interessante discutir, conversar e que a contribuição vai ser dada por vocês mesmos, certo? que se interessam por cinema.

E, como eu vim de uma experiência na qual inovar era praticar, ou seja, a nossa palavra de ordem era fazer, quer dizer, tivemos que nos agarrar a uma estrutura de realização cinematográfica mesmo, independentemente das condições ideais de fazer, não ter. Eu acho que corre novamente um outro momento [*dez anos depois*] no qual o papel de outra ordem, ou seja, de realização de filmes de baixo custo de produção, joga um papel revolucionário novamente no país. Só que não joga enquanto bitola, enquanto técnica, enquanto forma, isso é vazio. Então um filme de super-8 que seja tão vazio, tão oco, inócuo, ou porra nenhuma quanto um filme de 35 pra mim é a mesma coisa. A diferença é de bitola.

O que eu estou falando é em outros termos, evidentemente. Quer dizer, acho que há um papel que o filme de super-8, por exemplo a experiência de um grupo que encontrou o Sérgio Santeiro em Assis, eu acho, na Faculdade, então estava lá, levou os filmes do Geraldo Sarno, que o Farkas fez, queria provocar debate, tá? Levou os filmes em 16, né? Exibiu e tal. Tinha uma garotada lá, com jeito de hippie, cabelo grande, ele não deu muita bola, achou que era meio fraco. Porra, no final os caras ficaram com ele, levaram ele pra ver uns filmes de super-8 que eles tinham feito. Em suma, esses caras tinham documentado um negócio que saiu no jornal, não sei se vocês viram, um negócio dos boias frias, tá? Os caras são transportados como coisa pra um serviço, pra outro, e ficam

em certos pontos da estrada, tá certo? Em aglomerados habitacionais e que são utilizados pra isso. Eles ficaram durante muitos meses vivendo com os caras e pegaram super-8 e som direto e fizeram um documentário de cinquenta minutos, que o Sergio Santeiro disse que é uma coisa extraordinária. Ora, isso não é um campo, ou não é? Quer dizer, de trabalho, objetivamente, pra turma de comunicação social, objetivamente, pra turma de ciência social. Tá certo? E outras. Quer dizer, me parece que aí há um polo pra nós discutirmos que eu abri no nível concreto da produção de longa-metragem no Brasil e seus problemas relativos à censura. Custo, nível de comunicação, problema político social geral, do qual a cultura é parte e do outro lado é efetividade de trabalho que aparentemente são no momento, parecem ser coisas assim pequenas e caseiras, mas que no processo da transformação, entendido o cinema como uma transformação permanente, de meio expressivo mesmo, podem comprovar a importância. Só pra colocar essas duas questões que parecem que são antitéticas e que podem jogar o debate pra cima.

Agora eu fugi de *S. Bernardo*, né? Na verdade, eu já fugi de dentro de *S. Bernardo*. Eu peguei o *S. Bernardo* por fora, né? Há uma outra questão também que é o nosso papo de hoje que é o pegar o *S. Bernardo* de dentro. É pegar a literatura e sua relação com o cinema, no caso concreto da adaptação de *S. Bernardo*. Problema de produção de *S. Bernardo*. Quer dizer, pô, só pra pegar um troço de equiparação, que eu gosto de falar também, que é um troço que dificilmente quando um repórter te entrevista, por exemplo: um amigo da *Visão* me chamou pra casa dele e tal, muito amigo mesmo há muito tempo, e tinha um rapaz amigo dele fazendo entrevista comigo. Quero que você me abrigue, pô você não me responde, não fala. Aí eu comecei a falar e ficamos duas horas. Eu li a matéria depois e ficou boa e tal, mas tem um negócio lá que ele colocava, eu colocava um troço que era,- é sobre isso que eu queria falar-, eu colocava uma relação contraditória, uma relação antitética determinada e ele só colocava um dos polos dessa relação antitética. Só colocava um dos polos em que eu dizia que filmei planos longos no filme exclusivamente por problemas materiais, ou seja, de produção. No qual eu tava sem filme virgem, o que é verdade, que é um dos polos que eu estava falando. Quer dizer, eu tinha que fazer um filme em som direto com quarenta latas, ou seja, dois e meio por um. Você tem que... é realmente uma questão, mas eu não colocava só isso na entrevista. Eu colocava que um filme nunca é a ideia abstrata que o sujeito porta antes, em lugar nenhum do mundo. Quer dizer que a visão do espectador o que que é? Existia uma ideia abstrata que era perfeita, um troço anterior e depois realiza-se, quer dizer, uma ideia idealista da

arte mesmo, um pouco Lessing, um pouco Hölderlin [?], entende? Esse tipo de coisa. Existe uma ideia abstrata que ganha uma forma. Depois se realiza. Assume o mundo da matéria. Um troço platônico. Um mundo das ideias, o artista e tal. Depois leva aquele troço. No meio do caminho tem a dificuldade de produção, do subdesenvolvimento, né? Então isso virou uma mecânica certinha, se tem então o cinema. Aí tem aquele filme. Mas não é nada disso, pô. As contradições são muito mais complexas e são de outra ordem, porra. É outra transa, entendeu? E ele não colocou esse negócio. Na verdade, eu, partindo de *S. Bernardo*, parti com a minha visão que era no sentido de que o espectador criticasse os planos longos, superasse a duração. O problema da duração. Quer dizer, que ele tivesse uma relação crítica em relação ao processo da duração. Que ali atrás ele descobrisse um outro mecanismo que funcionava, que impulsionava aquele todo. O que não significa que eu não pudesse em certos momentos ter decupado o filme em condições de produção melhores, e também o sujeito pode contar esse troço pro dia de São Nunca também, que é um troço da prática social mesmo de outra maneira? Poderia ter encontrado de outra maneira, mas vou mostrar um troço a vocês que acho que é de extrema importância, que eu acho, quer dizer, de como é que é um filme desde que ele tá bolado, o jeito que ele vai nascendo, que ele vai sendo filmado, tudo isso, como é que existem tantas contradições, tantas vinculações, tantos entrelaçamentos de questões que muitas vezes a gente pega só uma parte, entendeu? O sujeito diz assim: Não, não dou a menor pelota pro roteiro, acho que não sei o que. Mas outro diz assim: então por que o cinema popular é um cinema que segue as leis da dramaturgia? Por que que o sujeito não segue a dramaturgia do cinema americano que é uma dramaturgia realizada? Faria um cinema popular. Certo? Teria realizado um cinema popular. Por que que não faz isso então? Isso é uma série de questões pra um filme que, evidentemente, a questão para mim estava colocada em outros termos. Para encontrar uma relação que fosse significativa de tal maneira que o próprio romance era significativo para mim em sua leitura. Ou seja, não era uma questão de fidelidade orgânica puramente, era no sentido de que ele funcionava de uma certa maneira, ou seja que o romance pra mim... eu tinha uma leitura dele, por exemplo, você veja: um ensaio do Carlos Nelson Coutinho tem uma aproximação muito mais lukacsiana, tá? Não sei se vocês conhecem todos os ensaios a respeito do romance. O ensaio do Luiz Costa Lima tem uma aproximação um pouco baudelairiana, problema da coisificação e tal, coloca a questão da reificação do personagem, no final coloca o problema da estrutura que comanda aquilo tudo e tal. O ensaio do Antônio Cândido coloca a questão, que me parece aprofunda mais a questão do romance mesmo, coloca a questão da manifestação dialética

do romance, constante né? Em vários níveis, nos vários níveis de corte. Principalmente, estruturalmente no nível da ficção e da confissão. Então a minha leitura foi enriquecida muito por esses três ensaios, certo? Mas principalmente por uma síntese que me parece que no romance é mais brechtiana do que propriamente de um certo tipo de realismo tradicional. Tá certo? E que eu não optei no filme, por exemplo, a relação do realismo é o que se passa. E você tem o respeito às relações, ao local, à verossimilhança. Quer dizer, não há nenhum troço assim de você negar esse tipo de caráter do realismo mesmo. Mas eu não procurei me fixar nisso. A minha leitura foi muito mais uma leitura na qual o distanciamento do espectador seria: o espectador devia manter a sua condição de sujeito. Ou seja, de um leitor crítico. Tá certo? Foi como eu me aproximei da leitura do romance. E eu falei isso só pra esclarecer porque tem uma tendência, que saiu por aí, que os planos longos são referentes a problemas de produção. Quando não é verdade. Eles são resultado de um complexo muito maior. Ou seja, de uma série de contradições que envolvem inclusive a minha maneira de ver o romance, por um lado, como também problemas de produção. [silêncio, ninguém diz nada. Leon estranha].

- Eu já lancei três temas. Tô provocando. Daqui a pouco eu vou agredir, porra...

Aluna: Eu não entendi direito o que você falou sobre o espectador.

Leon: - Sim, eu estou colocando isso em tese. Eu não vou colocar o funcionamento pra você. Porque o funcionamento disso ou se realiza ou não se realiza, correto? Provavelmente se realiza pra muitos espectadores e pra muitos espectadores também não se realiza. Correto? Então tem uma tentativa consciente de se fazer isso.

Aluno: Como ela está colocada?

Leon: - Por exemplo: ela está colocada num nível, acho que em todo o filme. Toda a estrutura do filme. Se você ler o filme ao contrário, por exemplo, tá? Quando os planos de longa duração, por exemplo, os camponeses vindo cantando o rojão de oito, quando eles vem, tá? e que a *voz off* que diz que Madalena morreu faz dois anos e começa a narrar, é um plano de longa duração dos camponeses. E que se infere por planos longos também de duração acima da leitura daquele plano, quer dizer, você tem o tempo justo da leitura de um plano, tá certo? Você olha e: *tac!* Aquilo é necessário. Você leu o plano, tá? Você, passando daquilo, tá faturando o plano, tá ok? Então ocorrem aí dois problemas. Primeiro: você começa a eliminar a imagem. Desgasta a imagem. Segundo: você necessita de uma sustentação sonora, tá certo? Então inverte-se a questão: aí é o que me interessa. A base

então passa a ser o som. E é isso que fundamentava a adaptação de *S. Bernardo*. A base deixada de ser a cultura da imagem para ser a cultura do som. Entendeu? Nessa medida então que um plano, durando mais, fazer com que o sujeito tivesse uma aproximação crítica em relação ao som, que deveria ser ouvido – coisa que não ocorre em geral nas casas exibidoras do Brasil. Isso é uma outra contradição. [Risos gerais] [diante dos risos] É isso mesmo. Barra pesada. Mas pra te colocar no que eu acredito, por exemplo: eu nunca vi um filme do Straub, tá? Os críticos italianos inventaram que a longa duração tem uma ligação com o cinema do Straub. Mas eu nunca vi um filme do Straub. Os únicos caras que falavam do Straub eram os amigos, Glauber e tal. Eu tive com Straub uma vez, conversando sobre Arnold Hauser e Brecht, - aliás ele está fazendo uma adaptação de Brecht agora. E só isso... nunca vi. Mas me parece que o Straub tem um problema também, a relação de fazer que a coluna sonora exija dedicação de quem está presente. Ou seja, porque a cultura da imagem é muito fácil. Você, num país dependente, naturalmente foi educado a um nível da cultura da imagem, tá certo? A tua cultura, a tua crítica não foi desenvolvida nunca ao nível do sonoro. Inclusive isso ocorre muito em nível, por exemplo, de compreensão de música popular brasileira. Certo? Quando ela atinge certos níveis metafóricos, certos níveis de dizer alguma coisa, o sujeito não saca. Porque ele não está educado pelo ouvido mesmo a compreender aquele negócio. Tá? Não tá voltado, a alma dele não está aberta pra aquele negócio. Entendeu? O espírito dele não está voltado pra aquele negócio do som. Isto é uma educação de nível indireto, pelo negócio de negação da coluna sonora não existe nada, nada é dito, quer dizer, não oferece nada ao sujeito, não enriquece o sujeito. Ou quando realmente a coluna sonora é desprezível, o filme se realiza pela imagem. Ou seja, pela descrição tradicional de uma dramaturgia realizada no cinema gramatical. Certo? Que serve ordens gramaticais, inclusive hoje em plena derrocada dentro do império, né? Quer dizer, já era, dentro da gramática norte-americana de narrar cinema. A questão é colocada inclusive por diretores que vieram da televisão, por vários outros diretores, inclusive influenciados principalmente pela *Nouvelle Vague*. Me parece que é muito importante essa questão.

Em *S. Bernardo* essa questão vem a ser colocada de uma maneira talvez um pouco radical, mas que é permitido pelo romance, tá? Na leitura do romance você sente a sustentação sonora. Quer dizer, Graciliano não escreve natureza – Antônio Cândido observa isso muito bem. Numa crítica aqui no *Jornal da Tarde* o crítico teve a infelicidade de fazer a crítica pelo lado oposto do que devia fazer. Quando ele diz que o detalhe em Graciliano

é que era importante. Quando era exatamente o oposto. Em nenhuma vez o romance cita a natureza. Só tem um momento que ele cita a natureza e mesmo assim de uma maneira não descritiva. Em nenhum momento – aliás a literatura de Graciliano inteira – não era novidade isso pra ninguém, a secura do Graciliano, a precisão, ou seja, ele está dedicado exatamente ao eixo central que comanda a ação mesmo; não desligado disso, a níveis descritivos como outros romancistas. Do tipo José Lins do Rego, por exemplo, você tem um descritivismo extraordinário, porra. O próprio Machado, porra. Quer dizer, agora o Graciliano é um cara que é reconhecidamente, sabe? que tem exatamente essa linha. Agora o cara dizer, no entanto, que o Mendonça, o personagem, é caracterizado pelo vermelho dos olhos dele. Você veja, parecia aquela adaptação de literatura do cinema americano, porque o sujeito diz uma frase [“olhou com os olhos vermelhos”]: corta para os olhos vermelhos do cara. Porra. Não tá com nada.

