



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Renata da Cruz Paula

A transposição midiática: para além das cercas de São Bernardo

São Gonçalo

2019

Renata da Cruz Paula

A transposição midiática: para além das cercas de São Bernardo



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Literários.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

P324 Paula, Renata da Cruz.
A transposição midial: para além das cercas de São Bernardo. – 2019.
120f.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade
do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de
Professores.

1. Ramos, Graciliano, 1892-1953 – Crítica e interpretação – Teses. 2.
Ramos, Graciliano, 1892-1953. São Bernardo – Teses. 3. Cinema e literatura
– Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Renata da Cruz Paula

A transposição midiática: para além das cercas de São Bernardo

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Estudos Literários.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

Prof.^a Anélia Pietrani
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof.^a Dra. Marcia Lisboa
Faculdade de Formação de Professores - UERJ

São Gonçalo

2019

AGRADECIMENTOS

Ao criador, Deus Pai, pela sustentação, pelo amparo e pelas oportunidades concedidas diariamente, pois sem Sua vontade não teríamos caminhado até aqui.

A Maria Cristina Ribas, minha querida orientadora, cujo olhar sensível e palavras amigas nos fortaleceram nesse processo de pesquisa e nos auxiliaram a apurar os sentidos para a elaboração deste trabalho.

Aos meus pais, Marcio de Castro Paula e Suzete da Cruz Paula, pela oportunidade da vida, pela educação e por nos conduzirem pelos caminhos retos do bem.

Ao meu marido, Henrique Araújo, pelo carinho, pelo apoio emocional, por compreender minha ausência em muitos momentos e pelo incentivo de sempre.

A Rafaela da Cruz Paula, minha irmã, pela infância compartilhada, pelas conversas produtivas sobre Literatura e pelos diferentes pontos de vista que nos ajudam a crescer e a aperfeiçoar o olhar.

Aos amigos que carregamos no coração, pelo companheirismo e pelas palavras imantadas de afeto que nos fazem brotar o sorriso mesmo diante das dificuldades.

Atravessamos o presente de olhos vendados, mal podemos pressentir ou adivinhar o que estamos vivendo. Só mais tarde, quando a venda é retirada e examinamos o passado, percebemos o que vivemos e compreendemos o sentido do que se passou.

Milan Kundera

RESUMO

PAULA, Renata da Cruz. *A transposição midiática: para além das cercas de São Bernardo*. 2019. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

O presente trabalho tem por objetivo analisar, dentro da perspectiva comparada, a adaptação da narrativa literária para a fílmica. Entendemos a adaptação como uma ampliação do texto fonte, conferindo-lhe a possibilidade de que se lance um novo olhar sobre ele, uma leitura em diferença (STAM, 2008) e não uma simples reprodução. Tendo em vista, portanto, essa aproximação entre mídias – já que entendemos literatura e cinema como mídias, no sentido de meio e suporte (MÜLLER, 2008) – tomamos o conceito de Intermidialidade (CLÜVER, 2006), que diz respeito não só àquilo que nós designamos ainda amplamente como “artes”, mas também às “mídias” e seus textos. Assim, entendemos que a comparação com base em fidedignidade entre as narrativas em jogo não deve ser considerada como critério absoluto de valoração sobre adaptação da literatura pelo cinema, por se tratar mais deajuizamento e estigma do que categoria de análise. A partir, então, do conceito entendido como procedimento analítico na forma de transposição de uma mídia para outra: transposição midiática, conceito de Irina Rajewski (2012), esse trabalho voltará a atenção para a transposição da obra São Bernardo (2005), de Graciliano Ramos, para a narrativa fílmica de mesmo nome, dirigida por Leon Hirszman. Como nossa análise é de ordem processual, tomamos como foco o tratamento dado por Hirszman em sua releitura de algumas cenas de São Bernardo (1972) previamente selecionadas, bem como os sentidos que essas cenas podem produzir mediante o contexto de produção do filme. A análise do contexto de produção da adaptação será aqui de grande relevância a fim de que se compreenda os efeitos que envolvem a transposição de uma mídia para outra porque nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura - e, por isso, quando um texto migra do seu contexto de criação para o contexto da adaptação, o significado e impacto das histórias, bem como a sua configuração estrutural podem mudar radicalmente (HUTCHEON, 2013). Considerando o conceito de Rememoração (BENJAMIN, 1987), entendemos que Hirszman revisita a narrativa de Graciliano para recriá-la, uma vez que o cineasta lança um olhar para o passado a fim de propor, por meio da crítica cinemanovista, uma mudança no presente, trazendo à discussão o que acontece àqueles que se colocam contra a autoridade do sistema de poder dentro da conjuntura histórica do Brasil a época da produção do filme: momento de repressão violenta a todo tipo de contestação e de resistência ao regime militar. O conceito de Walter Benjamin (1987) é também convocado pelo olhar de Paulo Honório quando este rememora sua vida para compreender os rumos que ela tomou. Como desdobramento será analisada também a relação do protagonista com sua esposa Madalena e seus empregados na fazenda, o que traduz seus atributos de fazendeiro e coronel nordestino.

Palavras-Chave: Literatura & Cinema. São Bernardo. Intermidialidade. Transposição midiática. Rememoração.

ABSTRACT

PAULA, Renata da Cruz. *The Media Transposition: to beyond the fences of São Bernardo*. 2019. 120f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

The present work aims to analyze, within a comparative perspective, the adaptation of the literary to the cinematographic narrative. We understand adaptation as an extension of the source text, giving it the possibility of a new look at it, a reading in difference (STAM, 2008) and not a simple reproduction. Considering, therefore, this relation between media - since we understand literature and cinema as media, in the sense of medium and support (MÜLLER, 2008) - we take the concept of Intermidiality (CLÜVER, 2006), which concerns not only what we still designate broadly as "arts", but also to "media" and its texts. Thereby, we understand that the comparison based on the trustworthiness between that narratives must not be considered as an absolute measure of valuation about adaptation of the literature by the cinema, because it is more about judging and stigma than category of analysis. Starting from the concept understood as an analytical procedure in the form of transposition from one media to another: media transposition, by Irina Rajewski (2012), this work will attention to the transposition of São Bernardo (2005), by Graciliano Ramos, for the cinematographic narrative of the same name, directed by Leon Hirszman. As our analysis is procedural, we focus on the treatment given by Hirszman in his re-reading of some previously selected scenes of São Bernardo (1972), as well as the meanings that these scenes can produce through the context of the film's production. The analysis of the production context of the adaptation will be of great relevance here in order to understand the effects that involve the transposition of one media to another because neither the product nor the adaptation process exists in a vacuum: they belong to a context - a time and place, a society and a culture - and so when a text migrates from the context of it's creation to the context of adaptation, the meaning and impact of the stories as well as their structural configuration can change radically (HUTCHEON, 2013). Considering the concept of Remembrance (BENJAMIN, 1987), we understand that Hirszman revisits Graciliano's narrative to recreate it, since the filmmaker takes a look at the past in order to propose, through Cinema Novo point of view, a change in the present, bringing to the discussion what happens to those who stand against the authority of the power system within the historical conjuncture of Brazil at the time of the production of the film: a time of violent repression to all kinds of contestation and resistance to the military regime. The concept of Walter Benjamin (1987) is also summoned by the look of Paulo Honório when he remembers his life to understand the direction it has taken. Additionally, will also be analyzed the relationship of the protagonist with his wife Madalena and his employees on the farm, which translates to his praxis of farmer and northeastern colonel.

Keywords: Literature & Cinema. São Bernardo. Intermidiality. Media transposition.
Remembrance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Amanheci um dia pensando em casar (recorte do filme)	24
Figura 2 – O meu desejo era dar-lhe pancada até no céu da boca (recorte do filme)	29
Figura 3 – O meu desejo era dar-lhe pancada até no céu da boca (recorte do filme)	30
Figura 4 – Tenciono contar a minha história (recorte do filme)	35
Figura 5 – Não consigo modificar-me (recorte do filme)	42
Figura 6 – Essa gente quase nunca morre direito (recorte do filme)	50
Figura 7 – Bichos (recorte do filme)	52
Figura 8 – Na pedreira perdi um (recorte do filme)	63
Figura 9 – O caboclo mal-encarado (recorte do filme)	65
Figura 10 – Olha os quatro cantos e não tem em que se pegue (recorte do filme)	67
Figura 11 – Se tentasse contar-lhes a minha meninice (recorte do filme)	68
Figura 12 – Sou um homem arrasado (recorte do filme)	71
Figura 13 – Adeus, Paulo. Vou descansar (recorte do filme)	74
Figura 14 – Horrível! (recorte do filme)	76
Figura 15 – Animais tristes (recorte do filme)	78
Figura 16 – Ou paga ou eu te esfolo devagarinho (recorte do filme)	82
Figura 17 – Tomo-lhe tudo, seu cachorro (recorte do filme)	83
Figura 18 – Tenha paciência, seu Paulo (recorte do filme)	84
Figura 19 – A cerca não se derruba (recorte do filme)	86
Figura 20 – De repente invadiu-me um sentimento de desconfiança (recorte do filme)	89

Figura 21 – Avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira (recorte do filme)	90
Figura 22 – Tique-taque (recorte do filme)	104
Figura 23 – Não me entende. Não nos entendemos (recorte do filme)	105

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	NARRATIVAS SECAS: RAMOS E HIRSZMAN	23
2	REMEMORAÇÃO: (RE)VISITAR PARA (RE)CRIAR	54
2.1	Palavras em cena	58
2.2	A obra da vida em obra literária	79
3	PAULO HONÓRIO: UMA (DES)MONTAGEM DE SI	93
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	111
	REFERÊNCIAS	116

INTRODUÇÃO

Pensar e estudar a migração do texto literário ao fílmico é estar aberto a outros modos de ver, manter-se atento aos detalhes e se observar atravessado pela dúvida. Um forte constituinte nesse processo, portanto, é o nosso olhar de leitor e espectador, leigos e especialistas, e, por isso, nossa abordagem implica rever e enfrentar tanto os estigmas conceituais, quanto aqueles adotados do senso comum. Esta revisão é fundamental para que o olhar possa se abrir às releituras resultantes da transposição, bem como ao próprio processo de transposição entre as mídias em jogo.

Esse trabalho se propõe a estudar, então, a transposição do romance *São Bernardo* (RAMOS, 2005) para o filme *São Bernardo* (HIRSZMAN, 1972). O referido encaminhamento implica em problematizar o modo de olhar a adaptação de textos literários pelo cinema e os critérios de valoração que presidem as relações intermidiáticas.

Nesse sentido, considerar a linguagem fílmica como linguagem final da adaptação de um texto literário pressupõe entender que a transposição da literatura para o cinema implica uma mudança quanto ao processo de produção. Dizemos isso porque para que um filme seja produzido existem muitos profissionais envolvidos - roteirista, atores, compositores, cinegrafistas etc. O cinema é um trabalho de equipe cujos integrantes, embora tenham funções diferenciadas, interferem conjuntamente na sua elaboração. Em princípio, tal dinâmica não acontece na composição de um texto literário – com isso já queremos antecipar: mídias distintas pedem olhares diferenciados.

Entendemos, dessa maneira, que a transposição de uma obra da literatura para o cinema é, por assim dizer, um processo coletivo, uma vez que cada um dos especialistas contribui com a sua técnica e também com o seu ponto de vista. Não podemos esquecer as condições de produção que incidem sobre o processo. O contexto da releitura é também um elemento constituinte na transposição midiática. Diante dessas observações, consideramos importante trazer, a princípio, algumas reflexões sobre a ideia de adaptação e sobre a figura a qual, inicialmente, identificávamos como adaptador - no caso específico do cinema.

Visando esse propósito, lembramos o clássico trabalho de Linda Hutcheon (2013), que nomeia adaptação como obra derivativa, baseada em outra preexistente. E, por isso, ela considera tal relação como uma forma de *intertextualidade*. Ainda dentro deste movimento inicial dos nossos estudos e a partir desta breve menção, traremos, ainda, a concepção de

intertextualidade, cunhada em meados dos anos 60, pela filósofa e psicanalista Julia Kristeva (1969). Sua contribuição acerca do processo de produtividade do texto literário ilumina o nosso pensamento no sentido de reforçar a ideia de autonomia da adaptação em relação ao texto adaptado. Sua noção de *intertextualidade* esclarece que todo texto se constrói como um mosaico de citações, sendo, portanto, absorção e transformação de outro texto.

Considerando esse conceito, o que antes era visto como uma relação de dependência entre os textos, o que implicava em uma dívida que um texto tinha em relação ao seu antecessor, passa a ser entendido como um procedimento natural em relação ao processo de (re)escrita. Então, se todo texto é formado a partir de leituras previamente realizadas, se todo texto tem em sua raiz um conhecimento que foi adquirido por meio de outras obras, com a adaptação não é diferente.

A discussão vem porque entendemos adaptação como uma obra que bebe na fonte de outros textos, uma vez que os (re)visita a partir de um ato de (re)criação. Assim, a referida terminologia, quando aplicada a este estudo, auxilia a perceber que a adaptação é, por sua vez, uma ampliação do texto adaptado, conferindo a possibilidade de que se lance um novo olhar sobre ele. Porém ela é feita de maneira declarada. É uma apropriação transformada porque existe aí um ato de criação. Como considera Linda Hutcheon (2013), as adaptações não são simplesmente repetições; há sempre mudança.

Entendemos, aqui, que o cinema é uma linguagem autônoma, rica em recursos e possibilidades de sentido. E, a fim de romper com a suposta supremacia da literatura, optamos por uma abordagem comparada que valoriza ambos suportes. Nessa perspectiva, ambas expressões artísticas são valorizadas e reconhecidas, cada uma segundo suas técnicas e especificidades, assim, como esclarece Hutcheon (2013), as diversas versões existem lateralmente e não de modo vertical em uma espécie de dinâmica de competição.

Em função da variação entre os recursos de que dispõem as linguagens em jogo, cada modo de narrar desperta sensações e emoções também variadas no público espectador, já que os diferentes gêneros e mídias dos quais e para os quais as histórias são transcodificadas no processo de adaptação representam, segundo Hutcheon (2013), modos distintos de interagir com os públicos.

Esses diferentes modos de interação, Hutcheon (2013) classifica didaticamente como *modos de engajamento*. Para ela, o modo *contar*, por exemplo, utiliza determinados gêneros e mídias, enquanto que o modo *mostrar* utiliza outros. As representações que exploram os recursos visuais e auditivos, ao utilizarem o gestual ou a música, provocam reações distintas daquelas provocadas pelo texto literário, por exemplo. Sendo assim, o elemento musical pode

exacerbar ou atenuar a emoção de um personagem, ampliando as possibilidades de sentido a serem construídas pelo público. Cada modo, pois, possui diferentes recursos para expressar o que se deseja e, conseqüentemente, os efeitos produzidos são também diferentes. A especificidade de cada mídia, então, faz com que um determinado efeito seja melhor trabalhado por uma do que por outra.

Hutcheon (2013) menciona, ainda, o modo *interagir*, engajamento que permite um contato físico ou cinestésico, o caso dos videogames e parques temáticos. No entanto, vamos nos deter no dois primeiros, já que nossa pesquisa trata da adaptação da literatura pelo cinema, dialogando, portanto, narrativas que transitam entre as palavras e as telas. Adotamos, por assim dizer, a dupla visão que Linda Hutcheon (2013) apresenta em sua teoria, uma vez que ela destaca o fato de que possuímos em nosso vocabulário uma mesma palavra - adaptação - para fazer referência ao processo e ao produto. Porém, cabe ressaltar que nosso enfoque é na transposição midiática, bem como nos sentidos que podemos construir a partir dela.

A fim de pensarmos sobre como funciona o processo de migração dos textos literários para os fílmicos e, mais especificamente, pensarmos a figura responsável pela adaptação, iniciamos trazendo uma reflexão interessante e bastante conhecida da professora Linda Hutcheon (2013) que diz respeito às músicas de um filme. Ela atenta para o fato de que o nome do diretor ou compositor musical não costuma vir à nossa mente como um adaptador principal, mesmo sabendo-se que ele é o responsável por criar a música que provoca no espectador diferentes interpretações sobre um determinado personagem. A escolha do andamento, dos instrumentos, do ritmo, da intensidade - tudo - contribui para provocar reações diferenciadas no público. Por outro lado, a autora aponta que toda essa escolha é realizada em função do roteiro que já foi previamente montado.

O roteiro, por sua vez, embora seja criado pelo roteirista que adapta tanto os personagens como seus diálogos dentro de um enredo, também é muitas vezes modificado a partir das interferências do diretor e dos próprios atores, sem mencionarmos o trabalho de edição final. O cinema é, assim, uma arte plurimidiática que é extremamente colaborativa: vários olhares, vários produtores, vários adaptadores. No entanto, entendemos o diretor como sendo aquele que gerencia todos os demais artistas, organizando-os em busca de atingir o resultado desejado. Assim, o diretor deixa sua marca, seu gosto e seu estilo registrados na obra produzida pela coletividade de especialistas.