Quando o negócio é pegar a essência mesma do troço, ter uma visão crítica do problema daquilo que o romance está transmitindo como um todo. Nesse sentido, o artigo de José Carlos Avellar no *Jornal do Brasil*, da semana passada, me parece muito bom. Mas ele coloca exatamente como *Vidas Secas* e *S. Bernardo* tem uma contribuição no sentido da relação de literatura e cinema, considerando o romance como o roteiro cinematográfico. E não como tradicionalmente as adaptações colocam, ou seja: pegam o romance, fazem uma adaptação daquele romance, tem uma outra alquimia e depois fazem o filme. Como tradicionalmente se faz. O que eu filmei foi exatamente o livro. O livro era o meu roteiro. E com *Vidas Secas* também. *Vidas Secas* era o roteiro. Eu me lembro que eu conversava sobre isso com o Nelson [Pereira dos Santos]. Esse troço é muito importante mesmo. Isso não é fidelidade do tipo babaca não. Entendeu? Como a imprensa tenta colocar. Quer dizer, porra, sabe? “o amor a ele e tal”. Isso tudo é muito legal, mas é um troço muito importante do ponto de vista da relação literatura e cinema mesmo. De compreensão do que o cara está dizendo no livro. Não é descrever as relações e as minudências, e as relações internas mais não sei o que, e tal, pra meia dúzia de caras não. É pegar aquilo que carrega o filme mesmo e que dá a marca ao romance, entendeu? E trazer aquilo concretamente pra dentro do filme. Nesse sentido, a duração pra mim significa também a forma pela qual eu me aproximei do romance. E o espectador quando vir esse crítico aí negar a relação... Por exemplo: um troço que ilude muito as pessoas: você tem um carro, vai bater, o cara freia. Pela linguagem tradicional, da fluência, ou a linguagem pudovkiana – e aí nós vamos voltar atrás a uma velha discussão estética do cinema que nem todos

possam estar interessados, mas talvez alguns estejam –, isso deveria ser colocado ao nível emotivo, concreto, das distinções dos planos, e de sequências. Por exemplo, isso deu origem a todo o cinema americano, tá? E serve inclusive pra desenvolver todas as teorias de Béla Balasz, o problema do cinema total russo. Em contradição a essa teoria, a teoria pudovkiana de cinema, ou seja, a da fluência, existe uma outra teoria cinematográfica que é a seguida e orientada por Eisenstein, que é a narrativa de entrechoques ou da contradição, que coloca que para descrever você pode descrever por antítese também. Você pode estar na mesma relação por antítese, em vez de descrever por fluência. Quer dizer, no caso de *S. Bernardo*, em vez de você decupar uma ação todinha por fluência, dando a ação dramática, em termos de dramaturgia tradicional, você pode dar com um plano e chocar com outro que é a antítese dele e, nessa antítese, nessa relação, você ter dado a totalidade concreta que está na situação. Que é, por exemplo, a famosa cena da escadaria no filme *Outubro*, de Eisenstein, quando Kerenski sobe. Os letreiros sucessivos e as subidas sucessivas de Kerenski vão praticamente dando à sequência a derrocada do Império Russo, da ascensão da Revolução Bolchevique, certo? São duas correntes muito claras. Godard está ligado a uma corrente eisensteiniana, negando a coisa, enquanto que por exemplo, do outro lado, você vai ter uma outra escola tradicional do cinema, em termos gramaticais, no cinema americano, ligada ao cinema da fluência, ou seja, fundamentalmente te emociona visualmente, te coloca numa relação principalmente de ordem visual, de fluência visual. Você vai embarcando naquele negócio, e quando você for ver, você foi tomado por outra coisa e você não sabe nem por que, sem manter uma atitude crítica em relação àquilo. Pra mim, isso era muito importante. Certo?

Aluno: No seu ponto de vista, como seu filme colabora para uma reelaboração do livro, para uma compreensão da realidade atual?

Leon: - Atual Brasil? Atual do livro? Ou atual da situação que o livro coloca? Atual qual?

A resposta, quer dizer, é difícil dizer. Ela é pretensiosa. Qualquer resposta aí é pretensiosa. Dizer que eu consegui eu acho uma babaquice. Acho que é um processo. Em cada filme você vai aprendendo mais. Ao mesmo tempo é uma desculpa esfarrapada pros erros. Em segundo lugar, eu acho que ele contribui para um processo de conhecimento da atualidade existente. Quer dizer, o processo de coisificação econômica por exemplo, tá? que é o eixo central em si da palavra, na medida em que eu me aproximei do romance colocando como eixo principal - vamos chamar de estrutura principal, tá?-, o problema de coisificação, ou

seja: o personagem Paulo Honório, ao narrar o seu mundo e ao procurar se conhecer, quantifica todas as coisas.

Por um problema de ordem social estrutural, ou seja, a sociedade em que ele vive ali, que o quantificou na infância e por um problema de ordem psicológica dele, na sua infância, dele, tendo sofrido essa quantificação, tá? Então, optando pela coisificação me parece que eu atualizo concretamente o filme. Na medida em que na sociedade em que nós vivemos mais do que nunca sente-se o problema da coisificação. Quer dizer, de grandes massas servindo no desenvolvimento do processo capitalista no país à execução de finalidades do desenvolvimento mesmo. Isso é um processo de ver homens como coisas. Na medida em que as condições de existência, as condições da dignidade humana, das pessoas que habitam, trabalham, sobrevivem, não são respeitadas, o filme mantém essa atualidade na medida em que faz a crítica da coisificação. Mesmo que a crítica seja feita ao nível da coisificação por parte de um proprietário, tá certo? Me parece que do nível crítico do espectador existe uma virtualidade aí, tá certo? Quer dizer, o filme pode estar dirigido para uma camada de espectadores muito maior que nunca verá o filme, tá? Mas existe uma camada menor de espectadores que podem apreender esta coisificação e considerar-se enriquecida ou então concordar com esse tipo de visão. Então, a minha opção, nessa síntese que você falou foi a do processo de coisificação do personagem. Quer dizer, a relação de reificação. O seu ser, o de Paulo Honório, é tomado quase que totalmente, eu não diria totalmente, porque é exagero inclusive, pelo processo da quantificação econômica, né? Quer dizer, o processo econômico. Da acumulação. Não sei se responde ao que você mais ou menos fez a ligação... Mas é uma forma também de não ser muito claro. Ou seja, você não pode ser muito claro hoje em dia... [Risos]

Mas um troço que eu acho fascinante, por exemplo, que Eisenstein coloca, uma contradição que percorre a história da arte, é a contradição entre clareza e profundidade. Normalmente a gente tem um mito que diz que uma coisa que é clara, para ser clara, - é aí aquele negócio que a gente estava falando antes, de dramaturgia, tá? aquele negócio de dramaturgia. Dramaturgia como sinônimo de clareza, tá certo? Uma novela é clara. Então as pessoas dizem assim, muita gente pensa assim: o que é claro não pode ser profundo. E outros dizem: Não. Eu quero fazer uma coisa profunda. Portanto, não pode ser clara. Não dá pé. No entanto, me parece que essa contradição é enriquecedora. Uma coisa pode ser clara e pode ser profunda. *S. Bernardo* tenta enriquecer esse caminho, tá? Pode não ter realizado totalmente isso, tá entendendo? Em função do mercado, das condições de

exibição, do nível de discussão social que existe hoje entre nós mesmo, entendeu? Mas de qualquer maneira tenta contribuir, mostrar que clareza e profundidade podem se completar. [silêncio]

- É que eu estou sozinho, o interessante seria que tivesse mais gente participando. Quer dizer, mais gente no sentido da mesa, de outras pessoas que foram convidadas.

Aluno: Leon, essa coisificação que se expressa através de Paulo Honório, apesar de eu achar que foi bem colocada, você não acha que corria o risco de negar o *approach* de Brecht, corria o risco de cair no emocional, quer dizer, de achar ele coitadinho?

Leon: - Isso daí, quando um rapaz de uma revista de cinema da Grécia me fez essa pergunta e acho que existe um problema no final do *S. Bernardo*. Existe uma intromissão do patético no final, tá? Me parece que é um elemento que eu, que não estava sob controle. Quer dizer, tem uma hora que o personagem carrega - entende? - o filme. Agora, o que você colocou de negação de Brecht negando o emocional eu não concordo. A minha visão de leitura de Brecht não é essa. Eu não quis me afastar do emocional, ao contrário, eu quis deixar bem marcado que o lado emocional me interessava. Principalmente em relação ao lado, vamos dizer, positivo de Madalena, tá? Então, quer dizer, a emoção ali vem, o sujeito tem que estar ao lado de alguém, a atitude que importa é a atitude do diretor/escritor. Quer dizer, não é o assunto só, o assunto tá ali, mas qual é a atitude que o diretor tem perante aqueles seres. Quer dizer, eu tenho... não quer dizer que você diga: “eu simpatizo com ele. Não simpatizo com aquele. E aquele outro e tal.” Que é uma visão tradicional de direção, tá? No entanto, o que você tem que ter é amor por todos os personagens. Para atingir uma grandeza artística, no sentido geral. E nesse sentido a emoção vai interferir. E deve interferir. O que ela não pode é fazer com que ela desequilibre a razão, a racionalidade do sistema que se desenvolve. Ou seja, do todo orgânico que se desenvolve, tá? É a questão delicada e somente a análise, vamos dizer concreta do filme pode dar a resposta, tá? Sendo que esta análise concreta também não deve ser ideal. Me parece que não é uma análise acima, mas que ela se realiza conforme cada espectador, conforme cada situação social do espectador, conforme o momento histórico e assim por diante, tá?

Aluno:- [...] respeitar o espaço da imagem. Eu me lembro de uma cena em que o Paulo Honório [...] a tomada termina até chegar na cama.

Leon: - Também é o seguinte. É que aí também tem outras coisas. Um troço importante é que a gente de manhã cedo, antes de ir pra filmagem, por exemplo, a gente ouvia João Gilberto. Entendeu? Então, esse negócio parece que não é uma coisa importante, mas pra mim é uma coisa muito importante, como diretor do filme. Parece coisa estranha. A gente fala em Eisenstein e aí fala em João Gilberto, parece uma coisa insólita e tal. Mas que é muito importante, no sentido de respeitar, de engrandecer aquilo que Graciliano tem de mais belo: a precisão. Que me parece também se manifestada também na poesia de João Cabral, como em João Gilberto como cantor, e como em Caetano, que a gente ouvia também. E esse tipo de precisão, quer dizer, você não desgastar os movimentos pelos movimentos, tá? Não desgastar isso e saber que vai ter um momento preciso em que ele vai significar em emoção e em razão um aprofundar do todo. Isso daí foi um trabalho de decupagem. Demorou bastante tempo. E sendo que a decupagem foi feita no local em que Graciliano escreveu o romance, sendo que o filme se passa no local onde morava um dos dois personagens sobre os quais Graciliano se baseou para fazer Paulo Honório, mais conhecido na região como o Tigre de Viçosa. E isso ajudou muito. Ajudou muito na elaboração do roteiro, tá? Quer dizer, você está no local e trabalhar no roteiro e não trabalhar só na ideia, entendeu? Fazer um roteiro, e você ir nos locais e fazer a decupagem a partir dos locais. Sempre nessa relação dinâmica, entendeu? É importante.

[Aluna: inaudível]

Leon: - Eu não sou um purista. Eu não acho que exista um específico fílmico. Essa é uma discussão que eu acho que já foi vencida com a maior tranquilidade. Nós, no início do Cinema Novo, por exemplo, ficamos noites e noites discutindo qual seria o específico fílmico. Então, o específico fílmico para, por exemplo, o Pudovkin, o específico fílmico é o primeiro plano. Mas se você pensar bem, o primeiro plano está presente na literatura. Se você pensar bem a relação de primeiro plano vai estar presente na relação de música também. Quer dizer, existe uma relação de orquestração, de silêncio, na música moderna e que vão destacar a questão do primeiro plano e tal. Então me parece que está vencida a questão do específico fílmico. A questão do específico fílmico não está aí. Para Eisenstein, que é uma outra corrente, o específico fílmico seria – e ele desenvolve uma atitude de negação do específico, inclusive: a montagem. Entendida a montagem não como mecanicamente a montagem como sucessão de planos. Mas a montagem como envolvendo a tudo. Desde a interpretação dos atores até a cenografia, a cor, o som, a totalidade. A montagem está presente em tudo. E eu estou mais ao lado dessa teoria. Quer

dizer, como declaração. Se houvesse o específico, estaria pra mim ao lado da montagem. Então, existem possibilidades de entrelaçamento de trabalho comum, entre vários ramos da coisa, senão você não teria por exemplo, trabalhos como, por exemplo, você quer ver? A riqueza literária de um filme como *Citizen Kane*. Quer dizer, qual é o nível... vamos inverter a questão. Um roteiro original... Qual é a riqueza? Publicado, debatido, como literatura inclusive. No Brasil você não tem publicações de coisa (sic) ou de outros trabalhos como por exemplo o de Renoir, ou de Jean Vigo, que são trabalhos concretamente cinematográficos, de roteiro cinematográfico, ou de Antonioni também, e que, no entanto, tem trabalhos literários, rendimentos literários, tá certo? Na outra direção dessa ponte que foram importantes também e que influenciam, e que influenciaram também a literatura, tá? Inclusive no *nouveau roman*, se você quiser, você tem vários argumentos, vários trabalhos, você tem Resnais e o coisa (sic) no *Ano Passado em Marienbad* que aprofundaram questões da própria literatura. Só pra te colocar que a questão é um pouco mais complexa. E que eu acho que há um enriquecimento mútuo nesse trabalho. Agora, uma antevisão de que romances em si possam ser mais felizes numa adaptação cinematográfica está muito do tesão do cara, entendeu? que vai fazer, da capacidade do cara que vai fazer. Das condições, porra, um monte de coisa.

[Aluna: inaudível]

Leon: - Não acho que seja a única brecha não. Por exemplo, *Rio Quarenta Graus* é um outro momento histórico, distinto do atual, que segue-se à morte, ao suicídio de Getúlio, você tem Café Filho, Menezes Cortes, você tem um nível de censura existente na época, tudo isso, quer dizer, de certa forma conhecido por nós, no entanto a batalha do *Rio Quarenta Graus* foi desenvolvida e com auxílio do próprio filme. Quer dizer, um troço que a gente sempre subestima, é de que maneira o filme mesmo pode ajudar na batalha pela sua liberação. Isso é uma coisa muito importante. Que normalmente a gente subestima. Tem uma frase que eu gosto muito, que esclarece uma série de questões sobre o problema do teatro de destruição, do problema da agressividade em relação ao público e tal, e essa frase de um cara que morreu na Bolívia. Caçado e tal. Chama-se Che Guevara. Essa frase diz assim: a qualidade é o respeito ao público. Então, eu acho que é muito importante a gente ter isso em vista. Um diretor ter isso em vista. Quer dizer, uma das armas de um filme para sua liberação é ele conquistar as pessoas que viram o filme. Entendeu? Você pega um filme que o cara vai ver, e o cara tem que defender o filme só politicamente, porque tem aquela postura e tal, mas que o filme, ele como obra de arte

mesmo não ganha as pessoas: esse filme está com a metade da batalha quase perdida, tá certo? É importante esse negócio. Eu acho importante. E *Rio Quarenta Graus* teve muito isso na época, de condição de vitória, na época por isso. O que significava aquele aprofundamento da crítica a uma situação cultural determinada no país, segundo pela qualidade objetiva mesmo dele, enquanto obra de arte. Além do que significava como interligação a um processo internacional de cinema, quer dizer, ele estava ligado ao que havia de moderno mesmo na situação internacional no sentido de... o moderno entendido aí como participante de uma discussão internacional no processo da criação. E isso é um outro papel. Você pode ter roteiros originais que tenham condições de ser liberados também. Não podemos superestimar a questão tática da literatura.