São tendências subjetivas e especialmente o projeto artístico do diretor, bem como seu status social que, dessa maneira, conferem visibilidade ao produto final. Por isso, ele termina por ser o responsável direto – espécie de assinatura da obra - pelo impacto que o filme

produzirá sobre o público como um todo e, conseqüentemente, pela adaptação fílmica do texto literário. A adaptação fílmica de obras literárias exige do diretor, enquanto adaptador, o conhecimento da sua arte e do espectador o entendimento de que está diante de uma nova linguagem e, que, portanto, requer outro tipo de leitura. Do contrário, recaímos na visão tradicional que exige da adaptação fílmica ser fiel ao texto literário, o que, além de subverter o próprio significado da palavra em questão, é inviável em função da diferença entre as linguagens envolvidas. Passear entre diferentes meios de comunicação, portanto, implica construir sentidos a partir dos recursos que são próprios a cada um deles.

Uma adaptação, logo, será sempre diferente do texto tido por original por conta da mudança do meio de comunicação. A dita originalidade não é possível e tampouco desejável como considera Robert Stam (2008). É a noção da fidelidade que menciona o autor: se o filme tivesse de ser fiel ao texto literário, contrairia uma dívida eterna com o texto adaptado. Se o meio de comunicação é diferente, a adaptação, conseqüentemente, também o será.

Esse pensamento caminha pela esteira do diálogo intertextual como mencionado acima, bem como colabora com o nosso entendimento acerca da transposição midiática ou midial. E essa transformação não se restringe à mudança do meio de comunicação, la se dá também na forma como o espectador entende a obra, uma vez que a passagem do tempo altera o modo como uma história é recebida e interpretada, pois o simples fato de deslocar uma obra de seu tempo e de seu espaço já confere a ela mudanças de sentido, uma vez que ela passa a integrar – e a constituir - um novo contexto histórico.

Destacamos, ainda, quando existe a intenção confessa de se lançar um olhar diferenciado sobre determinada história, buscando justamente alterá-la para gerar outro impacto sobre o público. Nesse caso, há não apenas um deslocamento temporal e espacial, mas também uma interferência na história propriamente dita. É importante percebermos que além de representar a transformação das histórias, a adaptação pode representar também a evolução delas, já que demonstram a evolução da própria sociedade. Os adaptadores, quando deslocam as histórias, muitas vezes adequam a narrativa a fim de trazer à luz temas contemporâneos, temas que atravessam o contexto histórico do momento.

E é certo que as transformações culturais e sociais às quais estamos submetidos a todo tempo transformam também a nossa essência, mudando as lentes pelas quais enxergamos o mundo. Estamos em constante adaptação - a nós mesmos, ao outro, ao meio - porque estamos em constante transformação. Como nosso olhar muda em função do tempo e das circunstâncias que vivemos, as histórias chegam até nós também de maneira diferenciada,

pois encontram repercussão em novas convicções. Os momentos históricos nos transformam e, em decorrência disso, transformamos a forma como recebemos as histórias.

As releituras de literatura podem abrir discussões, podem abrir nosso olhar para o outro. Porém, ainda existem considerações que limitam a riqueza de possibilidades que a palavra “adaptar” nos traz e esta é a razão pela qual retificamos o termo. Em especial no que diz respeito à adaptação da literatura pelo cinema, que é nosso foco de estudo, há algumas correntes, sobretudo juízos de valor do senso comum, que reduzem o pensamento.

Embora a palavra “adaptar” esteja relacionada ao mesmo campo semântico de palavras como “alterar”, “adequar”, “ajustar”, existe a ideia, ainda corrente, de que o cinema presta um desserviço à literatura, como salienta o professor Robert Stam (2008) acerca da linguagem convencional da crítica sobre as adaptações. O problema, portanto, é o significado atribuído ao termo; e o seu caráter por vezes pejorativo, por vezes calcado no critério de fidelidade, se distancia da perspectiva intermediática que adotamos.

É possível perceber, no avançar dessa pesquisa, que o mais relevante nos estudos de adaptação, então, não é a apreciação subjetiva da qualidade de cada uma delas, como adequadamente elucida Stam (2006), tampouco a mera comparação com base em fidedignidade entre as narrativas em jogo, mas sim a compreensão dos efeitos de sentido que envolvem a transposição de uma mídia para outra, ou seja, entender o contexto da adaptação, o espaço-tempo da transposição, o tratamento dado pelo diretor, roteirista e equipe de produção – que vai do técnico ao interpretativo.

Cabe acrescentar que o conceito de mídia que adotamos é fruto dos estudos de Adalberto Müller (2008), com base em Claus Clüver (2011), que nos sinaliza a dubiedade de sentido do termo em questão; ou seja, a ideia de que o termo mídia, no português do Brasil, é correntemente empregado em dois sentidos distintos: utilizado somente no singular - mídia - está relacionado aos meios de comunicação de massa como televisão, jornal, rádio; e quando empregado no plural - mídias - refere-se, *stricto sensu*, a suporte físico e a mídias digitais. Na perspectiva das Intermedialidades, porém, o termo abraça toda e qualquer manifestação relacional, incluindo meio, mensagem, suporte, configuração, as manifestações lítero-culturais, as artes. Trata-se, portanto, de compreender a produção artística sempre dentro de relações intersistêmicas, intermediáticas.

Consideramos, portanto, literatura e cinema como mídias e, no caso do cinema, é uma mídia constituída por outras mídias as quais, no processo de transposição, apelam às várias esferas perceptivas do leitor e do espectador. Seguindo essa linha de pensamento, que considera a transformação, via de mão dupla, de uma configuração midiática em outra,

chegaremos, por fim, ao conceito de *Intermedialidade*, de Claüs Clüver (2011). Em sua longa pesquisa, o autor ressalta o processo de iluminação mútua entre as mídias. Destacamos que, no caso da nossa pesquisa, o conceito é entendido como um procedimento analítico na forma de transposição de uma mídia para outra: *transposição midiática*, conceito de Irina Rajewski (2012), tomado como uma das subcategorias da Intermedialidade.

Ressaltamos, ainda, que as Intermedialidades são um derivativo da Literatura Comparada após sua virada terminológica, como bem esquematizado por Tania Carvalhal (2006). A autora demonstra como que os estudos sobre a modalidade e o funcionamento dos textos literários fizeram avançar a concepção tradicional de comparativismo que hierarquizava de maneira inexpugnável as obras em cotejo. Dessa maneira, o mesmo tratamento que a Literatura Comparada confere aos textos literários é também procedimento teórico-metodológico dado às mídias no âmbito das Intermedialidades.

Irina Rajewski (2012), no propósito de trazer o estudo das Intermedialidades ao campo das letras, formula subcategorias que tratam das relações entre mídias. Além do sentido aqui estudado - a subcategoria cunhada como transposição midiática - que é o caso de adaptações fílmicas de textos literários, por exemplo; ela aponta mais duas subcategorias. São elas, combinação de mídias, que inclui fenômenos como ópera, teatro etc. - as chamadas formas multimídias. E, por fim, as referências intermidiáticas, por exemplo, um texto literário que faz referência a um filme, ou um filme que faz referência a uma pintura, ou uma pintura que faz referência a uma fotografia, dentre outros casos.

Diferentemente das duas últimas subcategorias, na transposição midiática não existe mescla de diferentes mídias, ela não tem caráter plurimidiático. São mídias diferentes em jogo, porém examinadas em função de um processo, quer dizer, a adaptação ou releitura, como costumamos chamar. Conseqüentemente, nesse processo de *transposição midiática*, as diferentes mídias envolvidas apresentam também distintos modos de interação com a recepção.

Neste trabalho, portanto, pretendemos desenvolver uma análise intermedial, partindo de algumas cenas de *São Bernardo* (1972) previamente selecionadas. Como nossa análise é de ordem processual, ou seja, o foco é na transposição e não somente no resultado, operamos com recortes. Nossa escolha recaiu no tratamento dado por Hirszman em sua releitura, tendo em vista organização de cenário, iluminação, trilha sonora, postura das personagens, paleta de cores, planos e sequência; bem como os sentidos que essas cenas podem produzir mediante o contexto de produção do filme.

O recorte selecionado que será analisado nessa transposição voltar-se-á ao modo como o cineasta apresenta a narrativa em primeira pessoa, ou seja, o narrador contando sua própria história, buscando compreender os rumos que tomou sua vida, as implicações que desejou ou não enxergar. Nesse desdobramento, traremos à luz outros aspectos como a relação de Paulo Honório com sua esposa Madalena e seus empregados na fazenda, o que traduz seus atributos de fazendeiro e coronel nordestino.

Acrescentamos, ainda, pelo recorte feito em ambas as mídias estudadas, um conceito de Walter Benjamin, pois o ato de (re)visitar uma obra e (re)criar a partir dela é entendido, aqui, pelo ângulo do conceito de *rememoração* de Walter Benjamin (1987). Em suas teses *Sobre o conceito de história*, o filósofo nos aponta para a compreensão de que os fragmentos do passado, ao serem articulados às experiências do presente, conferem novas possibilidades, novas formas de ler – acrescentamos *reler* - o mundo.

Essa perspectiva nos interessa, pois está diretamente relacionada à releitura dos textos de partida, uma vez que estudar a transposição entre diferentes mídias é estar em contato com outros modos de ver as mídias com que se relacionam. O conceito de *rememoração*, então, será nosso fio condutor nas análises que faremos das cenas, sequências e imagens correspondentes no processo de transposição dos sistemas midiáticos interrelacionados.

Como considera Walter Benjamin (1987), o tempo passado é vivido na rememoração - e acréscimo - por meio da adaptação, entendida por nós como releituras que integram a composição de todo e qualquer discurso. Pensamos que são, inclusive, um meio de aproximar povos, de disseminar o respeito às diferenças, de trazer à tona um pensamento crítico e não excludente sobre os pensares do mundo, pois as histórias carregam nossas memórias e, quando sofrem adequações em função da mudança da sociedade, mesclam passado e presente, trazendo ao nosso imaginário pitadas de nostalgia, mas com um novo tempero.

No entanto, estudar esse tipo de adaptação faz com que algumas questões de cunho cultural e, por isso, de difícil tratamento venham à discussão. Questões essas que reforçam o preconceito em relação a essa categoria de adaptações. A professora Maria Cristina Ribas (2014) nos fala, em seu breve passeio teórico pelos bosques da adaptação, sobre algumas dificuldades encontradas nesse campo de estudo. Elencamos aqui para serem rapidamente discutidas.

A primeira delas é a anterioridade cronológica da literatura em relação ao cinema. Esse fato confere à primeira certa superioridade sobre o segundo. Robert Stam (2006) ainda salienta que algumas adaptações baseadas em romances são, de fato, mal orientadas, o que agrava o preconceito, conferindo ao público uma visão generalizada. Outro ponto que ela

aborda é a ideia de que a adaptação de um texto literário clássico para o cinema favorece o acesso e, por conseguinte, a banalização da obra e de seu valor canônico, o que gera um processo de desmistificação em torno da arte.

Walter Benjamin (1987) aponta para essa questão em suas reflexões acerca da obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica quando nos conduz a refletir sobre os impactos que esse tipo de reprodutibilidade tem causado na sociedade em geral. Esse processo - consideravelmente novo - desvaloriza, por exemplo, o aqui e agora da obra de arte, o que constitui sua autenticidade.

Isso ocorre porque a reprodução técnica é mais autônoma que a manual, pois é capaz de selecionar parte do todo, ajustar, configurar e fixar imagens que fogem à ótica natural. Além disso, a reprodutibilidade técnica aproxima do indivíduo a arte e, na mesma medida em que a técnica multiplica a reprodução, a obra - que antes tinha uma existência única - passa a ter uma existência em série. E essa reprodução serial que chega ao receptor, transforma o monumento artístico e afeta sua história, abalando a tradição. Por isso, para ele, a autenticidade escapa à reprodutibilidade.

A tradição é abalada e a obra perde sua essência e sua existência única na história. Benjamin (1987) nomeia esse processo de destruição da aura. A aura, segundo o autor, é uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais, enfim, a aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja. E, como o cinema é um veículo de comunicação de massa, aproxima-se mais facilmente do público receptor e reforça a perda da autenticidade do objeto artístico e, por conseguinte, a perda da sua aura.

O último ponto que a professora Maria Cristina Ribas (2014) menciona em seu artigo - consequência do segundo - é o fato de a banalização da obra reduzir a uma perspectiva mercadológica a relação entre o artista e o receptor. No que diz respeito a essa relação, Benjamin (1987) realiza uma comparação interessante entre a recepção tátil e a recepção ótica, quer dizer, respectivamente, aqueles que buscam na obra de arte uma distração e aqueles que buscam o recolhimento. Aquele, então, que não é um conhecedor e não percebe a obra de arte como objeto de devoção, apenas a consome de maneira distraída, como um mero entretenimento. Eis que a relação entre o artista e o receptor se converte em uma relação de vendedor e consumidor.

Nesse mesmo sentido, Marcel Martin também aponta para o quesito diversão que faz da sétima arte uma futilidade aos olhares carregados de apego tradicional. O autor acrescenta, ainda, outros dois pontos inerentes à natureza do cinema e que podem ser usados como armas contra ele: sua *fragilidade* e *facilidade*. O primeiro ponto está relacionado ao suporte material

de que se dispõe, material delicado que estraga com o uso. E a ideia de facilidade permeia o universo de temáticas como o melodrama, o erotismo e a violência, funcionando, muitas vezes, nas mãos das potências econômicas, mais como um instrumento de embrutecimento do que de fruição estética, dialogando com a questão da futilidade já mencionada.

Essas características do cinema, que muitas vezes esbarram no aspecto industrial, reforçam, dessa maneira, o lado comercial que visa atender às demandas das massas. Essa aproximação ao público receptor, portanto, acentua o preconceito que gira em torno da narrativa fílmica enquanto arte e, ainda mais, da adaptação da literatura pelo cinema.

Nossa proposta consiste, portanto, em analisar, à luz do conceito de *transposição midiática* (RAJEWSKY, 2012), a adaptação fílmica do romance *São Bernardo* (2005), de Graciliano Ramos. Dirigido por Leon Hirszman, a obra homônima apresenta um grande espaço temporal em relação à produção do romancista. E, como vimos, o contexto de produção e recepção da adaptação pode exercer forte impacto nas histórias. A nossa perspectiva reconhece que a adaptação pode ressignificar, subverter ou mesmo ampliar a obra de partida, reescrevendo certos discursos, não apenas como promoção de uma ideia, mas também como análise e crítica.

O ano de 1972 foi, como conhecido, um período de forte censura à produção artística em função da ditadura militar iniciada em 1964. E, justamente por isso, a estreia do filme foi possível apenas no ano de 1973. Em decorrência da violenta repressão, Hirszman opta por atribuir à sua produção o mesmo nome da obra literária.

Como as obras de Graciliano eram estudadas nas escolas, o risco de o filme ser censurado era reduzido. O roteiro, inclusive, é composto de falas que seguem na íntegra as falas da obra literária. Hirszman declara que não havia nem ao menos um roteiro que amparasse a construção da adaptação, pois o romance servia diretamente de base para a construção do argumento narrativo audiovisual. Um dos principais articuladores do Cinema Novo Brasileiro, Hirszman, influenciado pelas teses marxistas às quais dedica seus estudos desde jovem, faz delas o alicerce para sua produção fílmica e inicia sua trajetória pela sétima arte em um contexto de grande polarização ideológica no Brasil. Mais a frente, o choque entre essas forças vai culminar no golpe de 1964.

O diretor tem uma obra voltada para o despertar da consciência crítica, pois, além de ser um movimento estético, o Cinema Novo tem, sobretudo, um viés político, apresentando questões de cunho social e econômico do Brasil. O Cinema Novo, então, além de ser a expressão de um artista, é um cinema capaz de meditar sobre a história do país. Os cineastas desse movimento eram artistas comprometidos com a construção de um patrimônio cultural

brasileiro, trazendo à cena os problemas do seu tempo, a partir de uma forma diferenciada de olhar o mundo: usando as lentes de uma câmera preocupada com o Brasil.

Mesmo em face à implantação do regime militar no país, Hirszman conserva seu ideal em fazer de sua arte um compromisso político que demonstrasse a luta contra a força do capital e, sobretudo, a voz das classes populares. Sua preocupação, enquanto cineasta, enquanto intelectual, sempre foi expor suas convicções por meio de seus filmes, fazendo da crítica social a base de seu projeto fílmico.

A partir da década de 70, Hirszman volta sua câmera para o cenário regional do país, ressaltando o rural, o cotidiano marcado pela miséria e pelo trabalho opressivo como forma de registrar a identidade cultural brasileira. O diretor documenta as mãos que, pelo trabalho, mostram sua resistência e suor, o que veremos na análise de algumas cenas de *São Bernardo* (1972). No referido filme, por exemplo, ele explora a precariedade técnica de seus instrumentos, evidenciando o subdesenvolvimento nacional não apenas nas temáticas das narrativas, mas também em nível estrutural como uma potência crítica. Isso quer dizer que os recursos de produção influenciaram diretamente e propositadamente na materialização desse projeto cinematográfico.

Em uma narrativa concisa, aos moldes de Graciliano Ramos, Hirszman vale-se de uma câmera de pouquíssimo movimento que privilegia os planos longos. A economia na narrativa de Hirszman tange a composição de enquadramentos e movimentação da câmera, pois a câmera fixa, além de retratar o olhar enxuto do adaptador, reforça o ideal crítico do cinemanovista. Na maior parte do filme, são as cenas dialogadas que conferem o movimento e possibilitam a progressão das ações.

A partir disso, estruturamos o primeiro capítulo, em uma abordagem comparativa entre as narrativas secas do literato e do cineasta. Hirszman também adota uma linguagem concisa e objetiva, porém por meio das especificidades que dispõe o cinema, uma vez que na transposição do modo *contar* para o *mostrar* diferentes recursos são utilizados. Nesse sentido, cada modo de narrar desperta sensações diferenciadas no espectador, já que a interação com o público se processa de modo distinto.

Homem de perfil literário, norteado pela brevidade, pela busca por dizer muito em poucas linhas, Graciliano preocupa-se em manter uma verossimilhança entre a escrita e a vida de Paulo Honório enquanto coronel e fazendeiro. O estilo econômico de seu discurso reflete, então, a secura e a objetividade com que o coronel conduz a própria vida. Assim, percebe-se, ao longo da leitura, a escrita despojada, marcada por períodos curtos e o traço de oralidade

característico de quem escreve como fala, o que evidencia a própria experiência de vida do personagem.

O coronel nordestino sinaliza a todo tempo que não é escritor, que não domina a escrita literária e que sua ocupação ao longo de sua trajetória nada teve a ver com a atividade à qual começa a dedicar-se. A narrativa em primeira pessoa pontua os acontecimentos conforme eles surgem à memória do narrador. Paulo Honório, então, conta sua história, seu relato pessoal, valendo-se de uma escrita autobiográfica.

Nesse contexto, Paulo Honório registra suas memórias nesse livro que se assemelha a um diário, um bloco de notas. É ele, por assim dizer, um protagonista que ronda suas memórias, seus sentimentos mais profundos. E, motivado pelo pio da coruja, pela lembrança de Madalena, o fazendeiro inicia sua escrita, apropriando-se de seus próprios recursos, sem pretender bancar o escritor, como diz o personagem.

Seguindo essa linha de raciocínio, estabeleceremos um diálogo entre a linguagem concisa do literato - que encontra ressonância na voz do narrador-personagem - e a linguagem concisa de Leon Hirszman. Enquanto a primeira aproxima-se do caráter autobiográfico, a segunda aproxima-se do caráter documental que permeia a trajetória do diretor. E ambas figuram em um contexto de desejo pelo real.

O segundo capítulo, ponto sutil dessa pesquisa, apresentará o conceito de *rememoração* de Walter Benjamin. O referido conceito é aqui convocado de duas maneiras. A primeira é no modo como entendemos a adaptação fílmica de Hirszman - uma rememoração da narrativa de Graciliano, uma vez que o cineasta lança um olhar para o passado a fim de propor, por meio da crítica social, uma mudança no presente.

Ou seja, o contexto de produção da adaptação - que data da época da ditadura militar brasileira - evoca oportunidade para propor uma reflexão crítica acerca do sistema de opressão do qual Paulo Honório é vítima. Mas, posteriormente, ao invés de lutar contra esse sistema, rende-se a ele, tornando-se também um opressor pela força do capital, uma vez que a reificação das relações torna-se a base da sua vida. O coronel representa, dessa maneira, a força de um sistema de poder autoritário, exercido por aqueles que detinham mais posses materiais. Sistema este que inviabilizava a contestação do povo que, na narrativa de Graciliano, é personificado por Madalena, mulher de perfil humanista e intelectual.

Esse cenário do romance de Graciliano - que se passa também em um contexto de ditadura - é, então, uma fonte fecunda para Hirszman, alicerçado pela perspectiva crítica do Cinema Novo, propor uma reflexão acerca da conjuntura histórica do Brasil a época da

produção do filme: momento de repressão violenta a todo tipo de contestação e de resistência ao regime militar.

Aproveitamos para destacar que Graciliano Ramos foi também de ideologia esquerdista, membro do Partido Comunista Brasileiro e tem sua obra marcada pelos problemas de ordem social, principalmente, do nordeste do país. Nascido em Alagoas, em 1892, o literato apresenta em sua narrativa personagens com as quais conviveu ao longo de sua infância no sertão nordestino.

Figurando entre os mais ilustres escritores do Modernismo, apresenta uma escrita altamente crítica, provocativa que conduz à reflexão acerca dos problemas sociais. Ao autor interessa anunciar o drama ao qual estão submetidos o pobre, o trabalhador, o nordestino. A tênue fronteira entre as mãos que obram - e conferem dignidade - e os pés que são escravizados pelas condições de trabalho. Graciliano entende que as personagens são construídas a partir de suas condições de ordem econômica, uma vez que esta termina por ser a responsável direta pela moradia, pelo falar e, sobretudo, pela escolarização. Esses fatores, portanto, influenciam nos traços psicológicos de suas personagens.

Em *São Bernardo* (2005), por exemplo, temos em Paulo Honório um protagonista cujas emoções e comportamentos são vinculados à vida pragmática e essencialmente capitalista que leva. Como consequência, essa personagem torna-se um homem com grandes dificuldades na seara do sentimento e, como fruto disso, tem um casamento infeliz. A partir da construção narrativa em primeira pessoa, Paulo Honório (re)visita o passado para entender a si mesmo e, conseqüentemente, as razões pelas quais Madalena buscara o suicídio. É aqui que novamente aplicamos o conceito de *rememoração* de Benjamin: agora no modo como entendemos a narrativa da própria obra *São Bernardo* (2005).

Na medida em que o narrador-personagem (re)visita sua história, torna-se um adaptador da própria vida, pois ao contar sua história, reúne fragmentos de memória e a (re)conta conforme o que vivenciou, conforme as sentiu e conforme as recorda. A narrativa de Paulo Honório segue, entendemos, aos moldes da linguagem fílmica, cuja base é a montagem: tópico a ser discutido no terceiro capítulo.

Como no cinema temos a sequência narrativa por meio da montagem de planos independentes, que foram previamente selecionadas, Paulo Honório também traz à memória fragmentos isolados, vivenciados em um passado, e os articula, organizando-os em uma sequência lógica - para ele - segundo sua lembrança o permite. O cinema manipula a imagem. Paulo Honório manipula a memória (ou é manipulado por ela?).

O terceiro capítulo, dessa forma, volta a atenção para o conceito de montagem no âmbito da linguagem fílmica e sua relação com a forma como o protagonista rememora sua vida. Entendemos que a memória só é capaz de guardar aquilo que foi marcante e que, conseqüentemente, foi selecionado pelo narrador-personagem que, por sua vez, pode ser traído por suas próprias lembranças tal qual o espectador se permite trair pelo jogo ficcional.

O espectador, então, conhece apenas a versão de Paulo Honório sobre os fatos, uma vez que o narrador em primeira pessoa, ao selecionar determinados fragmentos de sua história, dá movimento e vida aos acontecimentos por meio da montagem. Essa justaposição de planos da vida do protagonista revela, por assim dizer, a sua verdade sobre os fatos.

Ao longo da narrativa, é possível perceber que o fazendeiro, antes voltado essencialmente para seus interesses de ordem financeira, revela ao espectador suas inquietações, que o conduzem ao conhecimento de si mesmo. Ou seja, através da transmissão de suas experiências, realiza um processo de autoconhecimento.

A escrita, então, revela uma imagem duplicada do protagonista: eis que visualizamos um confronto entre o fazendeiro e o escritor. Essa dualidade que permeia a (re)construção da narrativa e do narrador terá atenção em nossa pesquisa. A divergência apresentada entre elas é pautada na questão da humanidade, já que enquanto o Paulo Honório fazendeiro tem sua tragédia na reificação de tudo, o Paulo Honório escritor percebe-se vítima desse mesmo processo.

Entendemos, assim, que o ato de escrever, de (re)contar a sua história, também o auxilia na tentativa de recuperação da humanidade e na compreensão da própria vida. Pela mediação da literatura, portanto, o coronel passa a compreender um pouco mais o diferente, o outro e, principalmente, a ele mesmo. Dessa maneira, na medida em que (re)constrói sua história, (re)constrói-se enquanto pessoa.

1 NARRATIVAS SECAS: RAMOS E HIRSZMAN

Narrador de sua própria história, Paulo Honório é o protagonista das narrativas de Ramos e Hirszman. A formação desse personagem caminha no mesmo sentido da (de)formação do seu caráter, uma vez que sua ganância pelo dinheiro e pela apropriação das terras da fazenda fazem dele um homem capaz de matar para conseguir o que deseja.

A verdade é que nunca soube quais foram os meus atos bons e quais foram os maus. Fiz coisas boas que me trouxeram prejuízo; fiz coisas ruins que deram lucro. E como sempre tive a intenção de possuir as terras de S. Bernardo, considerei legítimas as ações que me levaram a obtê-las (RAMOS, 2005, p. 48).

Paulo Honório, como coronel nordestino, por conta de sua profissão, transforma tudo em quantidade: “nada ou quase nada escapa de ser quantificado” (COSTA LIMA, 2005, p. 58). Inclusive seus atos mais brutais, aos nossos olhos, a seus olhos, eram nada mais que o exercício de seu ofício, o resultado de ser um exímio proprietário de terras. Para Bosi (2013), [Paulo Honório], “tendo conquistado a duras penas um lugar ao sol, absorveu na sua longa jornada toda a agressividade latente em um sistema de competição” (p. 430).

Ele é, por assim dizer, um homem que oferece daquilo que possui, que responde à vida com a mesma aspereza que ela o tratou. Esse homem, que tivera uma infância miserável, elimina os obstáculos que encontra face sua busca pela conquista de São Bernardo, sendo uma metáfora viva - ou ficcional? - do capitalismo vigente. E a aparente agressividade, bem como a falta de humanidade na relação com o outro surgem como peças características do seu perfil - homem interessado em atender às demandas de sua vida essencialmente material.

Priorizando o lucro, as preocupações do coronel com as perdas e ganhos extrapolam as relações de trabalho e permeiam também as relações interpessoais. Um exemplo disso é a maneira como zela pela velha Margarida, mulher que o amparou na infância. Ao acreditar que todos os cuidados que ela o dispensou poderiam ser retribuídos somente com recursos financeiros, o protagonista oferece pistas de que a afetividade para com o outro não é matéria de sua preocupação: “A velha Margarida mora aqui em S. Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu” (RAMOS, 2005, p. 16). E o mesmo sucede na sua relação com

Madalena, pois ele busca o casamento sem nenhuma motivação de cunho sentimental: “Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar” (RAMOS, 2005, p. 67).

Paulo Honório aparenta preocupar-se mais em deixar um herdeiro para a sua propriedade que em ter uma mulher para compartilhar a vida: “Não me sentia, pois, inclinado para nenhuma: o que sentia era desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (RAMOS, 2005, p. 67). Inclusive, seu discurso de tom machista, que remete à sociedade patriarcal, além de evidenciar que a mulher deve ser controlada pelo homem, deixa nítido que o amor não é alvo de seus anseios.

Tomemos uma cena do filme em que Hirszman seleciona uma igreja em plano geral (figura 1), privilegiando o cenário em detrimento da personagem que, nesse momento, encontra-se ao fundo caminhando de um lado para outro - atravessando o altar da igreja. O movimento da personagem denota essa preocupação em deixar um herdeiro para as suas terras, em solucionar o seu desejo.

Figura 1 - Amanheci um dia pensando em casar (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

É esse desejo, então, a força que move Paulo Honório para buscar uma esposa, pois, como visto, ele diz que não se sentia inclinado para nenhuma. No momento dessa fala, no entanto, ele deixa de caminhar e - ironicamente - inclina-se para a santa que está no altar da igreja. Talvez mesmo apenas uma santa para submeter-se às ordens de um marido...

O enfoque que Hirszman confere ao espaço igreja nos abre a percepção para reforçar essa ideia do casamento por interesse. Paradoxalmente, a igreja, enquanto lugar santo, de comunhão de ideias e valores, é cenário do momento em que Paulo Honório pensa em matrimônio, porém sem estar alicerçado nos princípios cristãos do amor.

Além disso, identificamos um hiato entre a professora e o proprietário. Mulher de opinião própria e avessa ao perfil submisso, Madalena, ao contrair - e usamos esse verbo porque está próximo ao sentido de apanhar um mal - matrimônio com Paulo Honório, na realidade, assina um contrato de interesses: enquanto aquela necessitava ajudar financeiramente a sua tia Glória, este estava desejoso de um herdeiro.

- 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 Jó, entende? - 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 (RAMOS, 2005, p. 102).

Firmado o contrato de casamento, as diferenças foram tornando-se cada vez mais intensas, pois o controlador coronel não conseguia manter as rédeas da esposa. Perfis totalmente contrários, habitantes de mundos opostos, os cônjuges viviam em constantes discussões. “As minhas palavras eram apenas palavras, reprodução imperfeita de fatos exteriores, e as dela tinham alguma coisa que não consigo exprimir” (RAMOS, 2005, p. 118).

A comunicação entre o casal é difícil. A visão de mundo é de grande contraste: a mulher culta, cuja profissão sinaliza sua autonomia e sua liberdade de pensamento, não é compreendida pelo marido, cuja vida fora pautada na objetividade para com o outro.

Não gosto de mulheres sabidas. Chamam-se intelectuais e são horríveis. Tenho visto algumas que recitam versos no teatro, fazem conferências e conduzem um marido ou coisa que o valha. Falam bonito no palco, mas intimamente, com as cortinas cerradas, dizem: - Me auxilia, meu bem. Nunca me disseram isso, mas disseram ao Nogueira. Imagino. Aparecem nas cidades do interior, sorrindo, vendendo folhetos, discursos, etc. Provavelmente empestaram as capitais. Horríveis (RAMOS, 2005, p. 158-159).

O fato de não se encaixar no perfil submisso e ser bem articulada com as palavras, faz com que Paulo Honório comece a sentir ciúmes da mulher. Afinal, ela dominava uma linguagem desconhecida por ele.

A falta de domínio das palavras faz com que ele as interprete como essências misteriosas, e a competência intelectual da mulher como uma ameaça à sua incompetência nesse ramo. Fica claro que, além de se sentir intelectualmente inferiorizado, Paulo Honório, como um bom “coronel” nordestino, mostra-se preconceituoso e machista em face da liberdade de ideias da professora (ABDALA JR., 2001, p. 180).

Madalena, além de desenvolta cultural e politicamente, também era o que chamavam um bom coração e não se conformava com a maneira como o marido tratava seus empregados - o que fazia com que os ciúmes dele aumentassem. Afinal, Paulo Honório não entendia como que ela poderia apiedar-se de seus subalternos se, para ele, o que fazia era extremamente natural. E, assim, a admiração foi cedendo espaço, cada vez mais, à desconfiança.

Fiz aquilo porque achei que devia fazer aquilo. E não estou habituado a justificar-me, está ouvindo? Era o que faltava. Grande acontecimento, três ou quatro muxicões num cabra. Que diabo tem você com o Marciano para estar tão parida por ele? (RAMOS, 2005, p. 129).

Ao analisar o perfil de Madalena em oposição ao de Paulo Honório, percebe-se na mulher a representação da humanidade e a vontade de resolver as questões de ordem social junto aos empregados da fazenda. Seu espírito é conciliador, humanitário e revolucionário.

A profissão que abraça fortalece ainda mais seu ideal de justiça e igualdade. “A educação era, no contexto representado pelo romance *São Bernardo*, uma das raras formas socialmente aceitas de libertação da mulher” (ABDALA JR., 2001, p. 181). Para ela, era chocante a maneira como Paulo Honório tratava o outro. Para ele, talvez fosse natural em função da vida que levava quando moço, mas ver a todos como coisas ou bichos, para Madalena, não era algo que merecia aprovação.

Cada comportamento agressivo de Paulo Honório para com seus subordinados consternava a mulher, haja vista o fato de que seu perfil humanitário não coadunar com a brutalidade e com a falta de sensibilidade dele. Ademais, ele não compartilhava de seu gosto pela política e pelas causas sociais - características essas que faziam dela uma mulher bem articulada e de bons princípios.

Seu engajamento político e sua preocupação com o outro faziam com que Madalena expusesse seus desejos e, muitas vezes, conseguia exercer sua vontade sobre o marido

quando, por exemplo, fez com que ele comprasse material pedagógico para as aulas, mesmo a seu contragosto.

Foi à escola, criticou o método de ensino do Padilha e entrou a amolar-me reclamando um globo, mapas, outros arreios que não menciono porque não quero tomar o incômodo de examinar ali o arquivo. Um dia, distraidamente, ordenei a encomenda. Quando a fatura chegou, tremi. Um buraco: seis contos de réis. Seis contos de folhetos, cartões e pedacinhos de tábua para os filhos dos trabalhadores. Calculem. Uma dinheirama tão grande gasta por um homem que aprendeu leitura na cadeia, em carta de ABC, em almanaques, numa bíblia de capa preta, dos bodes. Mas contive-me porque tinha feito tenção de evitar dissidências com minha mulher (RAMOS, 2005, p. 126).