[Aluno: inaudível]

Eu concordo com isso que você falou. Eu acho que na música é uma questão distinta: o sujeito que faz uma música não significa que ele gravou. O cara que fez o filme está implícito que ele gravou. Quer dizer, ao fazer um filme você registrou o filme. Não existe censura prévia de roteiro. Nem vai existir. Pelo menos no nível atual da realização no país. Em termos dos diretores de cinema. Se não, não há condições de realização cinematográfica no país. Isso daí é claro para nós diretores de cinema. Agora, para uma música, o sujeito fez a música ou fez a letra e a poesia e está dentro da gaveta ou não está gravada. Sendo que você no campo da música, contraditoriamente a isso que você falou, você pode ter interesses de venda de companhias como a Philips que tem interesse em abrir campos de venda em níveis de gravação musical que ela vai tentar. Por exemplo, o Gonzaguinha teve sete músicas tapadas do disco. Chico não consegue reunir música para um long play inteiro. Então não grava, vai tentando. Quer dizer, cada caso concreto é que vai dar a sua história mesmo, entendeu? Quer dizer, não existem fórmulas. A gente precisa tomar cuidado, quando eu alerto pra um negócio para não superestimar é não tomar nada por modelo. Como eu falei antes de *S. Bernardo*: é não tomar por modelo. No Brasil a gente tem sempre esse vício, entendeu? Tem que ter sempre o modelo. Aí tem o modelo, tá com a verdade. Porra, em todo lugar tem isso. E não é nada disso. É uma herança, uma herança que vem, pô, de Celso Furtado, que vem de Darcy Ribeiro, que vem de um monte de troço aí que é completamente equivocada. Que existe um processo, a gente tem que ver que é um processo. Rico em contradições e que é revelado na medida de uma práxis. E que só pode ser transformado na medida dessa práxis mesmo. A partir de condições históricas objetivas. No plano internacional e no plano nacional. Quer dizer, você ter. do

ponto de vista da cultura, alguma visão de modelo é suicídio. É esclerosamento, tá? É você fechar as condições de uma inovação permanente. Que é o nosso papel, me parece, do ponto de vista da cultura.

Eu acho que a gente não pode falar dessa questão sem falar do cinema brasileiro e da cultura brasileira a partir de 68, dezembro de 68. Se não, parece que a gente coloca o diretor como um *Deus ex-machina*. O diretor do filme é um criador absoluto e que faz o que quer quando quer. O que não é o que está acontecendo. Então vamos concretizar a situação. O que aconteceu foi que vários diretores tiveram que aprofundar a sua experiência pessoal. Se reconhecer, quer dizer, encontrar a si mesmo, tá? Portanto, a partir de um estado de repressão bem agudo, a partir de 68, do ponto de vista da cultura brasileira, tá? Isso significou aparentemente desvios em relação a alguma coisa que você poderia chamar de um parâmetro de crítica social anterior. Nessa medida você poderia colocar o *S. Bernardo* como ligado a fontes, que estariam antes. *Rio Quarenta Graus*, como outros filmes, como *Cinco Vezes Favela* etc. Como *Barravento*, estiveram em outra condição objetiva da realização. Me parece que a situação aí seria um pouco mecânica. Porque há filmes que não sendo de imediato, aparentemente, de crítica social, num plano, vamos dizer, direto, tem dado contribuições. Me parece. Eu acho, por exemplo, que, vamos citar um caso, *Como era gostoso meu francês*, do Nelson [Pereira dos Santos]. Ele não tem isso que você está falando de coisa (sic), mas ele tem outro tipo de contribuição. Quer dizer, um outro tipo de abertura também é importante, tá legal? Vamos falar de outro caso concreto: *Os Inconfidentes*, de Joaquim Pedro de Andrade. É um filme que também tem sua contribuição. Quer dizer, a sua aproximação crítica pode ser discutida. Sua aproximação histórica, do processo da Inconfidência Mineira. Quer dizer, uma aproximação literária do processo. Mas de qualquer maneira, ele está vinculado a uma contribuição nessa linha. Você citou um caso: *Crônica da Casa Assassinada*. Por que que *Crônica da Casa Assassinada* não pode ser visto como uma crônica da decadência de um setor da burguesia mesmo, tá? Por que ninguém vê? As pessoas veem o nível de expressão poética do Paulo César [Saraceni] e não fazem a leitura que a crítica da Europa faz, porra. A crítica de esquerda faz tranquilamente. E aqui não faz por que? Porque não pode discutir isso, po. Em primeiro lugar, porque esse tipo de debate não pode nem sequer ser estabelecido. Então, a leitura do filme já é deformada. Por exemplo, o filme de Cacá [Carlos Diegues] que foi feito aí, e as pessoas em geral não gostam, maior quebra pau, discussão e tal. *Joana Francesa*. Então, o [José Arthur] Gianotti chegou pra mim e disse

assim: “Porra, passa na mesma semana uma porção de filmes aí, os caras falam e discutem”. Colonialismo cultural. Porque os caras não se aproximam do filme com a riqueza que o filme tem mesmo, com generosidade para o espectador que deve ter para poder apreender o que filme tem criticamente. Então, o filme está voltado para o estudo da decadência, para um certo tipo de propriedade em Alagoas, que Cacá viveu na infância dele, filho de Manuel Diegues Jr., um sociólogo da maior importância, que tem várias contribuições no país, e as pessoas veem o filme por um lado de revelação do inconsciente, por um lado de coisa, pelos lados poliédricos que o filme tem. E muita gente pensa que crítica social é um troço monolítico. Não vê a coisa como uma coisa poliédrica, em que você tem vários eixos que contribuem para enriquecer a obra. Me parece que isso que foi aprofundado nos anos recentes, nesses anos próximos, passados. Em que o sujeito tem um senso de autocritica de se reconhecer mesmo como diretor, sua própria capacidade, que tipo de ligação que ele tinha, com que realidade. Isso foi uma coisa importante. Além de filmes que não passam. O filme feito por Roberto Santos como uma equipe aí, *Vozes do medo...* Quer dizer, o quadro não é bem esse. Você tem *Prata Palomares*, o filme de Vladimir de Carvalho que está preso na Censura, *No país de São Saruê*. O quadro não é bem esse. E o papel do curta-metragem? O curta-metragem continua ligado ou não continua ligado? Não desenvolveu um papel importantíssimo? Mas é subestimado. Quantos filmes que existem por aí que a gente não tem nem ideia? Feito em 16, de quem participa. Os resultados do encontro de Salvador [Jornada Brasileira de Curta-metragem] em relação curta-metragem, do que eu li, não foram positivos? Teve alguma transa tática? Não. Teve um neguinho lá que botou o dinheiro dele e correu o risco. Porque em cinema o cara não faz a música não e faz o trocinho não. Eu não estou querendo subestimar o papel da poesia no processo cultural, mas concretamente neguinho tem que pegar filme virgem que custa tanto, pegar laboratório que custa tanto, montar que custa tanto e fazer, assumir. O que significa assumir o filme? Tendo a porra de um Moloch... então, eu acho que nós temos que, em primeiro lugar compreender a situação cultural objetiva que se vive no país. Em segundo lugar, o nosso papel nos transformando em relação a esse processo. Em terceiro lugar, que contribuições nós podemos ter no sentido de irradiação da discussão e da compreensão deste fenômeno.

[Aluno: inaudível]

- Foi uma defesa apressada. Eu admito. Não vem com todas as pedras não...

[....]

... Me parece que o Domingos esteve ligado à crítica de costumes. Acho que se há de distinguir entre crítica de costumes e crítica social. Muito meu amigo e tal...[mas...]...

[Aluno: inaudível]

Leon: - Aí há uma separação, quer dizer, em primeiro lugar, me parece você onde devia ter separado não separou, e onde devia ter juntado não juntou. A primeira questão, a primeira parte, você não devia ter separado, tá? O problema da unidade nacional. Ou seja, a questão é levantada por Gramsci a respeito do problema sobre uma cultura nacional e popular. Quer dizer, você tem o termo nacional e popular na língua alemã, por exemplo, estão juntos. Volks. Pertencem à mesma palavra. Você não vai encontrar isso na Itália, você não vai encontrar isso no Brasil. Nacional e popular são distintos do ponto de vista, vamos dizer, de categoria e são distintos objetivamente no sentido da vida social. Quer dizer, você não tem um projeto nacional realizado e não tem a relação – aí é que me interessa o problema da separação mesmo – o problema do popular, tá? Você diz, tem que ter clareza e estar voltado... a crítica social tem que estar voltada para aqueles sujeitos... No entanto, o quadro sócio-cultural está em contradição em termos do nacional. Em termos do popular. O popular é o consumismo tradicional do Alexandre Dumas. Da novela que o cara tá no suspense e continua no suspense. Este que é o nacional. Este é que é o pão do circo. Este é que tem sido aqui. Então, alguém que esteja fora disso me parece que não está adequado aquilo. Mas eu prefiro que não esteja adequado a isso. Nesse sentido da separação. O que me parece aí seria uma política oportunista, de populismo, quer dizer, uma visão populista da questão doo que seria o popular. Já que pra mim o popular traz implícita a questão política. Aí eu coloquei a questão que me parece que é bem importante e teríamos que nos alongar bastante. A segunda que você colocou já relativo ao problema de ... acho que aí tem que juntar as coisas, entendeu? O que você falou mesmo? Estou me embaralhando... [Risos gerais] Só sei que é a segunda metodologicamente. Minha cuca, tá? A segunda parte da tua questão. Você fez duas. Repete a segunda.

Aluno: [inaudível]

Leon: - Ah sim, o problema do esteticismo. Ah, isso eu concordo. O problema do esteticismo que você colocou. O combate ao esteticismo. Quer dizer, eu acho que aquele negócio da arte pela arte é um troço que não contribui realmente, acho que tem que ser colocado. Agora o que a gente tem que ver é que existe uma contradição entre um projeto

de um cinema, de uma cultura nacional e popular está em contradição com a objetividade da existência social. Entendeu? Quer dizer, o problema da participação social no país. Esta contradição existe na Itália. Existe, porra, na América Latina inteira, porra. Existe na França, porra. Não é um troço que é só nosso, você está entendendo? A gente tem que avançar nisso. Mas acho que a gente tem que combater isso que você fala, o esteticismo. Quer dizer, toda essa visão de coisa, eu acho correto. Não tem que cair no liberalismo, tem que saber combater tanto o dogmatismo quanto o liberalismo. Saber dar duas porradas ao mesmo tempo é muito difícil. No ar e de pé junto pode cair de cabeça, né? É difícil, né? Acho que aí tem que saber a dinâmica do processo. Acho que aí é outro negócio.

Aluno: *S. Bernardo* vai dar dinheiro pra fazer outro filme?

Leon: - Bom, você sabe que a produtora foi à falência, né? [Risos gerais] *S. Bernardo* vai dar dinheiro [inaudível]... Agora, a renda tá ótima! Tá muito boa. No Rio tá na sétima semana. A gente só em um cinema, né? Já deu quase duzentos milhões só em um cinema no Rio.

Aluno: Leon, me diz uma coisa, como é que você conseguiu domar o Othon Bastos?

Leon: - Domar? O Othon é uma criatura maravilhosa. Domar? Nós fizemos um trabalho de equipe maravilhoso. Eu aprendi pra burro. Domar?

Aluno: É o seguinte, o Othon é um cara que no teatro ele representa inteiro. Agora o exagero no Othon é um negócio que se nota à primeira vista. E no teu filme o Othon não conseguiu, ele não conseguiu ficar exageradamente ator.

Leon: - Eu não tive nenhum problema. Quer dizer, no momento em que foi necessário fazer o *over acting*, exagerar, é isso que você chama de exagero de interpretação, tecnicamente chamado de *over acting*, aí nós usamos. O trabalho de criação, em termos de atores foi um trabalho de equipe mesmo. De todo mundo, tá? Leitura de texto, laboratório, análise de ensaios a respeito do romance, trabalho na cena durante o plano, reelaboração de laboratório, análise de contenção, laboratório de contenção, laboratório de hiper-expressividade. Eu não tive nenhum problema dessa ordem. Eu acho que até vai dar para pagar as dívidas. Porque eu acho que, pulando pra resposta que eu não acabei de dar, a renda tá boa, mas, quer dizer, duzentos mil cruzeiros de renda em um cinema significam trinta mil espectadores mais ou menos, trinta e cinco mil... Só passou em um.

Vai passar em outros cinemas também. Aqui a renda já tá em três semanas cem mil cruzeiros. Tá boa. Por exemplo, você quer ver, o filme que estava antes no Belas Artes, na sala Portinari, *Os imigrantes*, que a Columbia ficou puta porque saiu, tava dando quarenta mil por semana. Que é barra pesada, tá? Entrou com quarenta, quarenta e um, quarenta e dois e tal. *S. Bernardo* entrou e deu quarenta e três. Então entrou colocando respeito no negócio. Na segunda semana deu vinte e oito. Choveu muito naquele fim de semana, o segundo [Risos gerais]. Choveu pra cacete. Tá dando mais que o [Bats Paul], que está ao lado. E deu mais. No dia da chuva deu mais que o Bats Paul, que está ao lado. [Risos]. Ontem²⁸⁷, nesse fim de semana, subiu. Deu seis no domingo da segunda semana e no domingo da terceira deu nove e oitocentos. Bateu a renda do domingo da primeira semana. É um bom sinal. Agora, eu não tenho ilusão. Acho que não é um filme que vá ser um sucesso. Que vai dar renda e tal. Pra burro. Que vai dar pra fazer outro filme. Pode ser que eu esteja enganado, mas acho que pra pagar as dívidas vai dar e para dar base pelo menos pro filme virgem de um outro filme vai dar. Acho que vai...

Aluno [inaudível]

Leon: - A Censura queria tirar de quinze a vinte minutos [Risos]. Nós fizemos um recurso, foi isso que atrapalhou a vida da gente bastante. Aí não dava pé de aceitar mesmo. Porque há filmes, *A francesa* por exemplo, é cortado. Se eu for citar...! *Joana Francesa* tem sete a oito minutos de corte. Se for citar os cortes dos filmes que não são divulgados vocês vão entender mais concretamente os problemas de vários filmes. Agora, no caso de *S. Bernardo* os cortes significariam a não exibição do filme. Os filmes ficavam ininteligíveis. Não dava pé de entender porque era corte de ordem estrutural mesmo. Por exemplo, um corte que parece bobo e tal na hora em que Paulo Honório espanca Marciano. Empurra ele pra fora do quadro e tal. A Censura queria que tirasse esse espancamento fora. Só pra citar um exemplo, né? Um corte de quarenta segundos sei lá. Agora, esse corte significava obrigatoriamente que ou saia fora a discussão que vem em seguida, discussão entre Madalena e Paulo Honório a respeito da desumanidade dele, ou você jogava no ar. Então você... as duas hipóteses arrebentavam-se naturalmente. Um

²⁸⁷ O filme *S. Bernardo* estreou em São Paulo no dia 09/11/1973, uma sexta-feira, como se pode verificar em matéria do Jornal da Tarde desta data, de Wladimir Soares, “S. Bernardo estreia hoje. Finalmente” [Fonte: Cinemateca Brasileira]. Aqui nesta conversa, Leon se refere a “ontem” dando a entender que teria sido o domingo da terceira semana do filme em cartaz, portanto, dia 25 de novembro de 1973. Daí depreende-se que esta conversa com os alunos da ECA haja ocorrido provavelmente na segunda-feira, dia 26 de novembro de 1973.

pequeno corte, tá? Isso para não ter que falar de outros. Cortes que mutilavam o filme. Aí nós fizemos um recurso que, como eu falei antes, baseado exatamente na fidelidade textual do filme ao livro.

Aluno: Quanto tempo demorou para estrear?

Leon: - O filme? Um ano e meio. Tava pronto e demorou um ano e meio. O problema da falência da firma, teve que se conseguir o alvará de exibição, por parte do juiz da primeira vara cível do Rio de Janeiro, alvará esse que autoriza a contratação da exibição do filme. Da data que ele devia ter sido exibido até sua exibição: um ano e meio.

Aluno: São só essas duas cópias, no Rio e em SP?

Leon: - Tem mais uma agora.

Aluno: ...Por exemplo, o problema do som no teu filme, que teve naquela sala de exibição?