Paulo Honório evita discussões e cede ao desejo da esposa, ainda que, aos olhos dele, fosse considerado supérfluo, pois, além de não compartilhar dos ideais relativos à educação, ainda tinha a questão do valor demasiado que atribuía ao dinheiro. Enfim, os filhos dos trabalhadores que, por sua vez, eram vistos como “molambos”, não mereciam o investimento que Madalena dispensava a eles.

A reificação é procedimento comum a Paulo Honório: tratava a todos como bichos e, quando não, como coisas, como objetos, abusando do autoritarismo, sobretudo, com seus subordinados. E segundo Costa Lima (1969, p.53), foi esse comportamento a sua grande ruína. “A profundidade, bem como a tragédia de Paulo Honório, têm suas raízes na reificação da vida e dos valores estabelecida pelo afã de posse de S. Bernardo”.

Ainda segundo o autor, “sua afetividade só se manifestava até o ponto que não chocasse com sua visão reificada” (COSTA LIMA, 1969, p. 61). Transformar tudo e todos em quantidade faz com que o coronel tenha olhos apenas para o que, para ele, poderia ser rendoso, gerando qualquer tipo de vantagem. Isso está bem demonstrado em diversos momentos do romance: como na sua necessidade em casar-se e no modo como refere-se à velha Margarida - sua cuidadora na meninice - como já mencionado.

Dessa maneira, sua falta de sensibilidade e consciência social assumem forte contraste com o perfil humanitário da professora primária, ou seja, a humanidade que sobrava em Madalena, faltava em Paulo Honório. Segundo Abdala Jr. (2001), [Madalena] “é signo de um outro mundo - o mundo urbano e culto, que o narrador desconhece e, portanto, não pode dominar” (p. 193).

Sendo assim, pode-se verificar também uma dualidade que permeia o espaço: o urbano e o rural, mediados pelo poder da linguagem, pois enquanto o primeiro tem a professora como representante, o segundo tem o fazendeiro que não domina o discurso e não compreende a mulher.

Na obra, a figura de Madalena é, então, uma ameaça, pois ela não é marginalizada porque detém domínio da linguagem, tornando-se, inclusive, perigosa por ser de “escola normal”, já que o acesso à leitura e à escrita não era prioridade, até então, para a mulher. No entanto, Paulo Honório, ao perceber que a esposa estava fugindo de seu controle, aumenta a rispidez no trato.

Não demorou muito para que os desentendimentos fossem diários e para que Paulo Honório percebesse que não poderia reduzir Madalena a objeto de posse. Embora, para ele, todos sejam vistos como coisas, calculados como quantidade, com Madalena foi diferente. Ele não consegue reduzi-la a objeto possuído porque não compreende seu universo, as palavras que diz e seu modo de ver o mundo.

Sobre a banca de Madalena estava o envelope de que ela me havia falado. Abri-lo. Era uma carta extensa em que se despedia de mim. Li-a, saltando pedaços e naturalmente compreendendo pela metade, porque topava a cada passo aqueles palavrões que a minha ignorância evita. Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido (RAMOS, 2005, p. 195).

A distância entre eles torna-se maior a cada palavra não compreendida pelo primeiro e a cada palavra não dita pela segunda. A mulher que sempre lutara para expressar seus pensamentos e posicionar-se diante dos atos reprováveis do marido, cede espaço a uma mulher cada vez mais introspectiva e absorta.

E outro fator que contribui para desencadear os ciúmes de Paulo Honório, além do perfil altruísta e humano da esposa, é a percepção que ele tem sobre si mesmo no que diz respeito ao aspecto físico.

No início do capítulo III, há uma descrição sobre sua aparência, porém nesse momento ele alega apenas que seu semblante tem lhe rendido consideração: “Começo declarando que me chamo Paulo Honório, peso oitenta e nove quilos e completei cinquenta anos pelo S. Pedro. A idade, o peso, as sobrancelhas cerradas e grisalhas, este rosto vermelho e cabeludo têm-me rendido muita consideração” (RAMOS, 2005, p. 15).

No entanto, mais adiante, no capítulo XXIV, em um acesso de ciúmes de Madalena com Nogueira, os mesmo atributos que havia mencionado anteriormente são vistos de modo negativo:

Confio em mim. Mas exagerei os olhos bonitos do Nogueira, a roupa bem-feita, a voz insinuante. Pensei nos meus oitenta e nove quilos, neste rosto vermelho de sobrancelhas espessas. Cruzei descontente as mãos enormes, cabeludas, endurecidas

em muitos anos de lavoura. Misturei tudo ao materialismo e ao comunismo de Madalena - e comecei a sentir ciúmes (RAMOS, 2005, p. 155).

Na tentativa de buscar respostas para o proceder de Madalena e seu posterior suicídio, Paulo Honório também utiliza sua aparência como justificativa e começa a depreciar-se e a ver-se de forma grosseira.

À medida que o ciúmes se desenvolve, o narrador perde qualidades, levado a encontrar em si próprio as condições negativas que justifiquem o mau comportamento de Madalena. “Que mãos enormes! As palmas eram enormes, gretadas, calosas, duras como casco de cavalo. E os dedos eram também enormes, curtos e grossos. Acariciar uma fêmea com semelhantes mãos! [...] estava medonho. Queimado! Que sobancelhas!” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 230).

O crescente ciúme da mulher faz com que Paulo Honório seja cada vez mais agressivo com ela, tratando-a com rispidez e desconfiança. “Diferentemente do controle que mantém sobre os subalternos, ele não consegue enquadrar Madalena, começando a sentir ciúmes e a agredi-la verbalmente” (ABDALA JR., 2001, p. 179). Hirszman, assim, enquadra Madalena - melancólica, contra a parede - neste primeiro plano, no qual podemos entrar em contato direto com o sofrimento da personagem (figura 2).

Figura 2 - O meu desejo era dar-lhe pancada até no céu da boca (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972

O momento de incompreensão por parte do marido a deixa desolada e descrente de uma possível mudança de perspectiva de Paulo Honório em relação ao outro e em relação a ela mesma, pois ele mantém sua ideia fixa de que está sendo traído pela esposa. O progressivo escurecimento da personagem na sequência da cena (figura 3), nos remete ao apagamento de si mesma, de seus ideais, de seus valores que se chocam com a rispidez de Paulo Honório a partir do momento em que assinam o contrato de casamento.

É possível notar que a luz do espaço interno, em contraste com o externo, também aponta para uma casa que oprime, pois a claridade está lá fora, além das barreiras das portas e janelas. São Bernardo é o lugar da opressão, do silenciamento.

Figura 3 - Mulher de escola normal (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972

“Mulher de escola normal! (...) O que me faltava era uma prova: entrar no quarto de supetão e vê-la na cama com outro” (RAMOS, 2005, p. 163). O silêncio fala mais alto e Madalena busca o suicídio. Esse episódio que, no caso de Madalena, demarca a passagem da vida para a morte, para Paulo Honório, funciona às avessas, como tudo em sua relação com a mulher, pois entendemos, a partir disso, que o proprietário, em choque pelo ocorrido e

passados dois anos dele, movimenta esforços para produzir o romance de mesmo nome da fazenda.

Reunir forças para escrever os pedaços de sua memória é o caminho que o fazendeiro, assim como o Dom Casmurro, encontra para compreender a própria vida e a mulher. As diferenças entre ambos fazem com que o exímio coronel inicie sua travessia pelos campos, agora, da escrita.

Assim, a duplicidade que se estabelece entre o fazendeiro e o escritor é atingida pelo viés literário e provocada pela morte de Madalena. Ao cruzar esses campos, ele vai, pouco a pouco, compreendendo os motivos da mulher com a qual conviveu, mas que não foi capaz de conhecer. “Conhecia nada! Era justamente o que me tirava o apetite. Viver com uma pessoa na mesma casa, comendo na mesma mesa, dormindo na mesma cama, e perceber ao cabo de anos que ela é uma estranha! Meu Deus!” (RAMOS, 2005, p. 175).

À medida que constrói a narrativa, Paulo Honório reconstrói-se enquanto homem, evidenciando a duplicidade fazendeiro-escritor, o que, conseqüentemente, aponta para outra dualidade que é São Bernardo enquanto fazenda e enquanto livro.

Dessa maneira, a fazenda é o lugar que confere visibilidade ao proprietário sem escrúpulos, capaz de cometer diversas atrocidades para apropriar-se das terras de São Bernardo. E o livro que, por sua vez, recebe o mesmo título da fazenda, é o resultado da tentativa desse fazendeiro de encontrar com si mesmo através da escrita.

E é por meio dessa escrita que Paulo Honório busca uma tentativa de compreender o que se passara com Madalena, com seu casamento, com sua vida. [Ele] “tenta revisitar dramas da sua vida e conflitos internos que até o momento em que o livro era escrito permaneciam inexplicáveis” (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 224). E, a mesma mão que operava com força bruta na fazenda debruça-se sobre a elaboração do romance.

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. [...] Padre Silvestre ficaria com a parte moral e as citações latinas; João Nogueira aceitou a pontuação, a ortografia e a sintaxe; prometi ao Arquimedes a composição tipográfica; para a composição literária convidei Lúcio Gomes de Azevedo Gondim, redator e diretor do *Cruzeiro*. Eu traçaria o plano, introduziria na história rudimentos de agricultura e pecuária, faria as despesas e poria o meu nome na capa. (RAMOS, 2005, p. 7).

A maneira como divide as tarefas é um indício de seu ofício, mas também de sua personalidade, já que foca em seus interesses pessoais e busca tirar vantagem em tudo: “e poria o meu nome na capa” (RAMOS, 2005, p. 7). Outro ponto observado são os temas pelos

quais ficaria responsável abordar: estatística, pecuária, agricultura, o que revela sua falta de domínio com a linguagem e, por isso, a maneira bruta como relaciona-se com os demais.

Mais adiante, abandonado o projeto da divisão do trabalho, Paulo Honório inicia o livro com seus próprios recursos, valendo-se de uma escrita com vocabulário escasso e marcada pela oralidade. Isso revela um traço característico da escrita de Graciliano Ramos. “A vocação para a brevidade e o essencial aparece aqui na busca do efeito máximo por meio dos recursos mínimos” (CANDIDO, 1989, p. 16).

No caso do poema de João Cabral de Melo Neto, cujo título é *Graciliano Ramos* (1994), por exemplo, temos uma temática comum aos dois autores regionalistas - o sertão. O referido tema é bem desenvolvido principalmente nas obras como *Vidas Secas* (1998), do próprio Graciliano e *Morte e Vida Severina* (1994), de João Cabral.

A *secura literária* é um exemplo do estilo áspero dos autores que, associado à *cruza* do vocabulário, remetem à *miséria* do sertão, a *miséria* de um povo sem voz que está abaixo da dignidade humana.

Para representá-los, utiliza-se um léxico sem enfeites e fala-se somente o estritamente necessário. “Sem dúvida a parcimônia de vocábulos, a brevidade dos períodos, devidos à busca do necessário, ao desencanto seco e ao humor algo cortante, se reúnem para definir o perfil literário do autor” (CANDIDO, 1989, p. 16). Essas características estão presentes em *São Bernardo* (2005) por meio da escrita do narrador-personagem.

Esse artifício, presente no *corpus* analisado, além de remeter à aridez do sertão e ser um indício da personalidade de Paulo Honório, confere, inclusive, maior aproximação entre o próprio protagonista e sua história. Isso contribui para a análise e compreensão de suas emoções e do rumo que tomou seu casamento, pois suas lembranças são pontuadas sem maiores cuidados literários, como um caderno de anotações.

No momento em que pensa utilizar o Azevedo Gondim como escritor isso fica bastante claro: “Eu por mim, entusiasmado com o assunto, esquecia constantemente a natureza do Gondim e chegava a considerá-lo uma espécie de folha de papel destinada a receber as ideias confusas que me fervilhavam na cabeça” (RAMOS, 2005, p. 8-9). Mas, ainda que o projeto com Gondim tenha sido abandonado, a obra manteve-se como um misto de ideias confusas, dispersas e desconexas, evidenciando não apenas a falta de habilidade com a linguagem, mas também a mescla de emoções e sentimentos que o próprio Paulo Honório vive e não compreende. E anotá-las o ajuda a compreendê-las e a compreender-se.

Rumor do vento, dos sapos, dos grilos. A porta do escritório abre-se de manso, os passos de seu Ribeiro afastam-se. Uma coruja pia na torre da igreja. Terá realmente piado a coruja? Será a mesma que piava há dois anos? Talvez seja até o mesmo pio daquele tempo. Agora seu Ribeiro está conversando com d. Glória no salão. Esqueço que eles me deixaram e que esta casa está quase deserta. - Casimiro! Penso que chamei Casimiro Lopes. A cabeça dele, com o chapéu de couro de sertanejo, assoma de quando em quando à janela, mas ignoro se a visão que me dá é atual ou remota (RAMOS, 2005, p. 119).

Outro aspecto anunciado por Antônio Cândido (1989), agora no tocante ao uso da primeira pessoa em *São Bernardo*, é a possibilidade da *técnica do devaneio*, “que serve não apenas de recurso narrativo, mas também de equilíbrio interior do personagem, permitindo elaborar situações fictícias que compensam as frustrações da realidade.” (p. 20). Esse mecanismo corrobora para a aproximação do leitor com o vivenciado por Paulo Honório.

O tique-taque do relógio diminui, os grilos começam a cantar. E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: - Madalena! A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca. [...] A toalha reaparece, mas não sei se é esta toalha sobre que tenho as mãos cruzados ou a que estava aqui há cinco anos (RAMOS, 2005, p. 118-119).

Tendo em vista o referido recurso narrativo, percebemos que Graciliano vale-se muito bem das técnicas herdadas das Vanguardas, colocando o leitor em contato direto com a personalidade do personagem, bem como com os seus conflitos mais íntimos e seus dramas de consciência. Isso configura, então, os movimentos de (re)construção da narrativa e, conseqüentemente, (re)construção da imagem de Paulo Honório, trazendo à tona a avalanche de pensamentos e sentimentos vivenciados por ele.

Esse processo contribui para a compreensão da figura do personagem, não apenas por parte do leitor, mas, sobretudo, um autoconhecimento por parte do protagonista. Em outras palavras, a estrita fruição estética de Graciliano manifesta-se pelas mãos do coronel que não pretende “bancar” o escritor, pois “o que é certo é que, a respeito de letras, sou versado em estatística, pecuária, agricultura, escrituração mercantil, conhecimentos inúteis neste gênero” (RAMOS, 2005, p. 12). E é assim que Paulo Honório vislumbra a recuperação da humanidade perdida: aventurando-se em uma área de saber desconhecida, pelas escritas de si, sendo personagem de sua própria história.

O próprio estilo, graças à secura e violência dos períodos curtos, nos quais a expressão densa e cortante é penosamente obtida, parece indicar essa passagem da vontade de construir à vontade de analisar, resultando um livro direto e sem subterfúgios, honesto como um caderno de notas (CANDIDO, 1989, p. 31).

Partindo dessa ideia de que Paulo Honório aponta os acontecimentos de sua vida de forma direta, trazemos à reflexão a questão de que a narrativa literária de Graciliano aproxima-se da narrativa autobiográfica na medida em que o autor-personagem afirma contar a história de sua vida. Pois, ao fazer isso, ele estabelece uma espécie de pacto com o leitor, transmitindo a imagem de que o conteúdo que irá relatar remete a episódios que, de fato, aconteceram.

Além disso, o relato feito na primeira pessoa do discurso também aponta para um narrador que deseja colocar em relevo a sua vida, a fim de compreendê-la melhor e sanar questões que ficaram pendentes intimamente. No caso específico de Paulo Honório, como o dissemos, ele o faz a fim de descobrir o que sucedera com o seu casamento, pois não entende a razão pela qual Madalena buscara o suicídio.