Leon: - Não, não era. Eu pensava que fosse. Eu fiz um exame um profundo da questão. O negócio do som, quero dizer rapidamente a vocês todos, que é uma desculpa que eu tenho que pedir, porque realmente o som do Rio eu não tive uma reclamação, o som estava perfeito. E eu, pô, eu fiz o som com o maior carinho. Mesmo. Total. Som direto. Da pesadíssima, pô. Foi uma loucura o trabalho sonoro do filme mesmo. Com a maior precisão mesmo. Acontece o seguinte, com o laboratório, um troço que eu não sabia inclusive, quer dizer, que eu não sabia que podia acontecer, a trilha sonora tem que estar colimada, tá? Que dizer, ela tem que estar num ponto justo. Para ser lida pela célula fotoelétrica, tá? Ela estava deslocada. E você pode deslocar o pincel, mas ela estava quase em cima da perfuração, entendeu? Vocês estão entendendo a imagem? O filme tem uma perfuração aqui e outra aqui. E a imagem tem uma trilha sonora fininha, tá? Essa trilha tem que estar justo no ponto de leitura. Se ela está um pouquinho pra cá, por exemplo, ela pode sair fora da leitura e ler, por exemplo, somente os agudos. Ou mais os agudos. Que é o que estava acontecendo ali na sala ao lado. Hoje as seis horas entrou a cópia perfeita. Perfeita mesmo. [Risos]. Agora: o ventilador eu não me responsabilizo. Fiz um filme em som direto. Fiz um filme em som direto com um *blimp*. Com *blimp*. Sem fazer ruído, nem nada. Aí na sala tem um ventilador: vrrrr! [Risos]. Não dá. Isso eu não me responsabilizo. Agora voltando ao tema que você colocou. O problema de público...

Aluno: Como alcançar um público maior?

Leon: - Eu acho que a resposta não está formalmente nos filmes, tá? Tá no quadro político social do país. Quer dizer, ele está imerso num todo dinâmico que pode, ou seja, não vai ser o cinema brasileiro, não vai ser a literatura brasileira que vão fazer a sua revoluçãozinha, entendeu? Essa é a minha posição. Quer dizer, eu não tenho nenhuma visão idealista a respeito, de achar de que realmente – um filme pode contribuir nessa direção, isso existe, um livro pode abrir caminhos numa outra direção etc. – agora, nós termos uma visão, vamos dizer, ideal, de que uma formalização X pode fazer com que abarque uma condição que está envolvida por um problema político e social fundamentalmente eu não creio. Eu acho que isso compete ao processo histórico social do país, como um todo, e à responsabilidade dos artistas estarem sincronizados com essa transformação.

Aluno [inaudível]

Leon: - O problema do nacional popular aí, quer dizer, pelo menos como eu coloco, na maneira como Gramsci coloca, no programa de *Literatura e vida nacional* o que ele destaca claramente? Não se trata de a gente fazer aqueles troços que só tem a comunicabilidade. Trata-se de uma contradição. Quer dizer, ao mesmo tempo trata-se de fazer aquilo que politicamente significa uma contribuição em relação às relações sociais existentes naquele momento. Quer dizer, significa você ter condição de superação. Contribuição por superação, tá? Agora, se não, era muito simples, quer dizer, você, vamos supor, por exemplo, Jorge Amado, tá? Jorge Amado de certa forma cumpre uma tarefa importante nesse sentido, tá? Cumpriu. No entanto, você poderia colocar a questão para os dois lados. Um lado: quem é que lê? O que é o popular no país? Quantos analfabetos no país? Quer dizer, torna-se complexa a questão por um dos polos. Você poderia tornar complexa a questão por outro polo. De que maneira aqueles que leem se transformam? Ou seja, aquilo contribui para que eles participem daquela sociedade de uma maneira transformadora. Vamos supor que a arte tivesse essa potência. Do ponto de vista ideal, né? Também, porque aí já é uma outra questão, tá? Do ponto de vista cultural me parece que a questão não está numa arte nova, mas numa cultura nova. A resposta está antes, como Gramsci coloca muito bem, numa outra relação humana. Ou seja, outras relações sociais vão estabelecer uma cultura nova. Ela então dará os artistas novos ao país. Tá certo? Quer dizer, nós invertemos a questão. Se colocarmos que uma arte nova é que vai colocar essa cultura nova em processo é idealizar o cinema. Idealizar a arte, tá? Agora, colocar a questão como complexo político e social que vem transformando, coloque as

relações sociais do país voltadas para o interesse nacional, voltadas para o interesse popular, aí sim você tem condições de objetivar uma arte realmente nacional e popular.

Aluna: Alguém do cinema novo disse que por meio de uma arte nova se chegaria a uma cultura nova...

Leon: - Isso nunca foi afirmado por ninguém. O cinema novo é um cinema que teve a maior humildade sempre. O cinema que tem uma fluência internacional, quer dizer, o cinema que você vê que o neorealismo se manifesta nele, a realidade social primeira, aquela que existia naquele momento, se manifesta nele, tá certo?

Aluna: Uma arte nova em relação ao que tradicionalmente era feito no cinema brasileiro...

Leon: - Humberto Mauro contribuía. Nelson Pereira dos Santos contribuía...

Aluna: O cinema novo estava em contradição com o cinema anterior.

Leon: - Negava, negava.

Aluna: A gente sabe qual o público que vai ver esse filme...

Leon: - 80% estudantes, universitários.

Aluna: Você fala em inovação...

Leon: - Uma coisa escrita em Mil Oitocentos e Sessenta e poucos pode ser nova hoje, entendeu? É isso. Quer dizer, a gente pensa que o novo é o que está próximo, o que foi feito ontem, entendeu? Tem um pouco de idealização do novo. Não compreende que o novo, esse negócio da persistência, que é uma palavra muito importante, parece que há obras de arte que parecem novas até hoje, que contribuem, tá? Quer dizer, essa é minha maneira de ver. Agora, o que não quer dizer que a questão do popular não possa ser desenvolvida, quer dizer, você encontrar relações de comunicação entre ampliação, quer dizer, simultaneidade. De ampliação da tua faixa de comunicação mesmo e aprofundamento do que você está dizendo. Que é uma coisa dinâmica, viva. Depende do momento histórico. Porque se não a gente tira uma fórmula pra isso e faz os filmes mecanicamente, entendeu? E o filme tem que ser vivo de acordo com o momento. *S. Bernardo* é um filme ligado a este momento histórico também.

Aluna: *S. Bernardo* é um filme que persiste na linha de ampliar uma consciência crítica... Qual é o caminho?

Leon: - O caminho é reconhecer a contradição em primeiro lugar.

Aluna: A discussão é só do cinema ou a discussão é em outros níveis?

Leon: - Em outros níveis. A discussão é em outros níveis. Nisso eu concordo com Gramsci. Está na discussão de uma cultura nova mesmo. De você não cair no idealismo e pressupor uma potência à arte que ela mesma não tem. O Cinema novo tem um projeto e vamos continuar a ter, por isso é que nós devemos continuar a fazer. Agora, você cair no idealismo e dizer que você vai ter condição de fazer um cinema nacional e popular quando o nacional e o popular naquele momento são a fotonovela, a história em quadrinhos, a novela de televisão, a comunicação de massa mesmo existente pela televisão - tem que ser dito isso de frente: o pornô-erótico, resistente aí, o mimético no nível da violência ou do sexo, tá? É isto que é o nacional e popular. Aquilo ali? O que é o nacional e o popular? O que é consumido? Pra discutir o que é nacional e popular concretamente tem que discutir o que é consumido, tem que partir objetivamente do que é consumido. Em primeiro lugar, a novela de televisão. Em segundo lugar, a utilização da competição inter-classe ou inter-sexo ou inter-coisa via Silvio Santos, ou via qualquer coisa, tá? Quer dizer, termos psico-sociais gerais. Em terceiro lugar, o problema do sujeito desrecalcar problemas dele e tal no nível do consumo, do para-pornográfico, de coisa que o valha. E da utilização da cultura visual. Quer dizer, história em quadrinho, a relação de fotonovela, isso é mundial, né? O que a gente não aceita muitas vezes, que é importante a gente aprender, incorporar, é que nós convivemos com a contradição. Que muitas vezes a gente torna-se super-humano e diz que tem condições de resolver a competição. Foi um pouco a nossa juventude no Cinema Novo, tá? Quando você assumia uma potência não realizável. Inclusive em termos de desconhecimento teórico de muitas questões. O nacional e o popular aqui hoje - se não, você pega uma posição do CPC, por exemplo, tá?, que é uma situação vivida, quer dizer, podemos partir da consciência social existente, qual é a consciência social existente? Partindo dela, elaborar sua crítica e utilizando a linguagem dela e fazer a crítica e obter a comunicação. Esse era o projeto idealista do CPC. Dado somente em condições de falso florescimento do populismo. Então, mais uma vez a gente mostra que uma análise da cultura desligada de uma análise política é falsa. Uma análise da cultura que vê a cultura como arte é falsa, não se realiza. Quer dizer, você tem aí nesse caso, me parece bem importante, nós assumirmos a contradição. Quer dizer, qual é a contradição? Nós vivemos num processo objetivo em que independente inclusive do estado da repressão, o processo dado ao nível do século mesmo, ao nível da cultura de

massas, o nacional popular é voltado a um certo tipo de consumo que é, o Gramsci cita: o problema do super-homem, super-herói, a realização do super-herói, a relação mais próxima de nós que é o problema do desrecalque, quer dizer de transferência psicossocial. O sujeito ascende socialmente, então o fascismo se vê o negócio do “telefone branco”. O que que é o para-pornográfico se não é “telefone branco”, mal comparando, o “telefone branco” do cinema italiano, da época do fascismo, não é? Famoso, né? Que o neorrealismo, e o *Ossessione* [*Obsessão*, de Antonioni] vem dar uma cacetada. Mas o que que foi o neorrealismo? O neorrealismo era popular? Como era o consumo do neorrealismo? Qual é o cinema italiano que é popular? Que contribui aqui... Quais são as organizações que apoiam, na Itália, hoje, um país democrático, que apoiam um cinema que discute a realidade social italiana? Você tem organizações de massa, organizações de base, que apoiam e fazem com que esse cinema seja discutido. Mas será que ele é um cinema de largo consumo mesmo? Ou o consumo ainda está voltado à fotonovela, etc? A questão que Gramsci... a contradição, e a permanência daquela contradição ainda existe. O que significa ela para nós em termos de pré-história da humanidade. Ou seja, de não termos atingido nível... O que não significa que a gente abandone a luta! É isso que eu tô querendo colocar, entendeu? Se você vê a contradição não significa que você abandone e diga “terra arrasada”. Não é isso. Muitas vezes a gente diz “é contraditório, então não dá pé”. O contraditório é vivo, pô. Ao reconhecer uma contradição trata-se de se inserir aí e saber que o negócio é de longo prazo mesmo e a barra pesada. Entendeu? Se não, tem aquele negócio pequeno burguês: “Vou fazer um filme nacional popular e pá” [risos gerais]

Isso não quer dizer nada, pô. Você pode fazer um filme popular, agora o popular mesmo, aí...: xiiii! Popular tem outros troços dentro, né? O popular não é só um negócio de consumismo, né? Porque, se não, realmente era fácilimo. Você já imaginou, a arte era uma loucura. Seria uma superestimação da arte. Eu acho que não se pode superestimar a arte. A gente deve ver a cultura numa relação político-social. Certo? E a gente normalmente vê a cultura como um processo de manifestação artística. Manifestações da opinião, da formação de gosto. O máximo que a gente vai é nesse nível, né? Mas não vê a base material da coisa, do negócio mesmo. Ou seja, a condição material, de vida. A vida político-social da nação, como é que ela está? É essa contradição em relação a um outro projeto. Esse projeto que você fala, que o Cinema Novo tinha dentro de si, ou que alguns diretores tem em seus filmes esse projeto, que é uma outra vida, tá? neste país, na terra,

este projeto continua. Pode não se realizar no nível do nacional-popular. O que não quer dizer que não deva ser perseguido. O que não quer dizer que muitos não sejam felizes nisso. Espero. Isso é complicado, eu acho que é complicado.

Aluno: Leon, e o *Garota de Ipanema* nisso tudo?

Leon: - *Garota de Ipanema* é um filme que na verdade tem um mito, né? Partia de uma necessidade de estar voltado para um cinema que tivesse uma condição de consumo. Era um momento antes de 68 em que você não tinha um cinema que usasse instrumentos mais avançados da técnica como a cor, etc. e tal, que era o do consumo, da importação do que vinha do estrangeiro, então era assumir isso também e ao mesmo tempo combater o mito, a garota de Ipanema. Só que na medida em que você combate o mito, você nega a relação de comunicação. Porque o que o cara quer ver é realizado o mito. Então, dentro de si tinha ele tantas contradições já e apesar de ter sido um sucesso e tudo o mais, que ele não se realiza nessa linha pra mim. Quer dizer, ele está frustrado. Porque ele está voltado pra dar renda, tem que discutir o mito, negá-lo portanto, tinha que ter uma relação em relação a esse mito que era o problema do sexo, quer dizer, cantar o sexo, a beleza e tal, a alienação à beira mar, só que mostrar que é uma tristeza, que não é nada disso, ao contrário, é reprimido. Não é nada desse negócio. E ao mesmo tempo ter público. Ou seja, estar dirigido para uma faixa, que é a maior parte do cara de cinema está entre 10 e 17 anos. O popular aí, se eu for fazer uma análise, quantos caras vão cinema no Brasil: quinhentos milhões por ano. Qual é a faixa etária principal? Setenta e pouco por cento: de 10 a 17 anos. Esse é o popular. Então você ainda tinha que fazer um filme que era inócuo do ponto de vista sexual. Se não, não passa. Porque o mínimo é de 18 anos, pra ser popular. Então, o filme acabou sendo curtição musical mesmo. Amor mesmo. Transa com Vinícius. Com Tom. Fazer João Gilberto tocar na vitrola, ela sentada. Entende? Então ele não se realiza, na minha opinião. Nessa linha.

Aluno [inaudível]

Leon: - O único cara que veio falar que tinha gostado foi o Paulinho da Viola [risos gerais]. Fora o pessoal próximo, que aí não conta. Mas assim... Pode ser também que o cara entra no troço da curtição da música, entra na curtição da cor, faz um somatório esteticista, entende? Pode ser. Isso existe pra burro. E o filme se presta a isso. Quer dizer, alienação, a contradição que vai dar na alienação que o filme porta, pode fazer com que o cara se relacione assim. Mas tem coisa que eu gosto no filme, independente disso. O

João, ela sentada no chão, João Gilberto tocando na vitrola, eu gosto. O disco, plano fixo, parado. Longa duração. Eu gosto. Aquilo era um troço que eu devia ter exasperado mais. Mas também é o seguinte: não dá tempo, o cinema muitas vezes é um ato de suicídio, entende? O cinema é um negócio que mata. Tá entendendo o nível de contradição? Só dá dinheiro se tiver aquela porção de coisas. E o cara diz: “mas eu não estou nessa”. “Vou criticar esse negócio aqui”. Pumba. Então aí se arrebenta, porra. Então, cinema é um negócio difícil mesmo.