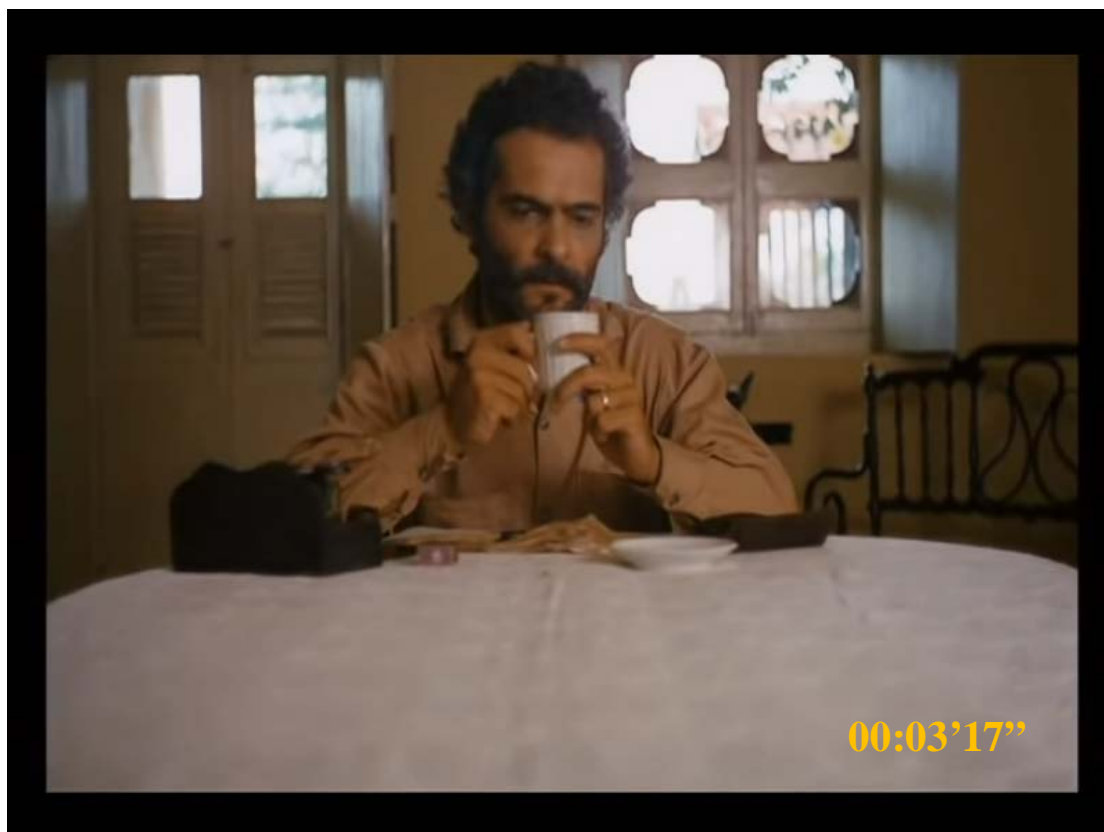
Diana Klinger¹ (2012), além de afirmar que o narrador em primeira pessoa é um ingrediente importante na narrativa autobiográfica, salienta que todo relato dessa natureza pressupõe uma mudança interna do narrador - o que observaremos mais adiante no caso do nosso protagonista. Porém, de antemão, podemos considerar que o fato de ele ter uma preocupação em entender o que aconteceu, já demonstra um desprendimento de si.

Hirszman inicia sua narrativa colocando-nos frente a frente com o protagonista da trama (figura 4). O primeiro plano possibilita esse contato com o drama da personagem. O diretor, demarcando a narrativa em primeira pessoa, vale-se de uma voz em *off* - aquela em que não se mostra a fonte emissora - porém, na sequência, Paulo Honório inicia seu processo de escrita, o que confirma o narrado, conduzindo o espectador à conclusão de que é o próprio Paulo Honório quem narra.

Nessa transposição, Hirszman transmite a dificuldade que Paulo Honório tem de contar sua história por meio do olhar perdido da personagem - como quem está longe, buscando seus arquivos de memória. O diretor utiliza também alguns recursos que nos remete ao processo de construção da escrita, de quem busca palavras, de quem está divagando em seus pensamentos e busca na xícara de café ou no cachimbo companheiros para esse fazer literário.

¹ KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno no autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. - Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

Figura 4 - Tenciono contar a minha história (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

“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 (RAMOS, 2005, p.11).

Um ponto que destacamos dessa passagem é a falta de confiança de Paulo Honório naqueles que lerão sua história, o que remonta também a uma narrativa autobiográfica, que está centrada menos no leitor e mais no autor. Para esclarecer o dito, ressaltamos, aqui, que a narrativa autobiográfica propõe um retorno do autor antes declarado como morto.

A conferência de Foucault, datada de 1969, intitulada *O que é um autor?*, bem como a anterior publicação de *A Morte do Autor* (1968), por Barthes, preconizam a ideia de que o autor não deve ser o responsável pela significação do texto. Quer dizer, não se deve buscar no texto a intenção do autor, pois, assim, anular-se-ia a interpretação do texto, bastaria saber o que o autor quis dizer e pronto!

“Se sabemos o que o autor quis dizer, ou se podemos sabê-lo fazendo um esforço - e se não o sabemos é porque não fizemos esforço suficiente - , não é preciso interpretar o texto. A explicação pela intenção torna, pois, a crítica literária inútil” (COMPAGNON, 2014, p. 49).

Assim, a narrativa autobiográfica caminha na contramão da tese anunciada, posto que esta tem por consequência a polissemia do texto literário. Temos, por assim dizer, a valorização do leitor enquanto critério de significação, pois cabe a ele explorar e construir sentidos a partir da leitura. “O leitor, e não o autor, é o lugar onde a unidade do texto se produz, no seu destino, não na sua origem” (COMPAGNON, 2014, p. 51).

Paulo Honório, portanto, não confia na interpretação do outro sobre aquilo que quer dizer, reforçando o caráter autobiográfico de sua escrita. Seu estilo seco e bruto resulta uma obra nos mesmos moldes. E é nesse bloco de notas que revive sua história com Madalena e busca compreender a si mesmo e o motivo da morte de sua mulher. [Ele] “busca, na escrita ficcional ou na ficcionalização de suas memórias, a mediação de que necessita para vencer a culpa e os conflitos” (ABDALA JR., 2001, p.164).

Ficcionalizar-se é uma maneira de transmitir sua experiência de vida, distanciando-se de si, a fim de que consiga encontrar-se, o que evidencia o processo de construção e reconstrução da narrativa - por meio da oscilação de pensamentos e sentimentos - e do narrador - quando se confronta com si mesmo, reconhecendo suas inclinações e aprendendo a transformar-se com elas.

Relembrando Antônio Cândido² (1989), a partir do momento em que Paulo Honório utiliza a ficção para confessar-se ele passa a ser um sujeito da sua narrativa, um sujeito narrado e, portanto, um sujeito ficcional. “O sujeito narrado é um sujeito fictício justamente porque é narrado, ou seja, é um ser de linguagem” (FIQUEIREDO, 2013, p. 67).

Em Graciliano, a fruição estética supera as preocupações com as formalidades e com o caráter documental que, muitas vezes, a literatura assume. Assim, as marcas de oralidade e a aspereza característica de Paulo Honório estão presentes na obra como reflexo da falta de experiência literária e da própria personalidade do protagonista.

Hirszman também aproxima-se da linguagem documental quando, ao tratar de um narrador em primeira pessoa, apresenta-o aos moldes de alguém que está dando seu depoimento, seu testemunho de vida - exemplos vistos nas figuras 4 e 5. O argumento pessoal daquele que conta sua própria história dá crédito àquilo que está sendo dito, confere um grau de veracidade, como se fosse, de fato, um retrato do real.

Além disso, o fato de Hirszman enquadrar Paulo Honório sentado à mesa, contando sua história sem preocupar-se com formalismos gramaticais, apropriando-se da narrativa crua

² CANDIDO, Antônio. *Ficção e Confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1989.

e com marcas de oralidade que Graciliano coloca na boca da personagem, também transmite ao espectador um quê de veracidade para o relato.

Outra estratégia que Hirszman utiliza e que, acreditamos, travar diálogo com o documentário é mostrar cenas do passado rememorado pelo protagonista (figura 1), o que também confere credibilidade a sua fala. Nesse caso da figura 1, por exemplo, enquanto Paulo Honório narra o ocorrido, o espectador assiste à cena do narrado.

A partir desse raciocínio, destacamos que temos em *S. Bernardo* (1972) uma narrativa presente, aquela em que Paulo Honório narra a história sentado à mesa; e uma pregressa, em que acontecem as experiências narradas. Esta última, como destacamos acima, assemelha-se às cenas do que aconteceu no passado, remetendo-nos às técnicas utilizadas nas narrativas de documentário.

Em outras palavras, ao passo que Paulo Honório conta o que aconteceu, Hirszman mostra ao espectador as cenas do “real”, o que se passou na época em que Madalena ainda estava viva. E essas lembranças, igualmente vivas para Paulo Honório, são registradas na tela da memória. O filme, então, transita entre o momento em que o protagonista está sentado à mesa fazendo o seu relato e as cenas que são o seu retrato.

Os relatos geram, pois, a duplicação de São Bernardo-fazenda em São Bernardo-obra porque é, por meio do ato de escrever que o fazendeiro transmite sua experiência, o que resulta em uma narrativa concisa e objetiva, como o seu trato como fazendeiro. Como anuncia Benjamin (1987), “se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso” (BENJAMIN, 1987, p. 205).

Contudo, essa duplicação é apenas resultado de uma outra: o desdobramento do fazendeiro em escritor. E esse desdobramento, por sua vez, está associado também à duplicação homem-obra e obra-homem, já que sua vivência enquanto coronel das terras de São Bernardo é transferida para as páginas do livro, símbolo da obra de sua vida. “Ele começa a se reconhecer quando põe suas mãos a serviço não do próprio poder, mas da potência criadora da linguagem” (RAMOS, 2005, p. 164).

Pensando na dessacralização do autor proposta por Barthes (1988), que entende que o autor não é o criador único do texto, uma vez que este, por sua vez, é plural, estabelecemos, aqui, essa relação do fazendeiro com a fazenda São Bernardo e com a obra que recebe o mesmo título, entendendo a palavra “obra” no sentido de construção da própria vida. Partindo desse princípio, apoiamo-nos no conceito de Kristeva (1969) que pensa o texto como tecido de citações. “A obra estaria presa a um processo de filiação, em que o autor é o seu pai e

proprietário, o texto é lido sem a inscrição do Pai, numa relação com outros textos” (FIGUEIREDO, 2013, p. 17).

Essa abordagem que tira o foco do autor - que o declara como morto, como vimos - confere ao leitor o trabalho - e o prazer - de construir os sentidos a partir da leitura que torna-se um processo coletivo, já que o leitor ganha novo olhar a cada leitura e cada leitor, por sua vez, tem um processo de construção distinto.

Impelido, então, pelo pio da coruja - animal símbolo do conhecimento - o fazendeiro inicia sua travessia pelos bosques de si, desdobrando-se na figura de escritor. Uma vez que busca na escrita o sentido de sua própria existência, o coronel vasculha suas lembranças para formar essa obra que é fruto das memórias de sua vida.

Desde então procuro descascar fatos, aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, à hora em que os grilos cantam e a folhagem das laranjeiras se tingem de preto. Às vezes entro pela noite, passo tempo sem fim acordando lembranças. Outras vezes não me ajeito com esta ocupação nova (RAMOS, 2005, p. 216).

Tarefa árdua, essa, de escrever. Paulo Honório passa, então, noites e noites movido pelo desejo de compreender o que motivara Madalena ao suicídio e, ao mesmo tempo, começa a compreender a si mesmo. O processo de elaboração do romance evidencia a duplicação da figura de Paulo Honório, uma vez que esse, antes dedicado apenas às obrigações da fazenda, passa a assumir um outro papel: o de escritor. Mas o que surge como um grande desdobramento dessa construção é o impacto de consciência e identificação do *eu*.

Ao se ler ou se ver depois de ter traçado seu auto-retrato, descobre-se fazendo interface com um desconhecido, um duplo desdobrado em escritor e fazendeiro. Assim, enquanto escreve, o narrador pode ver a si mesmo, diante do próprio processo de desconstrução e reconstrução, de cegueira e autoconhecimento, o que vai modificando as bases de sua própria identidade enquanto *persona* representada no romance. (ABDALA JR., p. 166, 2001).

Ou seja, é por meio da escrita que Paulo Honório estabelece um contato com suas emoções, iniciando a travessia entre o fazendeiro e o escritor. Assim, depois de arar a terra, ele ara a linguagem. Sua preocupação constante, inicialmente pela posse de São Bernardo e, mais tarde, pela manutenção da fazenda, trouxe como resultado um exímio proprietário de terras, mas também trouxe o ônus da desumanização. “Ao reduzir pessoas a coisas, ele próprio se coisifica, ou seja, vai-se pouco a pouco embrutecendo e perdendo sua humanidade” (ABDALA JR., 2001, p. 164). E é a escrita que o auxilia a reconhecer isso:

Paulo Honório é a encarnação ambígua de um homem que, movido pelo instinto de posse, vai atropelando todo obstáculo que se interpõe em sua trajetória cega e que, ao se dar conta da própria cegueira, quer refazer sua história, remarcar simbolicamente suas cercas não apenas para se reconhecer e dar novo sentido para sua vida. Ele quer também se ilustrar, dar lustro e nova imagem a sua práxis de fazendeiro, reformular para si mesmo e para seus leitores as marcas de sua experiência. No fundo, ele sabe que a fixação de sua experiência só será transmissível se passar pela mediação simbólica da literatura (ABDALA JR., 2001, p. 166).

Como elucida Antonio Candido³ (2011), “a literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante” (p. 182) E é ao desenvolver essa potência artística que Paulo Honório engatilha a possibilidade do autoconhecimento, defrontando-se com o seu *eu* e percebendo o modo como se comportara ao longo de sua caminhada.

Escrever é, então, uma forma de expressão, uma forma de manifestar as emoções e, conseqüentemente, uma forma de entrar em conexão com si mesmo. *São Bernardo* enquanto obra literária é, portanto, a chave para o desconhecido, a ferramenta que auxilia o fazendeiro a descobrir-se como escritor. “A gradativa deformação física e moral de Paulo Honório desenha-se nas suas mãos que roubam, agriem e matam, mas que também escrevem” (ABDALA JR., 2001, p. 171).

Nesse contexto, ao lembrar a ideia do *Duplo*, em Clément Rosset (2008), em que o sujeito é desdobrado em um *Outro*, podemos, inclusive, pensar a obra *São Bernardo*, para Paulo Honório, como um espelho, elemento este que permeia o conceito trabalhado em questão, pois projeta o reflexo do *eu*, propiciando um encontro com o *outro*: uma extensão do próprio *eu*, expressão da essência humana. Dessa forma, o espelho torna-se um elemento crucial para que o duplo se manifeste na literatura.

Observa-se a ideia da duplicação presente na própria definição de espelho encontrada no *Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos bachelardianos* (2013). Além disso, o referido dicionário também apresenta as águas dos rios como representação clássica do espelho, pois remete-nos ao mito de Narciso: aquele que é atraído pelo próprio reflexo na água.

O espelho duplica todas as coisas, o mundo e o sonhador de mundos. O ser humano, em sua pureza primordial, vê e contempla sua imagem no espelho das águas, ficando maravilhado por ver, no reflexo, um outro que é a sua sombra, mas não é ele, é seu duplo (ALVAREZ FERREIRA, 2013, p. 68).

³ CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. *Vários escritos Antonio Candido*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

A sombra ou o duplo estão, dessa forma, atrelados ao elemento espelho, uma vez que são projetados por meio dele. E, em seu estudo psicanalítico, Otto Rank (2013) apresenta inúmeras crenças e superstições em torno desse símbolo que é mediador por excelência porque possibilita a duplicação de um elemento que, a princípio, seria uno. Dentre esses elementos, tem-se a duplicação do próprio *eu*, o que gera inúmeros conflitos de personalidade, sendo tema recorrente na literatura.

No tocante às crenças em torno desse artefato, muitos povos na França, por exemplo, alimentam a ideia de que olhar para o espelho durante a noite faz com que a pessoa perca seu próprio reflexo, que seria a alma, conduzindo o indivíduo à morte.

Por motivos semelhantes, a imagem do espelho é agourenta para pessoas doentes ou fracas, especialmente segundo crenças boêmias. Derrubar ou quebrar um espelho, representa um sinal de morte em toda a Alemanha, embora junto a isso tenha-se a variação eufemística dos sete anos de azar. [...]. Além disso, não se deixa de modo algum que crianças pequenas se vejam no espelho, por medo de que seu duplo sofra graves danos (RANK, 2013, p. 109-110).

Inegável é, então, que o contato com esse elemento mediador pode causar uma série de conflitos, pois “faz parte da crença no duplo a convicção de que o espelho revela coisas ocultas” (RANK, 2013, p.110).

O livro ao qual se dedica o fazendeiro é, então, esse portal, esse pilar da ponte, funcionando como intermediário do processo de autoconhecimento do coronel. Uma vez que duplica a imagem de Paulo Honório, trazendo à tona, não somente a figura do escritor, que se constrói enquanto escreve, mas também de um Paulo Honório consciente de seus próprios atos, os mais perplexos e sinistros, provenientes desse encontro com o *outro*.

O livro-espelho faz, então, com que ele entenda quem fora, as atitudes que cometera para com seus subordinados - trabalhadores da fazenda - e para com sua mulher. E é diante desse espelho que Paulo Honório enxerga não a sua situação atual, mas um reflexo, um *outro*, figura esta em que se reconhece. [O espelho] “oferece não a coisa, mas o seu outro, seu inverso, seu contrário, sua projeção segundo tal eixo ou tal plano” (ROSSET, 2008, p. 91).

A construção da obra literária é a chave para que se revele uma identidade até então desconhecida para Paulo Honório, pois não reconhecia sua agressividade e tampouco sua visão reificada. Em seu ensaio sobre a ilusão, Rosset (2008) nos auxilia a perceber a duplicação do próprio *eu*, do próprio sujeito que se desdobra e encontra-se com seu *eu* indesejável ao mergulhar em si mesmo. Ele encontra-se com seu lado mais perplexo e

sinistro, porém é a sua versão mais sincera e é a imagem que elege, pois é nela que se reconhece.

Ao analisar esses termos apresentados por Martinho (2017), no caso da palavra “perplexo”, por exemplo, do Latim *perplexus*, de per – “totalmente”, mais plectere, “dobrar”, é possível compreender que sua aplicação demonstra que a dualidade representada pelo duplo é apreendida de forma totalmente confusa, intrincada. Paulo Honório, então, confronta-se com esse *outro* que é incompreendido por ele mesmo e tal compreensão surge apenas com o avançar do resgate de suas memórias.

Quanto à palavra “sinistro”, é também interessante observar sua etimologia que, do Latim *sinister*, significa “esquerdo” ou “canhoto”. Considerando que a maioria das pessoas utiliza o lado direito para atuar, como sendo o lado que representa a força, a destreza, entende-se que o lado esquerdo, por ser mais fraco, pode também assumir uma conotação negativa, de desastre, de catástrofe. É, por assim dizer, o fatídico, o lado pavoroso.

Em uma concepção de original e cópia, de duplicação, entende-se que o lado esquerdo seria, então, o duplo: imagem que se revela com as nuances mais macabras, mais aterrorizantes do ser.

Essa imagem que surge para ele é resultado do processo de duplicação que, por sua vez, ocorre em função da escrita, da produção literária, do encontro com o *outro*. É, por assim dizer, o seu reflexo que surge porque está diante do espelho, imagem eleita porque Paulo Honório não consegue modificar-se e mantém seus atributos de coronel, o que é confirmado pelo seguinte fragmento: “Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (RAMOS, 2005, p. 220).

Não conseguir modificar-se ou optar por isso revela sua verdadeira essência. Ainda que abatido pelo arrependimento, pela perda de Madalena e por todo sofrimento que isso lhe causou, Paulo Honório não se modifica. Sua dor é fruto de suas ações, no entanto mantém-se seguro de que tudo o que viveu depois da morte da mulher não foi suficiente para abalar suas bases ao ponto de buscar uma mudança efetiva.

A narrativa fílmica apresenta esse homem sofrido pelo reconhecimento do que fizera (figura 5), mas que se vê incapaz de mudar, paralisado pela culpa, entregue ao cansaço de si mesmo e à espera de que a fadiga o permita descansar uns minutos.

Figura 5 - Não consigo modificar-me (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Conforme declarei, Madalena possuía um excelente coração. Descobri nela manifestações de ternura que me sensibilizaram. E, como sabem, não sou homem de sensibilidades. É certo que tenho experimentado mudanças nestes dois últimos anos. Mas isto passa (RAMOS, 2005, p. 121).

Ainda sentado à mesa, porém, abalado pelo reconhecimento do homem que fora, Hirszman registra um Paulo Honório que se curva, em um cenário ainda mais escuro se comparado à cena em que ele começa a introduzir a narrativa. Na sequência, Paulo Honório cai, pouco a pouco, sobre a mesa, Hirszman foca em seu rosto: um olhar perdido em primeiríssimo plano, e uma luz cada vez mais baixa até apagar-se por completo.

A referida imagem sugere a ideia de um homem que se entrega a própria dor, um homem que, após reconhecer os erros que cometeu, mergulha na culpa em vez de buscar a autotransformação. Ele busca justificar-se para si mesmo, acreditando serem suas características frutos de sua profissão: “Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins” (RAMOS, 2005, p. 221).

Paulo Honório nega a possibilidade de transformação. A partir disso, trazemos novamente Rosset (2008) quando ele menciona a pintura de *O ateliê*, por Vermeer, em que o pintor renuncia o sujeito ao pintar-se de costas, “como um pintor qualquer, que poderia ser qualquer outra pessoa trabalhando na sua tela” (p. 105-106).

Renunciar a pintar-se de frente equivale a renunciar a se ver, quer dizer, renunciar à ideia que o eu possa ser percebido numa réplica que permite ao sujeito apreender-se a si mesmo. O duplo, que autorizaria esta apreensão, significaria também o assassinato do sujeito e a renúncia a si, perpetuamente despojado dele mesmo em benefício de um duplo fantasmático e cruel (ROSSET, 2008, p. 107).

O quadro de Vermeer estabelece uma relação análoga à rejeição do sujeito que, por sua vez, é morto pelo seu duplo. E o mesmo acontece com Paulo Honório porque mantém a postura de fazendeiro, de homem avesso à sensibilidade, avesso às necessidades alheias, postura esta que para ele é revelada na medida em que se debruça sobre a obra, imprimindo-lhe suas recordações. Paulo Honório prefere o seu duplo em detrimento do sujeito a iminência da transformação, prefere manter sua postura de coronel insensível - duplo que se descortina para ele - a aceitar a mudança.

Dessa forma, compreendemos que, como o narcisista, ele ama sua imagem, seu duplo, porque “o erro mortal do narcisismo não é querer amar excessivamente a si mesmo, mas, ao contrário, no momento de escolher entre si mesmo e seu duplo, dar preferência à imagem” (ROSSET, 2008, p. 108).

O significado narcísico por natureza não é estranho à temática do duplo, replicando a interpretação das almas e da morte no material folclórico. Isso é demonstrado, além das já mencionadas tradições mitológicas da criação através da imagem refletida, sobretudo nas adaptações literárias, as quais juntamente com o problema da morte, seja diretamente seja em uma distorção patológica, trazem à tona o tema narcísico (RANK, 2013, p. 119).

Otto Rank (2013), precursor nos estudos do duplo, aponta a relação entre a lenda de Narciso e o tema do duplo, entendendo que a imagem refletida no espelho d'água, pela qual o jovem enamorou-se, acreditando ser sua amada, sua irmã gêmea, era nada além da sua própria imagem. E essa imagem assume papel de duplo. O narcisista, então, ama sua imagem, seu duplo.

E quando Paulo Honório nega-se à transformação, mantendo sua postura de coronel mesmo confrontando-se com sua essência e já buscando compreender os motivos do suicídio da mulher, ele opta por dedicar-se a seu duplo, a sua imagem de fazendeiro, sendo incapaz de amar verdadeiramente. Não soube amar sua mulher e nem sequer a amizade do próprio filho ele tinha.

Este é o miserável segredo de Narciso: uma atenção exagerada *ao outro*. Esta, aliás, é a razão por que ele é incapaz de amar alguém, nem o outro, nem ele mesmo, já que o amor é um assunto importante demais para que se delegue a outro a responsabilidade de negociá-lo. (ROSSET, 2008, p. 108).

É essa atenção exagerada ao *outro*, ao seu duplo, à sua conduta de fazendeiro rude que faz com que Paulo Honório não consiga dedicar atenção ao outro, ao semelhante.

Outro caso da literatura, estudado por Rank (2013), em seu estudo psicanalítico, no qual se percebe a dificuldade de dedicar amor ao semelhante em função do amor exacerbado pela própria imagem, pelo duplo é em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, pois verifica-se uma grande paixão pelo ego, pelo corpo, que é sua própria imagem:

A essa atitude narcisista, estão relacionados seu grande egoísmo, sua incapacidade para o amor e sua vida sexual anormal. As amizades íntimas com homens jovens, das quais Hallward o acusa, buscam realizar a paixão erótica pela própria imagem juvenil. Nas mulheres, busca somente os prazeres sensuais mais primitivos, sem ser capaz de ter uma relação espiritual ou emocional. Essa incompetência para amar é compartilhada por Dorian com quase todos os heróis duplos (RANK, 2013, p. 120-121).

Aos mesmos moldes, Paulo Honório é centrado na sua *persona*, em seus interesses, incompetente para amar, egoísta e brutal. Ele dedica-se demasiadamente ao *outro*, a seu duplo em detrimento daqueles que estão a seu redor.

Em *S. Bernardo*, esse *outro* que se revela na obra durante o processo de construção do escritor é demarcado também no modo como o livro é organizado e escrito, isso é, a obra, além de trazer à tona os desvios de caráter de Paulo Honório e sua ausência de sensibilidade com o semelhante, também reflete sua deformação no aspecto formal que, por sua vez, remete à *secura* de sentimento, fruto de seu modo de ver o mundo e o outro.

À medida que se dedica à construção da obra literária depara-se, então, com toda a obra de sua vida enquanto fazendeiro - vida de massacres, agressões, roubos - responsáveis pela deformação da qual foi vítima. Essa deformação é metaforicamente anunciada pelo próprio Paulo Honório quando se compara a um monstro.

A reflexão acerca dos males que provocou tanto a seus empregados quanto à Madalena oferece nova forma a sua visão sobre si mesmo, de modo que começa a observar-se deformado fisicamente em meio a seus devaneios. E essa visão é intensificada na mesma proporção em que busca recuperar a memória e transcrevê-la para o papel.

Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. Se Madalena me via assim, com certeza me achava extraordinariamente feio. Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas (RAMOS, 2005, p. 221).

Essas lacunas no cérebro, mencionadas por Paulo Honório, são representadas na própria construção da escrita, pois se observam lacunas nas linhas de pensamento, lacunas no texto, elaborado como um caderno de notas, em que se apontam os fragmentos da memória, lembranças perdidas, misturadas a sentimentos diversos. Isso é bastante marcado no capítulo XIX em que o protagonista é acometido por uma nuvem de pensamentos, de retalhos da sua lembrança de quando Madalena ainda estava com ele.

Graciliano preocupa-se em manter uma verossimilhança entre a escrita de Paulo Honório e sua prática de fazendeiro. O estilo econômico de seu discurso reflete, então, a secura e a objetividade com que o coronel conduz a própria vida.

“Graciliano Ramos valorizava a experiência do escritor, de forma correlata ao oleiro de Walter Benjamin, que imprime as marcas de sua mão na matéria com que trabalha”. (ABDALA JR., 2001, p. 171). Para o autor, “o escritor só pode escrever aquilo que tenha sido filtrado por sua experiência individual e social, através de um registro de linguagem coerente com a práxis do escritor” (ABDALA JR., p. 171, 2001).

Em relação à narrativa fílmica, dirigida por Leon Hirszman, o diretor adota a mesma linguagem seca que observamos na narrativa literária, porém utiliza os recursos inerentes a esse modo de narrar. A leitura do diretor é resultado de seu projeto fílmico, bem como dos sentidos que visa despertar no espectador, tendo em vista o contexto de produção da obra.

É importante considerarmos, então, o contexto de produção da referida obra cinematográfica a fim de conferirmos relevância a esse estudo, já que a simples e tradicional análise comparativa caminha na contramão dos nossos interesses a respeito da adaptação da literatura pelo cinema.

O mais relevante nos estudos de adaptação, portanto, principalmente no sentido que aqui entendemos como transposição midiática (RAJEWSKY, 2012), não é a apreciação subjetiva da qualidade de cada uma delas, conforme salienta Stam (2006), tampouco a mera comparação com base em fidedignidade entre as narrativas em jogo, mas a compreensão dos efeitos de sentido propiciados pela transposição realizada.

Nem o produto nem o processo de adaptação existem num vácuo: eles pertencem a um contexto – um tempo e um lugar, uma sociedade e uma cultura (...) quando um texto adaptado migra do seu contexto de criação para o contexto de recepção da adaptação, o significado e impacto das histórias podem mudar radicalmente (HUTCHEON, 2013, p.17).

Dessa forma, ao analisar o contexto histórico de ambas narrativas, percebemos que existe um espaço temporal entre a produção literária e a fílmica. A primeira é de 1934, já o

filme data do ano de 1972 - período de forte censura à produção artística em função da ditadura militar iniciada em 1964. E, justamente por isso, a estreia foi possível apenas em 1973.

O engajamento de quem, aos 14 anos, já havia ingressado no Partido Comunista fazia de Hirszman um homem que acreditava no cinema enquanto instrumento político, um cinema que pudesse fazer com que as pessoas refletissem sobre as questões sociais do Brasil. “O Leon juntava o cinema com a política. Ele tinha uma unidade bem flagrante. O cinema era a extensão da militância dele” (SALEM, 1997, p. 120).

Concluído em março de 1972, *São Bernardo* foi imediatamente proibido pela Censura Federal, que desejava cortar 15 minutos do filme - o que Leon não aceitou. “Minha atitude não era motivada por moralismo pequeno-burguês ou coisa parecida... Inclusive naquele momento eu teria negociado porque precisava que o filme fosse exibido, mas os cortes que eles queriam deformavam completamente a obra. O filme cortado teria outra leitura” (SALEM, 1997, p. 215).

A deformação física que o filme sofreria impactaria diretamente na produção de sentidos proposta pelo diretor. O filme perderia seu caráter de denúncia e seria transformado em uma história de ciúmes, perdendo-se, dessa maneira, toda a articulação sócio-política como esclarece o próprio Hirszman na biografia escrita pela jornalista Helena Salem⁴ (1997).

Em decorrência dessa forte repressão e a fim de evitar que a obra fosse recolhida, Hirszman opta por manter o mesmo nome da obra de Graciliano Ramos. “Além de seu projeto artístico apresentar afinidades com o tema da obra, sob ela não recaía nenhum tipo de censura. Os títulos do autor eram conteúdo obrigatório nas aulas de português para os estudantes secundaristas” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 155).

O roteiro, inclusive, é composto de falas que seguem na íntegra as falas da obra literária. Hirszman declara que “não havia nem ao menos um roteiro que amparasse a construção da adaptação, pois o romance servia diretamente de base para a construção do argumento narrativo audiovisual” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 156). Com essa estratégia, o diretor acreditou que poderia evitar a censura, no entanto, não foi o que aconteceu, uma vez que o filme ficou retido por sete meses.

Conforme afirmação do Diretor de Fotografia, Lauro Escorel, no processo de produção fílmica, o romance “S. Bernardo” (1934), de Graciliano Ramos foi tomado como roteiro, pois, ao convidar elenco e equipe, uma das primeiras orientações de Hirszman era a leitura do romance. A releitura do livro acompanhou todas as etapas de produção – captação de imagem e som – do longa-metragem: era comum o

⁴ SALEM, Helena. *O navegador de estrelas*. - Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

diretor se reunir com o elenco e com a equipe para rerelem e discutirem o texto de Graciliano, como também para traçar os aspectos relativos à composição da mise-en-scène que seria materializada a partir deste romance (SIRINO, 2015, p. 280).

Diretor que compunha o quadro dos cineastas do Cinema Novo, Hirszman tem uma obra voltada para o despertar da consciência crítica, pois, além de ser um movimento estético, o Cinema Novo era um movimento sobretudo político, com o compromisso de aproximar-se o máximo possível do real, refletindo as questões de cunho social e econômico do país.

O movimento surge, então, com a proposta de trazer à luz um cinema que tivesse como referência a cultura brasileira, evidenciando temáticas populares e nacionais: “filmar o Brasil, os problemas dos brasileiros, sem nenhum retoque, nenhum disfarce” (SALEM, 1997, p. 116).

Nosso cinema é novo porque o homem brasileiro é novo e a problemática do Brasil é nova e nossa luz é nova e por isto nossos filmes nascem diferentes dos cinemas da Europa. [...] Queremos filmes de combate na hora do combate e filmes para construir no Brasil um patrimônio cultural (SALEM, 1997, p. 115).

Dessa forma, acreditava-se que os filmes deveriam apresentar, em sua estrutura, marcas da realidade brasileira, o que Hirszman trabalha tanto no conteúdo de sua narrativa, quanto na forma.

Esse cinema comprometido, então, explorava a precariedade técnica de seus instrumentos, evidenciando o subdesenvolvimento nacional não apenas nas temáticas das narrativas mas, sobretudo, em nível estrutural, ressaltando o atraso do país como um recurso crítico. Isso quer dizer que os recursos de produção influenciaram direta e propositadamente a materialização desse projeto cinematográfico.

Em entrevista a Lauro Escorel - diretor de fotografia do referido filme - extraída de um artigo de Sirino (2015), ele relata que a escassez de recursos financeiros e técnicos foram fundamentais na produção de *S. Bernardo* (1972):

O filme foi todo muito bem planejado pelo Leon, que era o produtor além de diretor. A limitação de recursos financeiros e técnicos foi determinante no estilo geral do filme. Uma câmera muito pesada quando trabalhando com som direto, escassez de filme virgem e modestíssimo parque de iluminação têm muito a ver com o resultado deste trabalho (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 282).

Em uma narrativa concisa, aos moldes de Graciliano Ramos, Hirszman vale-se de uma câmera de pouquíssimo movimento que privilegia os planos longos.

A opção estética de Hirszman para este filme decorreu em muito por uma questão de produção: sem dinheiro nem alternativa, contavam com uma quantidade limitada de rolos de película, o que obrigou a equipe a privilegiar planos-sequência sintéticos e evitar movimentos que pudessem comprometer os planos gravados (LIRON, 2012).