Daí o problema, por exemplo, do movimento editorial. Que existe essa questão também, tá? A experiência editorial no Brasil dos últimos anos é muito mais funcional, né? Você tem o desenvolvimento de certos currículos, tá? Se você for analisar, o negócio de tipos de livros, o interesse editorial, você vai ver que tem um desenvolvimento funcional, né? Livro pra tal direção, livro pra tal direção, e eles dão certo. Porque antes você tinha um negócio que abarcava várias camadas, vários interesses funcionais e a linha editorial não dava certo. Hoje você tem um negócio mais funcional e dá certo. Talvez haja condição de acumulação de força, que é o que eu acho mais importante no momento, do que propriamente uma linha idealista nacional-popular. Uma linha de acumulação de força por parte de vários setores da sociedade civil, do Brasil, me parece que talvez seja mais importante ter uma visão funcional mesmo. Ou seja, de que um filme que tenha um público certo de duzentos mil espectadores no Brasil significa que ele tem uma renda de um bilhão no Brasil. Portanto ele está pago, se custar quatrocentos milhões. Quer dizer, um filme caro relativamente. Entendeu? Muitas vezes a gente subestima isso. E não vê que isso é um caminho também a longo prazo e aí vai acumulando força, entende? E pode ser o caso de *S. Bernardo*.

Aluno: O que você acha do cineclube?

Leon: - Eu acho isso da maior importância. Isso tá na mão de vocês. Realmente é um troço que vocês é que tem que ativar. A cópia tem, todos os filmes tem cópia. Ou então a gente tira depois. Todos os filmes tem cópias em 16. Um circuito desse pode ser formado com quarenta filmes de cara. A Difilm tem quinze filmes, de *Matraga* a... *Vidas Secas* tem, *A Falecida* tem no Museu [de Arte Moderna], *Garrincha* tem, passou no *Fantástico* uma cópia em 16 ontem. Quanto custa uma cópia em 16 em preto e branco? Você tira em quatro projeções, pô. É negócio. É um problema de organização.

Aluno [inaudível]

Leon: - Eu acho que é possível, mas para isso nós tínhamos que contar com uma estrutura organizada mesmo, entendeu? Essa estrutura podia estar baseada em duas forças: o primeiro, igreja católica no Brasil. Segundo, as universidades. Quando eu falo de universidades eu estou superando o cineclube, tá? Estou dizendo que o cineclube é um troço que poderia ser a partida, tá? Mas que a estrutura mesmo devia ser a universidade. As várias universidades.

Aluno [inaudível]

Leon: - Há várias frentes. Não há nem entrada, nem saída. Eu acho que tem travessia, conforme Guimarães Rosa, citado aí, que eu li, mas que eu nunca li esse pedaço não. Tem a travessia, entendeu? Tem as várias frentes mesmo. Tem as contradições não antagônicas que tem que ser assumidas. Esse negócio do papo de que o Super-8 é contradição antagônica com o coisa [*sic*], que o 16 é contradição com o outro, isso é cortina de fumaça. É cortina de fumaça. Cortina de fumaça literalmente.

Aluna: Como o prêmio da CNBB, como a igreja pode auxiliar na divulgação?

Eu não posso dar uma resposta, eu posso dar uma ideia, mas não sei se ela é exequível. Também, tá? Essa ideia também não é muito nova. Você tem um público imenso que nunca teve contato com o cinema. Esse público tem contato com a igreja. Você pode ter unidades móveis de exibição. Que estejam ligadas a estruturas fixas, que são as igrejas, ligadas a públicos que normalmente não vão ao cinema. A partir daí você pode oferecer um processo de mercado paralelo gigantesco, pô. Agora, depende, evidentemente, da igreja. Depende da posição dela, do ponto de vista de como ela está vendo o problema cultural. Eu não vou poder responder por ela. Não posso.

Aluna: O que você acha do Candeias?

Leon: - Sabe, olha, o negócio do Candeias. Eu não vi os filmes recentes dele. Principalmente um que o Jean-Claude diz que é muito bom.

Aluna: *A Margem*?

Não. *A Margem* eu acho muito bom.

Aluno: *Zezero*?

Leon: - *Zezero*. Esse que eu queria ver. Eu não vi.

Então eu vou te falar de um troço mais em aberto tá? Quer dizer, em vez de ser concretamente o negócio do Candeias, tá legal?

Aluna: Um cineasta subterrâneo?

Leon: - Eu acho que subterrâneo, subterrâneo mesmo é todo o cinema brasileiro. Mesmo. Entendeu?

Aluna: Subterrâneo como?

Leon: - Subterrâneo no sentido de negação do anarquismo do artista. Subterrâneo no sentido da comercialização do filme. Quer dizer, de estrutura de mercado, tá? Quer dizer, o mercado é dominado pela produção internacional. Pela produção estrangeira. Então objetivamente, subterrâneo é *Terra em Transe*. Objetivamente subterrâneo são outros filmes. Subterrâneo é *S. Bernardo*, tá? Só ter condição de passar num cinema de arte, a partir de ter uma luta X, dá um caráter de subterrâneo. Agora, existe dentro disso um processo internacional no qual o problema estético aflorou como principalidade, tá? E por relação de imitação a um processo internacional mesmo o subterrâneo ganhou uma valoração estética em si. Ou seja, filmes que representavam uma relação de negação de uma visão tradicional de cinema. Que colocavam coisas que são anti-censura, por exemplo. Processo de anti-censura, como há vários filmes. Eu acho que eles caíram. Por um lado, foram reflexo de um desespero pós-68, por outro lado representavam o problema da dependência cultural. Em muitos casos. Não é o caso do Candeias. Que, ao contrário, se banha na realidade vivida por ele, tá? Mas há muitos filmes que simplesmente tem um problema de afirmação esteticista do seu autor. Quer dizer, seu limite é sua realização estética mesmo. Esses não me agradam. O que não quer dizer que eles não tenham valor artístico, tá entendendo? Eu gosto dos filmes de Rogério [Sganzerla] e de Julinho [Bressane], por exemplo. Alguns filmes deles. Mas se eu for ter que fazer uma análise mais aprofundada do processo mesmo vou ter que fazer algumas críticas a esse tipo de filme. Tá entendendo o que eu quero dizer? Então eu coloquei o subterrâneo aí como uma questão mais complexa, como uma questão de mercado mesmo.

Aluna [inaudível]

Leon: - Já aí é uma questão de detalhe. Por exemplo, o tratamento sonoro dado ao narrador, primeira pessoa em relação ao intérprete. Ao intérprete, ele que se narra, Paulo Honório. Tem distinções. Vocês podem não perceber uma coisa. Como em relação à

Madalena. O problema da contradição, por exemplo: o som está em primeiro plano e a ação está em plano geral: também tem um significado. Que muitas vezes pra vocês pode ter parecido uma coisa limpa, quer dizer, lisa. E que no filme não é, tem uma série de variações. Aí teria que ver caso a caso. O problema de Madalena, por exemplo. A relação de voz dela. E o problema de manifestação de voz dela. Até a igreja, quando a voz nela é realmente um sussurro. Quer dizer, exige uma atenção tua para a voz dela. Também é um tratamento que eu procurei estabelecer no nível sonoro. O problema da relação de mixagem e esforço de entendimento por parte do espectador quando o canto dos camponeses se entrecoca... há uma contradição entre o rojão de oito dos camponeses, que eles vêm cantando, com [a voz dele,] o Paulo Honório já na decadência, um processo de decadência. E a imagem mostrando, ora momentos da glória da fazenda, ora momentos da vida social mesmo, de como é que estavam as pessoas que trabalham ali. Quer dizer, a face das pessoas que trabalham ali também tem relações de contradição múltiplas. Entendeu? E assim por diante...

Não sei se eu vou lembrar de outros momentos em que eu tivesse feito esse tratamento da coluna sonora.

Não sei se foi legal pra vocês. De qualquer maneira foi um papo, entendeu? Primeiro papo e a gente vai continuar se encontrando a longo prazo, né? [risos gerais]. Espero, né? Espero.

ANEXO D – DEPOIMENTO DE LEON HIRSZMAN NA EAV-RJ (1978)

Depoimento de Leon Hirszman em palestra na Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, no Rio de Janeiro, em 1978. Transcrição da primeira parte do depoimento, a partir de registro em áudio depositado no acervo da FUNARTE, Rio de Janeiro (acesso em janeiro de 2018).

Leon – Primeiramente, vamos tentar analisar os reflexos da década de 60 para um determinado grupo de intelectuais aqui do Rio de Janeiro, que esteve ligado ao Teatro de Arena de São Paulo no ano de 1957, 58 [de fato em 1959, quando o Arena vai ao Rio pela primeira vez], e as atividades cineclubistas nessa mesma época. Evidentemente, existia um clima de franca discussão sobre o país, havia uma tentativa de reconhecimento da realidade brasileira através de órgãos como o ISEB, de revistas como a *Civilização brasileira* e da ANB, e outras revistas, além de uma grande movimentação em torno das questões de ordem estudantil, por exemplo, aumento do bonde, iniciando-se uma campanha: “Não dá pé de ser aumentado porque estudante não aguenta”. A União Metropolitana dos Estudantes (UMES), naquela época decretava a mobilização e conseguia essa mobilização, e se tentava estudar as questões de faculdade em faculdade, criando uma movimentação interna. Três planos de ação se podiam ver aí. Três momentos, pelo menos que eu tivesse participado. Na Faculdade de Engenharia, onde eu estudei de 56 a 60, tive participação no movimento estudantil, particularmente no diretório acadêmico, nas questões relativas à eleições do diretório acadêmico, como também no encaminhamento destas questões junto à UMES. Assim como houve interesse particular meu junto ao Seminário de Dramaturgia levado aqui no Rio, em 58 [59] e dirigido por Augusto Boal.

Paralelamente a isso e junto às atividades cineclubistas com a fundação do Cineclube da Escola Nacional de Engenharia, vários cineclubes começaram a ter uma atividade em comum e chegamos à necessidade de formar a Federação de Cineclubes, federação que se fundou no Rio de Janeiro e foi a primeira federação fundada no Brasil, em 1957.

No bojo disso tudo, tínhamos uma necessidade muito grande de realizar, de fazer, não só no sentido da divulgação, porque o cineclubista faz fundamentalmente uma política de

divulgação, um negócio teórico de participação, de criação, ligado ao Seminário de Dramaturgia e a uma questão meramente política, como era também uma questão de prática mesmo, da prática cinematográfica, porque senão não ficaria a prática em ninguém. A primeira transação que eu tive assim foi conseguir através de um amigo meu, que era também dirigente cineclubista na [Faculdade] Nacional de Filosofia, um contato para um filme [*Juventude sem amanhã*] que ia ser feito e que eu topei fazer de graça pra aprender mesmo a transar. Nessa mesma época aconteciam algumas coisas: já existia uma política do Estado em relação ao cinema. O Juscelino tinha implantado em 56 o GEIC, que era um grupo executivo pro cinema, assim como foi feito o GEIA, para a indústria automobilística. Quem dirigia o GEIC era o José Geraldo dos Santos Pereira. Havia uma tendência de participação dos cineclubistas numa questão que não era só do cinema brasileiro, e sim da ebulição política que se processava naquele momento, quer dizer, as pessoas não se fechavam, ser cineclubista não implicava ficar isolado, como o estudante não era feito só pra estudar. Eram pessoas que tinham uma vivência mais de ordem abrangente, e o cinema atingiu a gente de uma forma muito especial, porque a gente se sentia no direito também de dizer alguma coisa do cinema brasileiro, ou seja dizer que *Rio 40 Graus* era legal, se ligar ao Nelson Pereira dos Santos, acompanhar as filmagens de *Rio Zona Norte*, se manifestar junto às políticas oficiais através de documentos da própria federação de cineclubes, se posicionando, dizendo que havia uma penetração imperialista no setor, determinado colonialismo cultural, uma série de lances em documentos que hoje teriam que ser até recuperados, provavelmente o David Neves tem ainda guardado, não sei, ou o Alex Vianny. Mas isso tudo aí encaminhou a gente pra virada da década mesmo, não é? Encaminhou na questão do Teatro de Arena, a que eu estava bastante ligado já através dos contatos com Chico de Assis, Oduvaldo Viana Filho e outros. Há uma espécie de divisão do Teatro de Arena de São Paulo. Uma turma do Teatro de Arena resolveu ficar radicada no Rio. Vianinha estava escrevendo uma peça, já preocupado em sair de uma atmosfera tipo realista da dramaturgia, mesmo que moderna, mas tradicional, quer dizer dramaturgia de elaboração de personagem, tá tá tá... pra uma coisa de nível épico, já levando em conta experimentos do tipo brechtiano, que já se discutia naquele momento. Ele estava escrevendo *A mais valia vai acabar, seu Edgar*, que foi montada e eu acho que esse ponto é muito importante pra você começar a compreender... compreender não, porque não é questão de compreender, mas sentir direito o encadeamento das coisas, pra depois vocês organizarem os elos, quer dizer eu estou tentando botar alguns elos, depois vocês localizam. É fundamental compreender a

importância da montagem de *A mais valia vai acabar*. Na *Mais valia*, quer dizer, além de eu ser amigo e participante do grupo na montagem, eu fiz a parte de cinema também, que foi na verdade meu primeiro trabalho, um trabalho de montagem e exclusivamente de edição, usando filmes os mais díspares até, documentário, ficção, enredo proibido, cena de guerra, uma loucura, tinha de tudo mesmo, uma montagem em cenas projetadas durante a peça em certos trechos. E *A mais valia* foi que de certa forma sedimentou as bases da necessidade de a gente compreender o mundo de uma forma realmente não só de uma forma abrangente, mas com um método que realmente nos desse uma segurança de que aquele método tinha um caráter científico, ou seja, de que a gente podia se aproximar da realidade que a gente estava vivendo ali, não tentando esquadrinha-la, esbarrando num método meramente empírico da experiência, dia-a-dia, mas com as armas de um conhecimento que desse realmente a capacidade de transformar aquela realidade, que pra nós era penosa, difícil, injusta, naquele momento com um posicionamento nosso, de um certo grupo de intelectuais.