A câmera fixa, além de retratar o olhar enxuto do adaptador - que bebe na escrita de Graciliano - reforça o ideal cinemanovista, cujo interesse estava centrado não apenas na concepção estética da obra, mas também na leitura crítica da nação. O cinema, segundo essa perspectiva, seria um instrumento político que pudesse conferir visibilidade à arte nacional no que tange à forma e ao conteúdo.

Os planos longos permitem, portanto, sintetizar a escassez de recursos, a imobilidade da fazenda, na qual os trabalhadores estão destinados a serem sempre vistos como coisas e o pensamento retrógrado de um coronel machista e autoritário. Tudo em São Bernardo é lento, parado, atrasado. A própria Madalena, o avesso a essa força centrífuga que a puxa para dentro desse marasmo, busca o suicídio. Ela sabia que Paulo Honório não seria capaz de se transformar.

Hirszman vale-se muito dessa imobilidade da câmera, cujo efeito para o espectador assemelha-se a quando este está assistindo a uma apresentação de teatro. São as cenas dialogadas que conferem o movimento e possibilitam a progressão das ações na maior parte do filme. Ademais, a câmera fixa também nos remete à linguagem do documentário, sobretudo quando focaliza Paulo Honório dando o seu relato.

Na entrevista, Escorel também menciona que, como o parque de iluminação era modesto, muitas vezes utilizava a luz natural para as filmagens:

Nas nossas conversas preparatórias pensamos na melhor maneira de utilização da luz natural. Os horários de filmagem de muitas das cenas foram determinados pela necessidade do melhor aproveitamento da luz nos diferentes espaços. Isto também era muito importante porque, na época, o filme era muito pouco sensível à luz e, muitas vezes, filmamos no único horário em que o nível de luz permitia imprimir uma imagem. Os atores eram ensaiados à exaustão e, quando chegava a hora certa para a luz, faziam a cena, sem direito ao erro. Trata-se de um filme de take 1 na sua maior parte (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 282).

A linguagem concisa de Hirszman dialoga não apenas com a linguagem de Graciliano, mas também com a economia discursiva do próprio narrador-personagem. Assim, os escassos recursos cinematográficos dos quais se dispunham ganham relevo na medida em que também são utilizados enquanto estratégia narrativa pelo diretor.

Outro recurso que evidencia o rigor da obra é o distanciamento que há entre o personagem Paulo Honório e o espectador, uma vez que este último não é convidado a

participar do drama psicológico do latifundiário. Embora conheçamos a vida do personagem, ela chega ao espectador por meio de uma voz em *off*, utilizada para representar a narrativa em 1ª pessoa conforme se apresenta na obra literária, como já mencionado. Vemos, dessa maneira, um afastamento - pela linguagem - na relação da personagem com o espectador.

Por serem habitantes de mundos opostos, Paulo Honório também não se comunica com Madalena. Ele, de origem pobre, mas que cresceu financeiramente; ela, também de origem pobre, mas que cresceu culturalmente. O coronel, embora tenha transformado sua condição social, não transforma sua condição cultural. Assim, não comunica com aqueles que dominam a cultura e tampouco com aqueles que dominam o capital. É, portanto, um homem perdido em um interstício.

Em outras palavras, vemos Madalena como símbolo da comunidade letrada e dos trabalhadores, uma vez que se apieda deles, defendendo-os do marido; e Paulo, o fazendeiro hostil, como símbolo da opressão, do patrão que opera com força bruta. A partir disso, compreendemos bem que esses diferentes lados não poderiam formar um bom casamento.

A alternativa encontrada por Graciliano e mantida por Hirszman é a morte dessa mulher que atua também como uma metonímia de todas as mulheres, muitas vezes silenciadas, que perdem a voz ante a força do patriarcalismo. Essa mulher que estava nos anos 30, 70 e, com pesar, ainda hoje existe.

Madalena/Isabel se alça, certamente, à posição de uma das mais belas personagens femininas do cinema brasileiro. Não é um ser estereotipado, de uma só face - a mãe, santa, sofredora; ou a prostituta e seus derivados, sedutora, ardilosa, interesseira, pérfida; ou ainda a fútil, vazia - mas uma mulher em toda a sua complexidade, desidade e polivalência: livre, oprimida, forte, frágil, corajosa, impotente. Que acaba morrendo, porque naquela sociedade conservadora, fechada, não existe mesmo lugar para mulheres como ela (SALEM, 1997, p. 206).

Madalena é também um retrato da voz abafada pela ditadura - contexto que terá profundidade no segundo capítulo desse trabalho. Ela é a figura da contenção e, embora seja letrada, não tinha espaço para colocar a sua voz nem o seu saber. Isso reforça a apreciação do contexto de produção da obra adaptada.

Nesse caso, o cenário da ditadura é altamente significativo para justificar as opções do diretor ao olhar a obra. Não apenas a ditadura do Estado Novo que é como se ambienta o período de produção da narrativa de Graciliano Ramos, mas também a ditadura de 64 que, por sua vez, ambienta o período de produção da narrativa de Hirszman.

A contenção discursiva manifesta-se, pelo olho do cineasta, também por meio das cores utilizadas e do próprio cenário que, tal qual a narrativa de Graciliano, evita, ao máximo, elementos para além do necessário. Aponta Escorel:

Lembro de se falar da necessidade de preservar a austeridade do mobiliário e objetos da fazenda. Nada de adornos. Houve contenção na paleta de cores, mesmo tendo que ser necessário mostrar a fazenda inicialmente em ruínas e, depois, no seu apogeu. Ripper desenhou o percurso cromático do filme. Como responsável por roupas e cenários, o fez de forma muito harmônica. Uma beleza! Os enquadramentos tinham muito poucos elementos, uma imagem despojada de adornos, onde os atores e o texto de Graciliano tinham total primazia. Todos sabíamos os diálogos de cor e os citávamos, amiúde, fora do set. (ESCOREL, apud SIRINO, 2015, p. 284).

Os longos planos estáticos dessa narrativa enxuta criada por Hirszman, podem nos conduzir a imergir na dureza a qual estão submetidos os trabalhadores da fazenda, já que São Bernardo é o lugar da imutabilidade - o próprio fazendeiro não consegue mudar. O recorte selecionado nos mostra um longo plano em que podemos contemplar o trabalhador em seu ofício (figura 6).

Figura 6 - Essa gente quase nunca morre direito (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Podemos verificar a dureza com a qual o empregador trata seus empregados. Hirszman a registra pela quase ausência de *close*. Os trabalhadores são, muitas vezes, apresentados em planos gerais, ao longe, em atividade. Não há relevância para a individualidade, para a subjetividade de cada um.

Ao observarmos os sulcos na terra e o ângulo como o diretor focaliza a imagem, temos a ideia de que esses trabalhadores estão, na medida em que cuidam da terra, construindo sua própria caminhada, como se as marcas no solo sinalizassem as suas pegadas. Uma trajetória de trabalho e opressão.

Os mesmos sulcos podem também nos remeter ao mapa que mostra a geografia da fazenda, cujos trabalhadores curvados e vistos ao longe são os próprios animais, os “bichos” de que nos fala Paulo Honório. Ainda nesta fotografia, visualizamos também covas construídas pelos próprios trabalhadores que cavam e pagam, pelo suor do trabalho, a parte que lhes cabe deste latifúndio.

Quando o cineasta aproxima sua câmera dos empregados (figura 7), ressalta o sofrimento, o silêncio diante de uma condição em que eles não possuem voz nem vez. Paulo Honório também não estabelece comunicação com seus empregados, pois, para ele, são todos bichos, verdadeiros molambos. A câmera focaliza em *close* o rosto de uma mulher (figura 6), queimada pelo sol, marcada pelo trabalho duro. Seu olhar triste, perdido e submisso às condições impostas pelas diretrizes imutáveis de São Bernardo. Vejamos:

Figura 7 - Bichos (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Bichos. As criaturas que me serviram durante anos eram bichos. Havia bichos domésticos, como o Padilha, bichos do mato, como Casimiro Lopes, e muitos bichos para o serviço do campo, bois mansos. Os currais que se escoram uns aos outros, lá em baixo, tinham lâmpadas elétricas. E os bezerrinhos mais taludos soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus (RAMOS, 2005, p. 217).

A foto selecionada é escura em mais da metade. Do outro lado, temos o rosto da mulher emoldurado pela dureza e segura da parede rachada. Além disso, a mulher apresenta a testa franzida com rachaduras, a expressão dura, fechada como forma de colocar o espectador em contato com o lado bicho do homem. Esses trabalhadores são homens e mulheres sem identidade, bichos destinados a servir. O diretor, referenciando Marx, critica o capitalismo que reduz o homem a coisa, o capitalismo que reifica, que reduz as relações humanas, atribuindo a elas um valor econômico.

O trabalhador é cada vez mais visto como mercadoria e a linha que estabelece a fronteira entre aquilo que é produzido e quem o produz torna-se cada vez mais tênue. O trabalhador torna-se mero objeto. O próprio protagonista Paulo Honório é algoz e vítima porque, além de não receber o afeto da esposa que amava, todo seu patrimônio vai à derrocada após a morte de Madalena. Hirszman evidencia, dessa maneira, o retorno trágico

que a busca alucinada por recursos materiais, bem como a disputa de terras e confronto entre as diferentes classes sociais podem trazer ao homem.

2 REMEMORAÇÃO: (RE)VISITAR PARA (RE)CRIAR

A arte de lembrar (BENJAMIN, 1987) implica renunciar a desfiar entre os dedos os acontecimentos, como as contas de um rosário, pois estabelecer um nexo causal entre os momentos da história significa reproduzir a história universal, perpetuando seus despojos. Assim, articular o passado em busca de uma transformação social, para o filósofo, é considerar também a imobilização das ideias, o efeito de choque como mencionado pelo autor quando relata que, no final da Primeira Guerra Mundial, os sobreviventes que voltavam das trincheiras, muitas vezes, não conseguiam contar o que viveram em combate porque voltavam mudos.

“Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialista histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento do perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

Essa pobreza da experiência comunicável, fruto do choque, é comparável à morte do narrativo que, com o surgimento do romance, traz uma nova natureza de comunicação que é a informação. A difusão da informação é, portanto, a responsável pelo declínio da narrativa. Os fatos nos chegam prontos, explicados, enquanto que a arte da narrativa está em evitar explicações, e sim em contar as histórias de novo e de novo a fim de conservá-las.

Essa forma artesanal de comunicação, por meio da qual é possível passar ensinamentos de geração para geração, de pai para filho - porque há interesse em conservar o que foi narrado - tem definhado. Com essa perda da tradição, a lembrança torna-se urgente porque, ao considerar a imobilização das ideias, fixando uma imagem do passado em seu momento único, em um momento de perigo, é possível recuperar - pela lembrança - os estilhaços da história, a identidade de um povo que jaz por debaixo da trama dos vencedores.

Benjamin, ao propor uma historiografia crítica, substitui o procedimento aditivo - o de somar os fatos da história - por um procedimento construtivo que considera uma ruptura com a suposta linearidade da trama contada pelos vencedores. Dessa maneira, o historiador consciente recupera a identidade daqueles que foram esquecidos pela história e desperta no passado as centelhas da esperança a fim de propor uma *práxis* revolucionária.

“As formas de lembrar e de esquecer, como as de narrar, são os meios fundamentais da construção da identidade, pessoal, coletiva ou ficcional” (GAGNEBIN, 2014, p. 218).

Gagnebin nos fala sobre a metáfora do tecido e da tecelagem que está muito presente nas reflexões benjaminianas sobre a narração, nas quais aproxima-se texto, tecido, tecelagem e trabalho de rememoração. Esse trabalho é definido como um cruzamento entre o ato de lembrar e o de esquecer. Ou seja, a memória corresponde aos fios da trama e, em seu avesso, se imprime - ou apaga? - o esquecimento.

A metáfora evidencia, por meio desse movimento duplo dos fios, a dinâmica do lembrar e do esquecer que, respectivamente, correspondem ao presente e ao passado, em uma espécie de complementação. Esse passado, essa memória perdida por baixo da trama entendemos como a história dos vencidos que a história dita oficial não conta.

Benjamin (1987), então, utiliza o conceito de rememoração para referir-se ao esforço da memória que deseja eternizar um momento específico da história, um momento singular que se escapou, que foi esquecido. Como leitor de Proust, Benjamin ressalta a importância do esquecimento para que surja à memória aquilo que ficou para trás.

Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é impreciso e demasiadamente grosseiro. Pois o importante para o autor que lembra, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua lembrança, o trabalho de Penélope da rememoração. Ou seria preferível falar da obra de Penélope do esquecimento? A rememoração involuntária, a *memoire involontaire* de Proust, não está muito mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de lembrança? Não seria essa obra de rememoração espontânea - em que a lembrança é a trama e o esquecimento a urdidura - muito mais o oposto [a contrapartida] da obra de Penélope que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o que a noite produziu. Cada manhã, quando acordamos, muitas vezes fracos e dispersos, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas do tapete da existência vivida, tal como o esquecimento o teceu em nós. Cada dia, com seu agir intencional e, mais ainda, com seu lembrar intencional desfaz a teia, os ornamentos do esquecimento (GAGNEBIN, 2014, p. 234).

Como aponta Gagnebin (2014, p.236), “esquecimento e lembrança são ativos: isto é, o esquecimento não é somente um apagar ou um ‘branco’, mas também produz, cria ornamentos”. A partir, portanto, do ato de esquecer, é possível estabelecer uma nova relação com a memória e com o passado, uma desconstrução com a narrativa vigente a fim de que se abra terreno fértil ao florescimento de novas formas de ver.

A historiografia crítica de Benjamin busca uma nova apreensão conjunta do passado e do presente, uma intensificação do tempo que permite salvar do passado outra coisa que sua imagem habitual, aquela que a narração vigente da história - pessoal ou coletiva - sempre repete, aquilo que a memória domesticada sempre conta. Procura-se salvar do passado não uma imagem eterna, mas uma imagem mais verdadeira e frágil, uma imagem involuntária ou inconsciente; um elemento soterrado sob o hábito, algo esquecido e negligenciado, “recalcado” talvez, uma

promessa que não foi cumprida, mas que o presente pode reconhecer e retomar (GAGNEBIN, 2014, p. 242).

Escavar o terreno do presente e, através dos estilhaços da história, gerar nexos atemporais é a tarefa do materialista histórico que salta pelos ares o *continuum* da história, gerando oportunidade de lutar por um passado oprimido.

A imagem da escavação não remete só ao abismo sem fundo (*Abgrund*) do lembrar e do pensar, mas, essencialmente, a lembrança e ao pensamento como formas de sepultamento: o verbo cavar, *graben*, pertence ao mesmo radical que o substantivo túmulo, *Grab*. O verdadeiro lembrar, a rememoração, salva o passado não somente porque o conserva, mas porque lhe assinala um lugar preciso de sepultura no chão do presente, possibilitando o luto e a continuação da vida (GAGNEBIN, 2014, p. 248).

O conceito benjaminiano de rememoração é aqui empregado como uma possibilidade de (re)visita ao passado para que se recupere uma memória perdida, olvidada, soterrada pela linearidade historicista. Esse processo de (re)visitação, portanto, ocorre por meio de uma seleção ativa de fragmentos do passado que, quando articulados com a experiência do presente, modificam nossa leitura de mundo.

Em nossa análise intermidial, essa rememoração é feita por meio da seleção de cenas de *São Bernardo* (1972), considerando o tratamento de Hirszman em sua releitura do romance de Graciliano a fim de explorarmos os sentidos que essas cenas podem produzir. Ou seja, analisar quais são os estilhaços da memória que Hirszman pretende recuperar para atribuir-lhes novo sentido.

Dessa maneira, entendemos a transposição midiática como um procedimento analítico que possibilita (re)criar novos sentidos a partir de um ato de (re)visitação ao passado. “Como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, 1987, p. 224).

É nessa interação entre passado e presente que as mídias envolvidas no jogo da transposição complementam-se, pois o texto de chegada atualiza o de partida. “O segundo texto ‘inventa’ o primeiro. Dessa forma ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele mesmo” (CARVALHAL, 2006, p. 59).

À moda da tecelagem mencionada por Benjamin, uma mídia acrescenta à outra ainda porque, por se tratarem de artes diferentes, possibilitam ao leitor-espectador outras formas de ver por meio de uma iluminação recíproca das artes.

A comparação não é um fim em si mesma, mas apenas um instrumento de trabalho, um recurso para colocar em relação, uma forma de ver mais objetivamente pelo contraste, pelo confronto de elementos não necessariamente similares e, por vezes mesmo, díspares. Além disso, fica igualmente claro que comparar não é justapor ou sobrepor, mas é, sobretudo, investigar, indagar, formular questões que nos digam não somente sobre os elementos em jogo (o literário, o artístico), mas sobre o que os ampara (o cultural, por extensão, o social) (CARVALHAL, 1991).

Considerar o contexto de produção das expressões artísticas envolvidas é fundamental para enriquecer a pesquisa, já que pode contribuir para gerar diferentes sentidos às narrativas quando confrontadas entre si. As obras não são isoladas, mas fazem parte de um grande sistema de correlações como considera Carvalhal (2006).