Um cinema, em paralelo a isso, nessa mesma época, além da participação das federações: há um desenvolvimento, uma tendência dentro do cineclube de fazer, de fazer o filme. Então aqui no Rio há vários casos assim de posicionamento desse tipo que foram se unindo através de amizades em torno do trabalho, que foi desenvolvido pelo Museu de Arte Cinematográfica durante o ano de 1957, depois pela Federação de Cineclubes e depois pelo Cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia, onde foi feito uma espécie de concurso pra ver o primeiro filme que seria realizado através de uma cooperativa na qual todos trabalhariam. Simultaneamente o Cacá [Carlos Diegues] estava tentando fazer um curta, também de um minuto, simultaneamente o Glauber estava rodando na Bahia, tentando fazer um trabalho. Havia uma espécie de pipocar de coisas, o importante era também partir pra atividade prática. E fundamentalmente o pragmatismo, não digamos com a raiz, que você pode ter observado na minha colocação em relação ao processo que desencadearia a cultura popular, eu acho, junto à União Nacional dos Estudantes, que foi a experiência da *Mais valia vai acabar*, do Oduvaldo Viana Filho, mas no lado práxis, no sentido não da práxis, no sentido pragmático da realização de filmes que fizessem com que as pessoas tivessem uma inserção mais real na atividade, no setor mesmo. E foi aí que se viu uma grande diferença, quer dizer, a disparidade que veio dar no Cinema Novo, ideológico, na qual a conquista do métier, do savoir-faire, do ter a capacidade de realizar era de certa forma a principalidade junto à denúncia social. Todo um clima da época,

numa tentativa de compreensão da realidade sócio-política, também e tal... Não era realmente uma coisa que correspondesse a imunidade de caráter ideológico, como estava na base que impulsionava, que começou em 60 praticamente, em relação ao cinema. Era o fazer, a necessidade de fazer e ocupar o espaço vazio imenso que corresponderia, de certa forma se poderia dizer, a ascensão da televisão no fim da década de 50, tomando os grandes cômicos que eram da chanchada e mostrando casa a casa aqueles cômicos, quer dizer: esvaziando a chanchada que teve um sucesso imenso até 55 sob uma base de ocupar esse espaço, que foi ocupado realmente a partir de 60, e que até hoje vem sendo ocupado com grande sucesso, é consequência, de certa forma, daquele pragmatismo. Mas as coisas não estavam tão desligadas, havia participantes – e aí eu me incluo –, que estavam participando tanto da atividade do Cinema Novo, uma atividade cinematográfica, quanto do trabalho de cultura popular. Não estou entrando ainda especificamente no Cinema Novo, estou tentando ver que gêneses poderiam se obter, que elos vocês poderiam usar depois pra investigar melhor tudo isso, porque a memória realmente, quem não trabalho nisso, e que procura abafar até, porque hoje em dia, vocês sabem, que a gente tem que sempre... muitas coisas a gente não deve lembrar mesmo, por uma questão até de... muitas vezes até de sobrevivência. Então eu mesmo tenho dificuldades de como elaborar isso agora. Mas simultaneamente, havia toda uma situação em que não só pra intelectualidade, não só pra arte, mas pros partidos políticos, pra vida social, pro Estado, pra Nação, a questão da participação efetiva das pessoas no processo decisório, seja no nível político, de eleições e tal... seja no nível organizativo mesmo era secundário, ou seja, a questão democrática era compreendida como uma questão da participação no sentido da participação cultural. Se eu estou aí, estou dando meu recado, é isso que é a participação. Se não tem censura, se passou isso a questão, por aí ela se resolve. E isso também afetou de certa forma o CPC [Centro Popular de Cultura], quer dizer, na medida em que ele estava envolvido num trabalho de cultura popular e na sua origem foi juntar diversos setores de atividades: teatro, cinema, música, poesia, ciência social, educadores num processo de alfabetização... Ao mesmo tempo, ele estava quase sempre à reboque do órgão no qual estava inserido, quer dizer, no momento em que ele era participante da União Nacional dos Estudantes, ela mesma vinculada aos processos dos quais a vida brasileira partisse: 61, a eleição no Jânio, também corresponde um pouco a esse alargamento da periferia e aquela surpresa que foi a eleição de Jânio, que ninguém contava com o peso da periferia das grandes cidades, de repente o Jânio vem e empolga as grandes cidades, ganha disparado nessas periferias das grandes cidades e esse troço

introduz na vida brasileira um ruído, realmente que até hoje não se conseguiu trabalhar direito esse ruído. Esse ruído que eu estou ligando ao Jânio Quadros em particular, que eu estou estabelecendo como marco de transição, não é, e que correspondeu a uma série de crises, que dali em diante vieram a se colocar, afetou profundamente a nossa compreensão ou não não-compreensão tanto do populismo, por um lado, quanto do próprio dogmatismo. Quer dizer, a questão democrática não tinha ponderação, a gente queria avançar numa sociedade mais justa, através das reformas, e a intelectualidade, de uma certa forma, estava engajada nisso, ou então achava que já era suficientemente forte e que já tinha isso. Quer dizer, ou o populismo, o Estado já dizia: Nós já isso, temos o poder... É o Estado que manobrava, ou por outro lado você queria mais e mais, não sabia ponderar nem a realidade do Estado, nem a realidade da correlação de forças e muito menos uma análise correta da realidade brasileira. Isto aí afetou e muito o trabalho do CPC. O CPC começou nascendo de um seminário de filosofia, integrado por vários participantes, depois partiu pra desenvolver seu setor de teatro, setor de música, finalmente o de cinema, que é um trabalho mais elaborado, partiu pra um projeto que se juntou com aquele anterior que eu havia falado da Faculdade de Filosofia, de um concurso de filmes, cujo vencedor foi o Joaquim Pedro com *Couro de Gato*, foi o roteiro dele que foi escolhido num bate papo, uma transação de escolha, não é? E depois que ele já tinha feito, que o filme já estava na maior, um filme ótimo, todo mundo entusiasmado, aí surgiu a minha ideia de complementar com mais quatro curtas, e convidar pessoas que estavam interessadas na realização, que de uma forma ou outra estavam querendo se ativar, tinham feito experiência na Escola Brasileira de Administração Pública (EBAP), como Miguel Borges, feito um curta-metragem, ou Marcos Farias também, que era dirigente cineclubista lá da EBAP, era um cineclube muito eficiente, lá da Fundação Getúlio Vargas, ou o Cacá Diegues, que era estudante da PUC, juntamente com o David Neves, estava interessado em fazer o seu primeiro filme, sem ser uma coisa experimental, de curta-metragem. Quer dizer, de metragem bem reduzida sem divulgação, e inserção de mercado propriamente. Aí a gente partiu pra fazer o *5 vezes favela*, que foi a primeira experiência mesmo do CPC no setor cinematográfico.

O *5 vezes favela* tentou estabelecer discussões e estabelecer vinculações de ordem mais abrangente sobre a realidade do Rio de Janeiro e a situação dos moradores das favelas, mais dentro de um quadro bem limitado, não é? Quer dizer, isso aí ainda era pra nós, que não tínhamos ainda essa prática, o que importava era quase que o sujeito chegar e se

afirmar, fazer um bom filme e se virar. Quer dizer, a prática auto-crítica era inexistente, na verdade. Porque ainda não se tinha obtido uma valoração mesmo daquilo que estava se passando, era um turbilhão. Quer dizer, se hoje é um marasmo, no sentido de uma paz do cemitério, de uma coisa que você sente quando pinta um lance, “coisa genial, não sei que”... Naquele tempo era todo dia, toda hora. Não dá tempo de parar e ter uma reflexão. Você tem que decidir às vezes no calor da hora mesmo, no quente. E isso, muitas vezes, faz com que você erre completamente. Não estou querendo dizer que não seja bom não, acho ótimo, nós éramos jovens, em 1960 eu tinha 23 anos. E quando fui fazer *Pedreira de São Diogo* eu tinha 25 anos, quando eu fiz o meu segundo filme no CPC, *Maioria absoluta*, era 1963... Em *Maioria absoluta* já é diferente a minha interrelação, quer dizer, eu estou falando do cruzamento entre Cinema Novo, antes do golpe o início da produção do Cinema Novo era dentro do CPC, tanto *Pedreira de São Diogo*, produção interna do CPC, como *Maioria absoluta*, de certa forma também, produção do CPC. Produção social, [trecho ilegível] do ator que foi dado pelo CPC ao filme, e principalmente o Movimento de Cultura Popular (MCP) do Recife, que deu cobertura de informação, de assessoria. Isso aí mostra bem o quadro de junção da gênese desse processo, em particular a minha experiência. Agora, [sobre] o CPC, é muito complicado de falar porque é uma tentativa de divulgar a cultura no sentido de uma informação consciente, em que se partia da necessidade de que o espectador ia ser o sujeito da história, em particular sujeito daquele momento do espetáculo, ou daquele momento da relação, ou seja da alfabetização [trecho ilegível] Então era doar instrumentos nos quais ele pudesse ser o sujeito. Há um princípio geral, tudo bem, mas como atividade prática, várias questões ocorreram a partir disso. Eu poderia dividir e pegar a experiência do teatro, ou pegar a experiência da alfabetização. São dois campos que foram distintos, que tiveram duas posturas também muitas vezes distintas. Nós intelectuais sempre temos esse negócio de que nós temos a verdade, vamos chegar pro povo e dizer: Olha, é assim, tal e tal. E achar que isso é conscientização. Achar que isso é realmente instrumentalizar o cara, não é? E depois vai descobrindo na prática que não é nada disso, tem é que aprender com o cara mesmo. Depois dessa prática, que você vai aprendendo com o cara mesmo, você descobre que você também é uma coisa, quer dizer, se você tem convicções você, isso não é dialética, quer dizer, que não se trata de separar. Na verdade, até hoje a gente sempre sofre dessa separação, até hoje. Se não havia no sentido político nenhum rompimento do intelectual com a possibilidade de ele ir ao povo, de se ligar ao povo, havia na prática do próprio intelectual esse desligamento, quer dizer, porque os partidos, já naquela época, que

podiam servir ao povo, eram clandestinos. Por outro lado, o trabalho dos intelectuais tinha que ser um trabalho inserido numa estrutura de mercado e não numa estrutura realmente de integração, vamos dizer, do encontro com o popular. Então a gente assume o lado popular, isso no lado ou da conscientização ou do lado de valorização do “para-folclorístico”, não é? Do tipo que a razão vem do povo, é dele que vem o saber, e é com ele e com a riqueza dele que nós podemos partir e seguir, e exclusivamente disso. Por outro lado, havia uma questão de uma posição dogmática que colocava: Não, nós é que sabemos, nós é que vamos dizer, nós é que vamos colocar como é que deve ser. Então o erro do dogmatismo ocorreu com a campanha de alfabetização, na qual muitas vezes eu via desvios completos de ordem ideológica na relação com o povo, o que não aconteceu com o método Paulo Freire, em Recife por exemplo, ou no Rio Grande do Norte, que foi uma rica experiência porque integrava dialeticamente a própria experiência do povo nessa relação. No teatro não, no teatro já ocorreu. Havia uma contradição e havia sempre conflitos em relação a exposições, quer dizer, as pessoas queriam colocar mais radicalmente as exposições de ordem política, realmente, claramente em relação ao povo, então você tinha um teatro altamente político, por exemplo: se havia a invasão de Cuba ia-se seis horas depois para as escadas da praça Tiradentes e se colocava ali uma coisa contra [Fulgêncio] Batista, contra o que fosse ali mas que estivesse na ordem do dia político, ou seja, era um teatro de instrumentação política, claramente isso, um teatro de agitação. Mas havia superposto a isso uma tendência de fazer uma coisa que chegasse mais profundamente à complexidade da realidade brasileira, de sua história e de seus problemas. Nisso o CPC contribuiu também. Há várias peças, principalmente do Vianinha, do Jabor, do Chico de Assis, Nelson Xavier, e outros que procuraram contribuir de uma outra forma, já de uma forma mais aprofundada nessa relação. Cultura popular e pensamento, e processo da intelectualidade mesmo, quer dizer, aqueles que pensam que detém um saber de ordem científica tem um instrumento de capacitação ideológica adequado, que tenha valor internacional, acham então que podem atingir isso. Agora, algumas peças conseguiram uma vibração dialética, de integrar isso, de não separar, de fazer com que isso tivesse um determinado movimento, e outras ficaram completamente a serviço ou, como eu falei, de uma politização direta, ou então um trabalho de levantamento, de contato com escolas de samba, etc, e vieram ver os frutos depois no Teatro Opinião, que era a apresentação da própria tradição popular no Rio de Janeiro, na valorização do Nelson Cavaquinho, o Cartola, etc. Mas depois vieram daí do CPC. São três fontes, não estou preocupado em aprofundar aqui agora nem nada, mas acho que são

três lances, certo? No cinema a gente não fazia só filme, a gente procurava fazer debate, no teatro mesmo não se fazia só com o grupo de teatro do CPC. A gente fazia nas fábricas, nos sindicatos. A montagem, se são feitos no sindicato de metalúrgicos, com metalúrgicos mesmo, e no cinema se fazia só filmagem do *Pedreira de São Diogo* ou de *Escola de Samba Alegria de Viver*, ou o que fosse. Mas também se fazia, se procurava estabelecer debates, a organização de cineclubes de periferia, principalmente de caráter sindical, na qual a atividade cinematográfica fizesse parte da integração, quer dizer, mundanismo, o popular não fosse considerado uma coisa pura, acima, mas que ele se integrasse na vida realmente mundana, e o cinema passasse a fazer parte dele. Fizemos um debate com *Cinco vezes favela* por exemplo. Não me recordo de todas as exposições, mas as exposições eram incríveis, como as outras pessoas viam etc. Porque a recusa de ver a própria miséria era o primeiro dado, do próprio sindicalizado, então não assumia naquele tempo mais do que hoje, porque hoje de certa forma a barra pesou e o cara tem que ver como é que está o negócio, de um jeito ou de outro. Naquela época mesmo no sindicato que se poderia dizer mais engajado, mais consciente, a recusa das pessoas em assumir aquela realidade que estava ali na frente delas, naquela transação de viver naquela favela, o que significava viver nas favelas para as pessoas e a representação disso através do cinema, dos cinco, os caras recusavam mesmo. Então o trabalho de debate era um trabalho sempre, ou quase sempre, de ordem política mesmo, no qual o debate era político, porque a mediação do trabalho de cinema é mais complicada, né? Nós não tínhamos avançado em relação à forma e ao som direto, de entrevistas, do próprio povo falar, etc. Quer dizer, a ficção estabelecida assim dava uma grande resistência para as pessoas, parecia uma coisa imposta politicamente.

Em 1964, veio o golpe, isto aí já estão sabendo da transação toda. Mas o golpe, eu acho que ele não interrompeu as atividades das pessoas, nem no Cinema Novo, nem na atividade da cultura popular relativa à União Nacional dos Estudantes, ao governo de Miguel Arraes, no movimento de cultura popular, evidentemente, a cultura popular foi interrompida de ligar o povo à intelectualidade. Quer dizer, esse corte, que seria ação política antes de mais nada, o restabelecimento deste corte, isto foi efetivado, do ponto de vista da produção cultural, do sistema, do mercado, tinham uma ação desse nível, mesmo com concessões da censura. No governo Castelo Branco isso seguiu, até que o impasse da sociedade brasileira, quer dizer, que veio se acentuando até nossos dias e hoje é claro para as pessoas, em 1968 teve um ponto de rompimento, quer dizer, a ascensão do repúdio

do povo às condições em que vivia, especialmente as condições políticas ditatoriais, já emergentes aquela época, através da Constituição de 67, através da perspectiva de eleições de caráter indireto, etc, fez com que a partir de 68 nós pudéssemos ver com mais clareza o significado da inexistência de garantias sejam de ordem individual, sejam de ordem coletiva, de participação política de modo mais amplo. Agora, eu acho o momento muito interessante que podia se desdobrar naturalmente na fita aí é não só eu retomar alguma coisa aqui, que provavelmente tenha ficado no vazio, no vácuo, incompleto, relativamente a antes de 64, essa faixa entre 60 e 64, que tem que se pensar mais, trabalhar mais em cima, como também essa faixa antes do ato 5, esse miolo, esse miolo é muito indicativo, porque ao mesmo tempo pode significar, pode fazer com que você perceba o fim da década e perceba o início... eu acho que foi um momento muito importante, quer dizer, que vai corresponder a uma liberação das forças de produção ligadas ao consumo mesmo. Esse desenvolvimento da sociedade capitalista que estava sendo preparado e que foi ser iniciado em 68, 67 e tal... que dizer, 64 a 67 as bases de um determinado tipo de desenvolvimento capitalista concentracionário, violento, na qual a produção artística, produção cinematográfica em particular, vai se inserir, colocando-se na vanguarda, como sucesso, sucesso na medida. E sempre há necessidade disso, e em consequência, nós, intelectuais, eu mesmo, na questão em que eu deveria falar com mais clareza, eu não percebi isso a tempo, quer dizer, eu percebi a tempo, depois, mas de maneira um pouco ingênua...

ANEXO E – ARTIGO DE HÉLIO PELLEGRINO SOBRE *S. BERNARDO* (1972)

Transcrição do artigo raro de Hélio Pellegrino (militante político, psicanalista, escritor):

“*S. Bernardo*, a voragem do triunfo vindicativo”. Publicado no *Jornal do Brasil*, em 1º de julho de 1972 e reproduzido no encarte que acompanha o DVD de *S. Bernardo* [Leon Hirszman 03]. São Paulo: IMS/Cinemateca Brasileira, pp.10-17.

Graciliano Ramos é autor – e fonte inspiradora – de obras-primas. Dois de seus romances, transcritos para o cinema, passaram a constituir pontos altos da cinematografia nacional. *Vidas secas* forneceu a Nelson Pereira dos Santos a matéria com que elaborou o filme do mesmo nome. A película correu mundo, admirada e premiada, tornando-se um marco dentro do processo de evolução do Cinema Novo brasileiro. Agora, Leon Hirszman vai lançar *S. Bernardo*, recodificando, em linguagem cinematográfica vigorosa e primorosa, o romance que, para mim, constitui a obra mestra de ficção do mestre Graciliano.

Vi o filme em fase final de construção. Éramos poucas pessoas, na cabine refrigerada, à prova de som. Na medida em que os rolos de celuloide terminavam, acendia-se a luz e se fazia um intervalo, como nos velhos tempos. Havia um silêncio pojado, entre as pessoas: falava-se pouco e baixo. A presença do filme, com seu poder de impacto, ocupava o bojo deste silêncio.

Fomos todos permeados pela força enxuta das imagens que se sucediam na tela. O filme falava, rigoroso e vulnerante, como uma lâmina nordestina. Graciliano e Leon Hirszman, encontrados, transados, entendidos, através do milagre da criação artística, acabavam de compor, a quatro mãos, uma obra que ficará.

Ressentimento

Implacável necessidade de um triunfo vindicativo: é essa a rubrica genérica que define, a meu ver, a estrutura da personalidade de Paulo Honório, personagem central de *S. Bernardo*. Sobre uma autoestima lesada, constrói-se, nestes casos, um triunfo que seja uma vingança contra as frustrações e privações anteriores, principalmente infantis. Odeio

o meu sofrimento passado e as pessoas que o impuseram a mim. Nesta medida, procuro triunfar sobre as pessoas, quero sentir-me poderoso para mostrar-lhes – e para mostrar-me – que valho e sou poderoso. O ressentimento é a grande mola deste tipo de estrutura caracterológica. Torno-me poderoso para maltratar e negar, para identificar-me, no fundo, com aqueles que me negaram e me maltrataram. Mas a autoestima lesada, através deste projeto existencial, nem se resolve, nem se dissolve. Se a raiva e o ressentimento são as motivações axiais da minha conduta, é porque me sinto, a cada instante, reduzido pelos outros à condição de lixo, de detrito desprezível. Trabalho, me crucifico na labuta, me esfolo vivo para criar alguma coisa que sepulte e apague essa condição de lixo, que é meu último (e primeiro) significado inconsciente.

Inversão

O poder que acumulo, longe de garantir-me e apaziguar-me, pelo contrário me ameaça. Tenho meios para subestimar e rebaixar os outros, buscando desta forma sobrepor-me a eles. Para que *eu* não seja lixo, é preciso que *os outros* o sejam. Nesta medida, os outros, para minha vivência, passarão a sentir, a meu respeito, o mesmo rancor que sinto, ao significar-me como lixo. Com o meu poder, dirigido *contra* os outros, cresce, portanto, o perigo dos outros *contra* mim. Eles passam a ameaçar-me com suas felonias e seu ódio. Só espero dos outros punhaladas e maus feitos, já que o meu triunfo é montado sobre uma pirâmide de escravos.

Quanto mais alta a pirâmide, mais escravos sacrificados em baixo e, em consequência, mais terror meu de que os escravos se rebelem, reivindicando para si a condição de pessoas. O terrível dilema desse tipo psicológico é o seguinte: só sou pessoa na medida em que os outros sejam nada – ou lixo. Se os outros são pessoas, sou eu o lixo – ou o nada. Minha busca de poder significa a necessidade imperiosa de submeter e negar os outros, fazendo deles lixo – ou, na melhor das hipóteses –, coisas e propriedade minha.

Paulo Honório, com suas mãos enormes, dividiu o mundo entre proprietários e degradados. Quem tem propriedade – e é proprietário – vale. Quem não a tem, não vale nada. Sua vingança contra os que o fizeram trabalhar no cabo da enxada, a cinco tostões, na meninice, foi tomar-lhes a propriedade. *S. Bernardo*, fazenda do velho Salustiano Padilha, acabou abocanhada por ele. O mesmo ocorreu ao agiota Pereira. O Mendonça,

ladrão de terras, acabou morto, a seu mando. E ele roubou as terras do Mendonça. Inverteu os papéis.

Identificou-se com os seus algozes passados, tornando-se algoz. Conformista. Aceitou a ordem de coisas que o havia negado. Mas, ao aceitá-la, cuspiu no rosto da criança e do jovem que fora; passando, desta forma, a negar-se. Sepultou, em porfiado segredo, sua imagem originária, de oprimido e explorado. Mas, ao tornar-se explorador e opressor, tornou-se, ao mesmo tempo, agressor odioso de si próprio. Para fugir a essa contradição sem saída, alienou-se na propriedade. Esta existia por ele, seu *ser* confundia-se com seu *ter*. Tudo é válido, desde que a propriedade cresça. Pois se esta não cresce, Paulo Honório definha – e se amesquinha.

Sua existência construiu-se a partir de um ódio invejoso às pessoas que o haviam desrespeitado e manipulado, como coisa. Por isto mesmo, passou a adorar e a cobiçar aquilo que tais pessoas representavam: a força, a propriedade, o poder político, a opressão. Odiou os indivíduos que o negaram, mas aderiu e se identificou com a prática social que permitia e – mais do que permitia – *exigia* esta negação. Sua vingança consistiu em reduzir à miséria as pessoas que o haviam explorado, tornando-se ele próprio um explorador. Jamais lhe ocorreu repudiar e detestar, em nome de sua dignidade humana ferida, a ordem social que a ferira.

Seu movimento existencial não foi o de uma pessoa desrespeitada, lutando por sua integridade, contra a opressão. Entre opressores e oprimidos, escolheu rancorosamente ser opressor. Lançou às urtigas tudo aquilo que poderia valorizá-lo e enriquecê-lo como ser humano. Desumanizou-se e alienou-se radicalmente, já que avalizou e ratificou a premissa segundo a qual o ser humano, em si mesmo, não vale nada: vale a propriedade que o valoriza e faz dele um proprietário.

Paranoia

Paulo Honório, com uma obstinação homicida, tentou erguer sua autoestima à base do rancor, da inveja e do desejo de vingança. Deixou de assumir sua dignidade ontológica para render-se a uma ordem social que a chicoteava. Ao fim das contas, acabou por destruir sua substância humana, com as mesmas armas com que abatia, feria, matava. Ao invés de abrir progressivamente um espaço existencial dentro de cujas fronteiras poderia

vir a sentir-se amado e respeitado, viu-se cada vez mais rodeado de escravos que dominava e desprezava, e de quem só poderia esperar ódio ou falso respeito – pelo medo.

Foi assim que se teceu – malha por malha – o pano amargo de sua avaliação paranoide do mundo. O delírio de ciúme, que acabou por arrastar sua mulher ao suicídio, não teve outra origem. A expectativa de Paulo Honório era de ser enganado, traído – *corneado* –, caso as pessoas não se achatassem diante dele. Uma pessoa que não seja um molambo, é um perigo insuportável. Quando Madalena, sua mulher, protestou contra o fato de ter ele agredido, a socos e pontapés, o caboclo Mariano, ficou absolutamente surpreso. Marciano não é uma pessoa, é um saco de pancada. Se ela protesta, *é porque tem alguma coisa com Marciano*. “Mas é uma crueldade. Para que fez aquilo?” – pergunta-lhe Madalena. E ele: “Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele?”. Aqui surge, pela primeira vez, como o miasma de um pântano estagnado, o sentimento de ciúme. Se Mariano não vale nada, o protesto de Madalena não se justifica. Ele não é pessoa, logo não tem cabimento reivindicar-se, para ele, um tratamento de pessoa. Se Madalena o faz, é porque alguma safadeza existe entre ambos.

Inferno

Madalena, professora, letrada, querendo assumir em *S. Bernardo* um papel de pessoa, escutando o clamor da miséria e discordando dela, por palavras e obras, sacudiu perigosamente o esquema mórbido de Paulo Honório. A propriedade e o dinheiro eram sua bondade, sua força. A velha Germana lhe deu, quando menino, algum carinho. Quase meio século depois, ele lhe dá mil réis por semana, pagando desta forma o afeto recebido. Seu intercâmbio com os outros jamais é afetivo: é, no máximo, monetário. Não é surpreendente, portanto, que se sinta profundamente ameaçado na medida em que existam pessoas para as quais o dinheiro, longe de ser o valor principal, pode vir a significar, ao contrário, exploração e injustiça. Se o dinheiro não lhe confere um valor absoluto, Paulo Honório se sente derrubado, jogado na lama, incapaz de merecer o amor de quem quer que seja. Madalena, com suas esgarçadas – e inofensivas – ideias socialistas, destapou o inferno psicológico a partir de cuja repressão se construíra o duro proprietário de *S.*

Bernardo. As labaredas deste inferno, sob a forma de um ciúme delirante, destruíram a nesga de relação que chegou a existir entre ambos.

A mulher, acusada, apossada, atormentada, acabou por suicidar-se. Paulo Honório, incapaz de amar, consciente disto, consumido pela culpa, tornou-se um duende a assombrar a decadência de *S. Bernardo*.

O romance de Graciliano Ramos é a história do personagem, contada por ele mesmo, na primeira pessoa. A obra, do ponto de vista sociológico e psicológico, é perfeita. O filme de Leon Hirszman a acompanha.

ANEXO F – ARTIGO INÉDITO DE FERNANDO PEIXOTO (1974)

Transcrição de “A difícil resistência de um cinema crítico”, que encontrei assim datado: “Rio de Janeiro, fevereiro de 1974” no acervo pessoal de Fernando Peixoto depositado na FUNARTE – RJ (acesso em janeiro de 2018). *Inédito*.

I.

Refletir sobre o significado do cinema brasileiro de hoje implica em refletir sobre a situação de todo um processo sócio-cultural estrangulado em 64. Hoje não existe exclusivamente uma crise no cinema, mas também no teatro, na literatura, na música, nas artes plásticas, na crítica e no ensaio, na pesquisa técnica, cultural ou científica. É todo um processo cultural interrompido: intelectuais e artistas enfrentam uma censura arbitrária e cada vez mais vigorosa. Realizar um filme significa, mais que nunca, uma aventura difícil, isenta de maiores perspectivas: existe hoje uma censura econômica que se evidencia sob diferentes aspectos e ao mesmo tempo que se torna cada vez mais fácil a produção de subprodutos comerciais, torna-se cada vez mais difícil obter condições para realizar um trabalho sério, que efetivamente se constitua numa contribuição a uma cada vez mais necessária cultura crítica. E se milagrosamente são atingidas as condições mínimas de produção, resta enfrentar os demais problemas: a censura propriamente dita, pronta para mutilar ou interditar qualquer confronto com a realidade cotidiana da vida brasileira [ou qualquer abordagem crítica da história nacional] e também os órgãos de promoção e divulgação, distribuição e exibição. O mercado, evidentemente, continua dominado pela produção estrangeira, sobretudo norte-americana. E as poucas leis que visam a proteção do cinema nacional estão condicionadas também a uma conjuntura política nada favorável à uma produção de nível. Resumindo: o Cinema Novo morreu [ou foi assassinado? – é um ponto ainda não esclarecido criticamente], as experiências de cinema marginal não possuíam, evidentemente, as mínimas condições de sobrevivência ou participação [e de modo geral estiveram mais voltadas para um escapismo ou um individualismo fechado e inconsequente], as tentativas de super produções que mantivessem um significado mais amplo caíram, é óbvio, na armadilha de suas próprias contradições [a eterna ingenuidade de imaginar que se domina uma engrenagem que na verdade determina e domina a criação, e cujo significado ideológico é essencialmente

passivo e alérgico a qualquer proposta transformadora]. Restam alguns filmes isolados, alguns diretores isolados. Resta um esforço limitado mas razoavelmente forte dos que acreditam que a solução é mergulhar no documentário ou no curta-metragem [e sonham com a criação de um mercado comercial paralelo, fundamentado na exibição em cineclubes ou universidades; mas neste caso ainda o que se resolve são problemas de distribuição e exibição, questões de mercado, não necessariamente de qualidade sócio-cultural, pois a censura é onipresente]. E restam os filmes que se produzem diariamente e que são encontrados facilmente em qualquer cidade, à disposição do público: comédias eróticas, melodramas, filmes pseudo-populares [o povo como categoria exótica ou imbecil] – enfim, mistificação e mentira.

II.

O panorama é sombrio. Artistas e intelectuais estão sobretudo paralisados. Muitos desistiram ou fugiram para o misticismo ou o irracionalismo, postura típica que se abate sobre a classe intelectual nos momentos históricos em que se ve num beco aparentemente sem saída: Sem possibilidades de realizar um trabalho produtiva para a comunidade, isolados e solitários numa indagação feita de angústia e frequentemente de desespero, resta para muitos o mergulho dentro de si mesmo, fechando os olhos para a realidade objetiva que o cerca, já que a mesma está inatingível e sobretudo não consegue ser traduzida em termos de expressão artística. Os que não se castram se masturbam. Não existe possibilidade de amor. Ou existe? Na verdade, dentro desta situação trágica, desta cultura dilacerada, muitos resistem. Uma resistência difícil, igualmente entrecortada de momentos de crise e incertezas. Mas o cinema brasileiro, e suas contradições, pode ser provavelmente analisado, no que se refere aos últimos anos, através de pelo menos três filmes: *Os Deuses e os Mortos* [Setenta], de Ruy Guerra, *Os Inconfidentes* [Sete Dois], de Joaquim Pedro de Andrade, e *São Bernardo* [Sete Dois], de Leon Hirszman. E também, num nível mais secundário, nas obras mais recentes, e discutíveis em muitos pontos, de realizadores como Carlos Diegues, Nelson Pereira dos Santos, Arnaldo Jabor, Paulo Cesar Saraceni, etc. Ou ainda em alguns documentários de realizadores mais jovens ou nos filmes vigorosos [curta-metragem] de Ozualdo Candeias [sobretudo *Zezé*]. Finalmente, para também ampliar o pequeno quadro de resistência ou esperança, cumpre mencionar Glauber Rocha: mesmo trabalhando há algum tempo fora do Brasil, seus últimos filmes guardam, é evidente, um significado nítido em relação ao processo sócio-

político brasileiro – filmando na Espanha ou na África, não importa quem lhe forneça o dinheiro nem qual seja a origem da produção, no fundo é ainda uma cultura brasileira autêntica e lancinante, que se afirma e dialeticamente se concretiza.

III.

Dos três filmes acima mencionados [*Zezé* é um caso à parte: um vomito de revolta e poesia, uma obra desenfreada, anárquica, que contexta o próprio cinema discutindo-o e integrando-o dentro do contexto narrativo – a um personagem que aparece sempre envolto em metros de película], e deixando de lado os filmes de Glauber Rocha, não exibidos no Brasil, assim como deixando de lado as discutíveis realizações de Nelson Pereira dos Santos, Jabor ou Carlos Diegues [mas assinalando o indiscutível impacto do às vezes poético mas regular *A Casa Assassinada*, de Saraceni, baseado no romance de Lúcio Cardoso], é inútil e estéril procurar uma distinção, quanto à abordagem dos temas ou à qualidade da linguagem cinematográfica, que leve a uma avaliação em termos de este é melhor que aquele, este é o pior dos três. É importante, entretanto, assinalar que são três experiências diferentes, enquanto produção, proposta de trabalho, linguagem, resultado. Mas nos três existe um denominador comum: a utilização do cinema como conhecimento da realidade sócio-política, a sondagem de uma verdade econômico-social determinada, o domínio consciente e lúcido de uma forma de expressão, a coragem e a sensibilidade de três realizadores que, diante de todas as dificuldades do momento em que vivemos, conseguem, cada um fiel à sua poética, romper com o marasmo cultural, provocando reflexão e debate. Não será certamente uma coincidência o fato de que são justamente os três diretores que produziram as obras mais maduras do Cinema Novo [eles mais Glauber Rocha]: foi Ruy Guerra quem dirigiu uma das mais vigorosas reflexões políticas do cinema brasileiro, com *Os fuzis*; foi Joaquim Pedro de Andrade que procurou dimensionar cinematograficamente um dos momentos mais altos da literatura nacional, assimilando alguns dos mais expressivos elementos do Tropicalismo com *Macunaíma* a partir do romance de Mário de Andrade; foi Hirszman quem aprofundou o estudo da classe média urbana brasileira a partir de uma peça de teatro menor, que resultou num filme maior, *A Falecida*, texto de Nelson Rodrigues. É significativo também que depois de *Os Deuses e os Mortos*, *Os Inconfidentes* e *São Bernardo*, Guerra, Andrade e Hirszman estejam sem saber exatamente onde e como continuar. Três filmes se destacam, portanto, nos últimos quatro anos [e certamente algumas obras importantes estão retidas na censura]: para um

cinema em que cada filme representava uma contribuição polêmica e estimulante, é um atestado de “morto vivo”.

IV.

Os Inconfidentes é a reflexão crítica sobre uma revolução fracassada e até certo ponto impossível. O povo está ausente do filme. A proposta foi estudar o comportamento dos intelectuais envolvidos na preparação da revolta. É uma análise fria, segura mas contida. As imagens pesquisam atos, omissões, mentiras, ingenuidades. Mas denunciam e minuciosamente levantam dados históricos concretos, honesta e rigorosamente recolhidos depois de um estudo inteligente. Não é um filme histórico na medida em que não se detém na reconstituição do passado. Procura, antes, levar o espectador a pensar sua realidade de hoje, através de fatos passados. Não creio que atinja a totalidade e a ambição de sua proposta, mas permanece como um ato cultural válido e poderoso. *São Bernardo* é a versão cinematográfica de um romance clássico da literatura brasileira. O material histórico ou dramático nasce das páginas de Graciliano Ramos, que o filme transfere para imagens com extraordinária sensibilidade e extraordinário poder de síntese. É um filme maduro, inteligente: cada plano é uma reflexão, cada sequência uma demonstração. Mas não é um filme literário, no mal sentido da palavra. É antes uma obra historicista, que mergulha nas contradições de uma determinada ordem sócio-econômica, desvenda suas contradições, coloca seus personagens como resultado das relações de produção existentes, mergulha na análise dos mesmos sem se deter no estudo do comportamento psicológico, mas aprofundando, ao contrário, o relacionamento social. A narrativa é lenta, mas rigorosa. *Os Deuses e os Mortos* está engravidado de outra dinâmica: o roteiro foi escrito especialmente para o filme, mas o ciclo do cacau não é estudado com menos rigor – ao contrário, ganha uma dimensão nova, que nasce da estrutura poética e dramática. Mais que nos outros dois filmes, aqui é a própria linguagem cinematográfica que domina a matéria social, expõe os personagens e as situações, desvenda comportamentos e significados. E a trama, aparentemente complexa e difícil, na verdade é simples e contundente: a luta pelo poder, numa região e num momento histórico em que os poderosos se degladiam num combate sem tréguas. Um filme em que cada plano sequência encerra um significado amplo e possui quase um valor por si, independente dos demais. Onde a dialética entre deuses e mortos, mito e realidade, passado e presente, homem e natureza, se definem numa estrutura shakespeariana.

V.

Muitos outros problemas poderiam ser abordados. Entre eles o relacionamento entre o cinema produzido no Brasil e seu público, em termos de mercado interno. Não apenas o relacionamento econômico, mas a aceitação e a compreensão dos filmes apresentados. Neste sentido, os remanescentes do Cinema Novo parecem ainda discutir algumas contradições básicas do movimento: faziam um cinema que pretendia atingir um público popular, até mesmo politizá-lo, mas conseguiam, no máximo, um diálogo incerto com uma plateia esclarecida e culta. Os filmes fracassaram neste sentido e a função de instrumento de conscientização social fracassou também. Depois do Cinema Novo duas posições se evidenciaram: os que defendiam a realização de filmes com fácil penetração no mercado e os que partiram para uma posição radicalmente oposta – desprezo pela comunicação com um público maior, produção destinada a uma minoria. Diante deste impasse muitos procuram se definir, mas uma recente coletânea de depoimentos dos principais responsáveis pelo cinema brasileiro nos últimos anos, realizada pelo semanário *Opinião*, revelou com nitidez que a problemática permanece, cada realizador está isolado dos demais, perplexo diante de uma realidade que não sabe como abarcar ou definir, nem como criticar. E sem saber que opções assumir em termos de trabalho concreto. Neste sentido seria necessário revisar valores e descobrir novas opções. E as que parecem restar trazem consigo o compromisso com esquemas de mercado ou mesmo com interesses ideológicos que dificilmente poderão atrair os cineastas mais responsáveis. Também por isso muitos se afastam ou se recusam a continuar a trabalhar. Outros se justificam e encontram desculpas para uma entrega indisfarçável. Não existem mais, hoje, condições para a anterior união de propósitos. Antes de 64 os que produziam cultura no país estavam de certa forma vinculados inclusive ao desenvolvimento das áreas políticas nacionais, mesmo que existissem divergências graves e contradições agudas neste relacionamento. Hoje resta uma oposição de propostas, uma divergência invencível. E isolados, o país transformado segundo outros modelos, os diretores de cinema, como outros intelectuais, estão marginalizados, incapazes de erguer uma voz decisiva nos rumos da cultura ou da atividade profissional. Marcado pelo subdesenvolvimento industrial, cerceado pela censura, enfrentando a concorrência estrangeira e o consumo colonizado o cinema brasileiro agoniza. Uma coisa parece certa: os tempos mudaram, as propostas do Cinema Novo se esgotaram em contraditórias afirmações vazias. O problema é encontrar a

fórmula de revelar a verdade do aqui e agora. Certamente estamos num beco, mas com saída. Para o cinema, encontrar os caminhos de uma postura crítica, saber como afirmar a verdade, e para quem afirma-la, já é um desafio. Encontrar condições econômicas para concretizar esta tarefa urgente é mais que um desafio: quase uma impossibilidade. Hoje muitos parecem estar seguros do que não deve ser concedido. Mas poucos descobrem o que pode ser enfrentado. Resta trabalhar, sem dúvida. A prática contínua desvendará certamente novos esquemas de trabalho. Com maior ou menor resultado, o melhor cinema brasileiro, ainda que prisioneiro de contradições típicas da classe média, origem social de seus realizadores, realizou um trabalho de sondagem crítica de inúmeros aspectos e manifestações da vida popular do país. Hoje cada plano rodado com uma conotação crítica é uma vitória. O cineasta trabalha cercado por um clima de desânimo e descrença. O recente *São Bernardo* transformou seus produtores em homens economicamente falidos. E as últimas imagens do filme traduzem a verdade de um povo marcado pela miséria e pela fome. Nestes rostos trágicos, prenúncio de morte, o cinema brasileiro está vivo.

ANEXO G – DEPOIMENTO DE GIANFRANCESCO GUARNIERI (1994)

Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri a Sérgio Muniz registrado em áudio, em 30 de agosto de 1994, para o projeto Memória e Teoria da Prática Cinematográfica, acervo MIS-SP. *Transcrição inédita.*

Sérgio Muniz: - Guarnieri, eu gostaria que você fizesse um resumo da tua primeira chegada ao cinema.

Gianfrancesco Guarnieri: - Pra falar exatamente... quer dizer, como eu penso a respeito, eu acho que a primeira aproximação com o cinema se deu de fato na primeira peça teatral que eu escrevi. Eu acho inegável, quer dizer, não é uma constatação a posteriori, eu já no momento sentia isso, que a vontade, a necessidade que eu tive de me expressar em teatro com *Eles não usam black-tie* se deu pela grande influência, que era clara, evidente, era explícita, do Neorealismo italiano que, realmente, eu adorava, e as pessoas que estavam próximas de mim e que estavam com os mesmo objetivos de se expressar artisticamente, não podíamos negar, e pelo contrário, nós achávamos que era muito positivo. Trabalhar sobre ela aquela, vamos chamar, impressão que nos colocaram os filmes que tínhamos visto logo depois da Segunda Guerra. Então, o cinema estava mais presente pra nós do que o teatro. Por uma questão de mais facilidade, não na construção, vamos chamar de produção, de conseguir fazer sem essa complexidade maior que é o cinema. Evidente isso é o que nos levou a querer fazer teatro. Então acho que se nós marchamos para o teatro, inclusive por uma questão política, de achar que o teatro tinha essa possibilidade de organização, de discussão, de mobilização muito mais facilitada. Porque o teatro é um tablado, atores e manda ver. Mas talvez a necessidade interna fosse de produzir um filme. Quer dizer, o cinema ele esteve sempre mais presente nas nossas cabeças – to falando ali da questão de uma geração – do que o próprio teatro.

Mas logo depois que nós começamos a fazer teatro, tinha acabado de escrever inclusive *Blacktie*, foi iniciozinho mesmo do meu trabalho. no encontro com o Roberto Santos, aqui em São Paulo, é que se deu na prática a oportunidade da gente procurar fazer cinema. E o Roberto também se iniciava. Só que o Roberto fazia parte daqueles que realmente escolheram o cinema, concretamente foi ao cinema, depois de alguns trabalhos de

assistência de direção, depois o trabalho com o Nelson Pereira dos Santos, ele teve a oportunidade de realizar seu primeiro filme. E também com recursos de produção muito reduzidos. Com inúmeras dificuldades, trabalhando com o negativo vencido, trabalhando com uma câmera que foi reparada com arame, que chegou até chegar a acabar com uma semana de filmagem, porque um pedacinho desse arame acabou riscando o negativo. Isso pra dizer das condições. E ao mesmo tempo ter conseguido fazer um cenário construído em estúdio. Essas contradições: trabalhar com uma câmera defeituosa e ao mesmo tempo teve possibilidades, através de recursos, de fazer um cenário construído, trabalhar dentro de estúdio. Essa foi a primeira aproximação que eu tive com o cinema. O Roberto compreendeu imediatamente que aquele grupo de jovens que tinha se unido ao Teatro de Arena de São Paulo, esse grupo que tinha formado um grupo de teatro amador, o Teatro Paulista do Estudante, e naquele momento tinha se unido ao Teatro de Arena de São Paulo, grupo de também de jovens, foram os primeiros formando da Escola de Arte Dramática. O Roberto compreendeu que estas pessoas, que essas cabeças, que essa orientação, essa vontade que essas pessoas tinham eram inteiramente compatíveis com aquilo que ele estava querendo fazer, com o espírito do filme que ele estava querendo fazer. Então, nós também tivemos as circunstâncias de ter essa aproximação com o cinema, com um diretor e com uma equipe que não queriam distância nenhuma dos atores, pelo contrário, queriam a participação efetiva dos atores. E o Roberto, desde o início, desde o último tratamento do roteiro, ele nos incluiu. E foi aí que começou o meu grande aprendizado de cinema, que depois se prolongou através do tempo. Eu tive outros trabalhos posteriores com o Roberto e tal. Quando nós discutíamos de tudo, desde os problemas da interpretação no cinema, coisa que nós tínhamos visto e feito na tela, mas que nós ignorávamos que tipo de processo era esse... até o processo mesmo de feitura de elaboração de um roteiro. Do que se tratava, enfim, esse tipo de manifestação, de produção. Então esta primeira aproximação foi fundamental, foi a base para que eu continuasse, embora orientado muito mais para o teatro, que já teve um desenvolvimento imediato pra nós, mas com o cinema sempre no fundo, com uma vontade muito grande de fazer cinema. E pensar muito o teatro com uma cabeça talvez mais de cinema. Eu me lembro que eu brincava com isso: “Que maravilha que está saindo essa peça. Tá faltando a câmera.” Porque a questão da mobilidade, das possibilidades que o cinema nos dá era o que mais nos impressionava, nos dizia respeito. Então, na feitura de *O Grande momento*, foi uma grande oficina para nós. Porque a gente participava totalmente, desde as grandes dificuldades, o desespero que de quando em quando se abatia em cima da equipe, por

coisas como essa que eu disse, de uma semana – que não é brincadeira para uma produção com falta total de recursos e perder uma semana de filmagem – a noite, de madrugada, usando bonde, pois era difícil de conseguir repetir isso. Realmente foi um momento muito difícil, foi um momento de crise. Então, houve essa possibilidade de se meter em tudo, a gente se metia em tudo, acompanhava problema de produção, como se produz, como se filma, como se fotografa... O Hélio Silva, como o Roberto também, tinha uma vontade danada de transmitir o que ele já sabia, e de colocar problemas com que ele estava lutando pra tentar entender. Todo mundo no início do seu trabalho e da sua carreira. Todos muitos jovens. Esse foi o momento mais fundamental, foi com *O Grande Momento*.

SM: - Aproveitando *O Grande Momento*, uma coisa que me interessaria seria você, em sendo ator, começando a sua carreira, principalmente em teatro, que novidades e dificuldades você enfrentou pra se adaptar a ser um ator de cinema? Que tipo de confronto você teve? Facilidade ou não pra essa nova forma de expressão?

GG: - Desde o início – a não ser uma ligeira discussão que eu tive muitos anos mais tarde, fazendo *Eles não usam Black-tie* em cinema – pra nós, como atores, não era colocada nenhuma limitação, não havia a questão do gestual, não havia questão de nada, a câmera procurava nos pegar... Quer dizer, o plano era montado, acho que de forma a não exigir do ator nenhum tipo de restrição a sua atuação teatral. Agora, é necessário também levar em conta, que nós estávamos habituados, já por dois anos e pouco a um trabalho no Teatro de Arena – talvez por isso, não estou afirmando, me ocorre agora – talvez por isso o Roberto tenha se fixado nesses jovens atores que faziam o Teatro de Arena. Atores que diante da proximidade com o público, porque era um teatro muito pequeno, uma arena que tinha três metros de diâmetro e realmente circular, com público de todos os lados...