Tal constatação muda a compreensão do comparativista que persegue um tema, uma imagem ou mesmo um simples verso ao longo de diferentes textos. Ela o faz considerar não mais apenas o elemento em si, mas a função que ele exerce em cada contexto. Enfim, graças a isso, o elemento rastreado não é o mesmo, sendo já outro por força da nova função que lhe é atribuída (CARVALHAL, 2006, p. 48).

Assim, toda transposição midiática é um ato de (re)criação, um procedimento natural e contínuo de (re)leitura e não uma relação de dependência ou dívida de uma mídia para com a outra. Nos próximos tópicos discutiremos como se processa o conceito benjaminiano, que aqui é aplicado de duas formas.

A primeira delas é no próprio processo de transposição midiática (RAJEWSKI, 2012), pois entendemos que, nesse processo, Hirszman (re)visita a narrativa literária para (re)criar novos sentidos, trazendo sua experiência enquanto cineasta integrante do Cinema Novo e ativista político. Entendemos, então, que sua preocupação com o social é revelada em fotografias que destacam o trabalhador rural, cuja história foi esquecida.

O diretor pode, assim, dar relevo à história dos vencidos, pois privilegia a narrativa presente em detrimento da passada. Enquanto esta nos fala de um coronel que não mediu esforços para vencer na vida, segundo a perspectiva do protagonista, aquela nos fala de um coronel vítima de seus próprios atos e, por isso, mais reflexivo, mais introspectivo.

Por meio das cenas selecionadas, observaremos como se realiza essa abordagem, tendo em vista os enquadramentos que imobilizam o coronel no presente porque ele está preso a seu passado. Um passado de culpas pelos atos cometidos ao longo de anos.

Em seguida, também discutiremos o conceito benjaminiano por um outro viés: por meio da narrativa construída por Paulo Honório. Como sente-se preso ao passado e busca na escrita uma forma de compreender tudo o que aconteceu, o coronel (re)visita sua própria vida,

(re)criando a sua história ao transpô-la da vida ao livro. Assim, a obra de sua vida converte-se em obra literária.

2.1 Palavras em cena

Iniciamos este percurso da palavra a tela, então, pensando o contexto de produção dos objetos de estudo aqui analisados e, para isso, trazemos à luz os conceitos de “consciência amena do atraso” e “consciência catastrófica do atraso”, de Antonio Cândido⁵ (1989).

No referido estudo, o autor observa que até os anos 30 predominava entre os intelectuais brasileiros a ideia de “país jovem”, o que, na literatura, correspondia à exaltação de nossas terras, à exuberância da nossa natureza, enquadrando-se nesse pensamento a literatura de Gonçalves Dias, no caso do Brasil, por exemplo.

A literatura se fez linguagem de celebração e terno apego, favorecida pelo Romantismo, com apoio na hipérbole e na transformação do exotismo em estado de alma. O nosso céu era mais azul, as nossas flores mais viçosas, a nossa paisagem mais inspiradora que a de outros lugares, como se lê num poema que sob este aspecto vale como paradigma, a “Canção do exílio”, de Gonçalves Dias, que poderia ter sido assinado por qualquer um dos seus contemporâneos latinos - americanos entre o México e a Terra do Fogo (CANDIDO, 1989, p. 140).

A exuberância da natureza, portanto, compensava o atraso das instituições, o atraso material da nação. O exotismo tornava-se um motivo de otimismo social, a grandeza da pátria era mensurada pelas belezas naturais.

A partir dos anos 30, no entanto, surgem alguns movimentos que caminham na mão contrária, no sentido de romper com a amenidade e com o encanto proporcionado pelas maravilhas da nossa terra. É principalmente a ficção regionalista de autores como Jorge Amado e o próprio Graciliano Ramos, por exemplo, que abre caminhos rumo à consciência de subdesenvolvimento que desconstrói a noção de nacionalismo genuíno até então vigente.

A publicação de São Bernardo (2005) em 1934 é um exemplo desse movimento, tendo em vista que coloca em realce as misérias nacionais, sobretudo, o nordeste brasileiro. A situação de vulnerabilidade à qual está submetido o trabalhador do campo e a violência com que é tratado são pontos chave para denunciar o sistema de trabalho das oligarquias rurais.

⁵ CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: Ensaios sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1989.

Caminhamos, então, de um pensamento pautado na crença de que as belezas naturais seriam uma espécie de desempate diante dos países desenvolvidos para um pensamento mais pessimista de reconhecimento do atraso do país. Esse movimento tem nas obras regionalistas uma força desmistificadora que caminha em um crescente até o período após a Segunda Guerra Mundial, em que se manifesta a consciência de subdesenvolvimento: a “consciência catastrófica do atraso” mencionada por Antonio Cândido.

Atrelado à essa consciência, surge um desejo pela revolução de ordem econômica e política, o que promoveria um abalo nas estruturas que alimentam o subdesenvolvimento, porém, por outro lado, surge também uma visão mais objetiva do quadro nacional que, por sua vez, alimenta o conformismo. Antonio Candido considera, portanto, que tal paradoxo é apenas aparente, pois percebe-se, a partir de então, movimentos mais efetivos de mudança.

Começamos a sentir que a dependência se encaminha para uma interdependência cultural. Isto não apenas dará aos escritores da América Latina a consciência de sua unidade na diversidade, mas favorecerá obras de teor maduro e original, que serão lentamente assimiladas pelos outros povos, inclusive os dos países metropolitanos e imperialistas. O caminho da reflexão sobre o desenvolvimento conduz, no terreno da cultura, ao da integração transnacional, pois o que era imitação vai cada vez mais virando assimilação recíproca (CÂNDIDO, 1989, p. 150).

Esse desejo pela revolução, pelo desenvolvimento se estende também para o âmbito do cinema. Em meados da década de 50, com a falência de companhias cinematográficas e do projeto de grandes estúdios em São Paulo, como Vera Cruz e Maristela; e do esgotamento da chanchada no Rio, alguns cineastas reúnem-se a fim de criar um cinema que se aproximasse da realidade brasileira tanto pelo conteúdo quanto pela forma.

Ansiava-se por um cinema que inaugurasse uma perspectiva crítica em relação ao que, até então, vinha sendo produzido no Brasil e que se preocupasse com temáticas de cunho nacional, sobretudo, que desse relevo ao popular, ao povo.

Surge, então, o movimento cinematográfico brasileiro, conhecido por Cinema Novo, cujo nome foi dado pelo jornalista e crítico de cinema Ely Azeredo. O movimento formado por cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Carlos Diegues, Ruy Guerra, Glauber Rocha, Leon Hirszman, dentre outros, misturou nacionalismo com internacionalismo: enfoque no nacional com projeção internacional.

Antes só havia imitação. Tratava-se de inventar um cinema brasileiro. Com o conhecimento de uma linguagem universal, criar um cinema que tivesse um referencial aqui, na nossa cultura. O Cinema Novo inventou esse cinema [...] O cinema era vida, era amor, realmente movimento, era sobretudo um instrumento de transformação do mundo, do Brasil (SALEM, 1997, p. 115-116).

O Cinema Novo tinha como proposta uma mudança radical, cujo alvo principal foi a chanchada que, além de reproduzir os moldes do cinema estrangeiro, não tinha a preocupação de produzir um trabalho de conscientização do público, visando uma transformação da realidade do país. Assim, esse novo modelo de fazer cinema tinha um ideal anti-industrial e uma consciência realista.

Como destaca Glauber Rocha (2004, p.86), “um produto cultural que se opõe à ideologia estética dos fascismos dominantes e à estética de entorpecimento americana deve criar seu próprio mercado”. O cinema novo brasileiro, dessa forma, torna-se uma atitude política no campo da cultura e da economia, pois, assim que seus produtores se viram ameaçados pela não distribuição dos primeiros filmes, passaram a constituir sua própria distribuição.

Criou-se, assim, a DIFILM, no Rio, que reunia a maioria dos produtores e diretores independentes cultural e politicamente. A distribuidora distribuía os filmes no mercado brasileiro e também coordenava a distribuição internacional, estimulando, cada vez mais, produções independentes e de qualidade.

A revolução econômica e cultural da DIFILM é única no mundo: a DIFILM não está apenas criando um mercado, mas está criando um público para seu produto, um público novo que começa a se desligar dos vícios do cinema comercial nacional e estrangeiro para preferir o filme brasileiro de caráter cultural (ROCHA, 2004, p. 85).

É aos poucos que se forma o público dessa nova forma de fazer cinema, pois, antes do Cinema Novo, o que tínhamos era a chanchada, a pornografia, o musicanalismo. As pessoas, quando iam ver esses filmes, se divertiam, tudo terminava em festa e gargalhada. A nova forma de ver o cinema, proposta pelos cinemanovistas, traz uma espécie de choque, o que provocou, de início, uma certa rejeição por parte do público.

Os intelectuais de esquerda, que compartilhavam dos mesmos ideais políticos dos produtores do Cinema Novo, eram os que assistiam aos filmes inicialmente. Mas, apesar dessa rejeição interna, o movimento ganhou espaço no exterior, recebendo vários prêmios. E foi também por conta desse reconhecimento externo que a receptividade, sobretudo por parte da classe média - antes desinteressada em função da incompatibilidade de ideais - que agora percebia que o movimento recebia a chancela dos intelectuais dos países desenvolvidos.

Rocha (2004) afirma, por outro lado, que um cinema de economia e técnica subdesenvolvida não terá de ser culturalmente subdesenvolvido e que a ação política deve ser uma atitude intelectual e uma prática superior numa sociedade condicionada à inferioridade.

Essa sempre foi a bandeira do movimento, cuja preocupação com a transformação da mentalidade da nação era a mola propulsora para que seus idealizadores mantivessem a força mesmo em face dos obstáculos.

No Brasil o cinema novo é uma questão de verdade e não de fotografismo. Para nós a câmera é um olho sobre o mundo, o travelling é um instrumento de conhecimento, a montagem não é demagogia, mas pontuação do nosso ambicioso discurso sobre a realidade humana e social do Brasil! Isto é quase um manifesto. (ROCHA, 2004, p. 52)

Um grande desafio que o grupo cinemanovista teve de enfrentar foi a censura que veio acompanhada do golpe militar de 64 que, como já discutido aqui, atrasou em sete meses a liberação de *São Bernardo* (1972) porque o referido filme, nosso corpus de análise, é uma obra marcadamente política, reflexo do projeto fílmico de Hirszman. Seu compromisso em dar voz às classes populares, faz da sua arte um objeto que mobilize o espectador à pensar criticamente sobre sua condição social e a lutar, sendo capaz de suplantar uma força de dominação alienante.

Sua militância marxista justificava seu projeto fílmico, uma vez que, para Hirszman, o cinema deveria ser uma ideologia, um instrumento de combate e emancipação popular.

O Leon juntava o cinema com a política. Ele tinha uma unidade, bem flagrante. O cinema era a extensão da militância dele [...] O Leon era um grande articulador. E ia pra assembleia, para discutir, conversar. Porque, naquela época, o Cinema Novo era um movimento intelectual, cultural, puramente cinematográfico [...] O Leon tem algumas ferramentas muito certas, a principal delas é uma consciência política muito depurada, em que ele, apesar de todo aquele embarcado falando - que ele perdia o fôlego falando -, tinha uma visão muito sólida. O redutor, o simplificador dele passava por essa consciência, e era isso que o levava ao mundo (SALEM, 1997, p. 120).

Mesmo com a agressividade da censura a todo projeto libertário de esquerda, Hirszman, em *São Bernardo* (1972), critica ferozmente as estruturas de poder que inibem a contestação de um povo submetido a um sistema autoritário, a um trabalho opressivo e a condições de miserabilidade econômica e, por extensão, cultural.

Paulo Honório é a encarnação desse sistema autoritário de poder, sobretudo do funcionamento do coronelismo brasileiro, em que “o aspecto que logo salta aos olhos é o da liderança, com a figura do ‘coronel’ ocupando o lugar de maior destaque” (LEAL, 2012, p. 44). Homem de origem pobre, marginalizado, que aprendeu leitura na cadeia e passou duros anos subjugado em função da sociedade capitalista em que cresceu, converte sua experiência na busca alucinada por torna-se mais um a compor o quadro da elite rural brasileira.

A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas (RAMOS, 2005, p. 17).

Paulo Honório transforma, portanto, as dificuldades que enfrentou em lições que fortalecem sua conduta dura e cruel, tornando-se opressor como aqueles que encontrou ao longo da sua infância. Ele toma como verdade o fato de que o mundo deve curvar-se àqueles que acumularam mais posses materiais e que, conseqüentemente, detém o poder político.

Afirmou Hirszman: “A coisificação econômica de Paulo Honório se dá a partir da negação da infância e da afirmação de poder. Mas esse processo de coisificação não se dá só na esfera econômica. Na medida em que uma das partes do ser predominar a ponto de fazer com que a vida de uma determinada pessoa se torne objeto de uma só particularidade, seja econômica, política, ou outra qualquer, essa pessoa fica impedida de encontrar um equilíbrio dinâmico entre as múltiplas particularidades que a compõem como ser social que tem poder de atuação sobre a vida social. Para Hirszman, a complexidade da vida conduz a uma multiplicidade de olhares - somente assim, será possível se alcançar uma visão mais abrangente sobre a realidade. Tão brasileiro, *São Bernardo* é também obra essencialmente universal” (SALEM, 1997, p. 216).

Sua sede por acumular riqueza e apropriar-se das terras de São Bernardo faz com que Paulo Honório torne-se um homem avesso à matéria do sentimento, não conseguindo desenvolver-se integralmente como ser social. O latifundiário que se tornara explora os empregados impiedosamente e elimina tudo e todos aqueles que se colocam no seu caminho. Ele, então, nega sua infância pobre e, em um progressivo processo de coisificação, afirma o seu poder enquanto proprietário da fazenda.

Em *São Bernardo* (1972), Hirszman traz às telas as mazelas vividas pelos trabalhadores sempre retratados em serviço, oprimidos, silenciados. O diretor enfatiza, assim, as disputas sociais em torno das questões trabalhistas.

Em função das dificuldades para discutir as questões dos benefícios para o povo, principalmente à época da Ditadura Militar, em que tais ideias eram vistas como subversivas, Hirszman constrói uma narrativa para pensar estes problemas: as condições de trabalho e os maus tratos sofridos pelos trabalhadores. Mesmo depois de 29 anos da Consolidação das Leis do Trabalho, os trabalhadores continuavam enfrentando péssimas condições.

O caboclo mal-encarado que encontrei um dia em casa do Mendonça também se acabou em desgraça. Uma limpeza. Essa gente quase nunca morre direito. Uns são levados pela cobra, outros pela cachaça, outros matam-se. Na pedreira perdi um. A

alavanca soltou-se da pedra, bateu-lhe no peito, e foi a conta. Deixou viúva e órfãos miúdos. Sumiram-se: um dos meninos caiu no fogo, as lombrigas comeram o segundo, o último teve angina e a mulher enforcou-se (RAMOS, 2005, p. 47).

Como a preocupação de Paulo Honório é menos com os trabalhadores e mais com a produção, o coronel proibi a aguardente para evitar mais perdas materiais, já que muitos morriam pela cachaça: “Para diminuir a mortalidade e aumentar a produção, proibi a aguardente” (RAMOS, 2005, p. 47). O trabalhador rural, quase sempre analfabeto, ou quase, não possuía uma assistência médica, sequer acesso à leitura, jornais ou revistas, nos quais se limitava a ver apenas as figuras.

Seguindo nossa proposta de rememoração, a qual Hirszman (re)visita a narrativa de Graciliano para (re)criar, trouxemos dois recortes, além dos já apresentados no capítulo anterior (figura 6 e figura 7), para discutirmos como ele evidencia o trabalhador. Procurando resgatá-lo da história dos vencedores, o diretor evidencia e denuncia as condições atravessadas por eles.

Figura 8 - Na pedreira perdi um (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

O exemplo aqui é de um trabalhador na pedreira (figura 8). De postura curvada, pés descalços, mãos que tentam quebrar uma pedra que, por sua vez, resiste às duras marteladas, assim como todos os trabalhadores também tentam resistir à dureza do trabalho na fazenda. O serviço é constante como o som que o martelo produz, em um compasso que marca o ritmo de trabalho.

E o coronel, bruto como a pedra que reclama lapidação, não consegue transformar-se, trabalhar-se na lide com o outro, nem com Madalena - que era terna e humana - tampouco com os seus subordinados.

Efetivamente, parece que Hirszman tinha precisa consciência do motor que o alimentava naquela empreitada tão difícil. Onze anos depois, ele faria a seguinte avaliação: *São Bernardo* representou para muita gente um movimento de afirmação de uma posição, de uma identidade, de uma visão do mundo que estava totalmente oprimida. São Bernardo representa uma narrativa popular fechada dentro de um espírito estético, artístico, que o permitia passar pela censura. Dificilmente a censura aprovaria alguma atitude crítica sobre o problema do latifúndio. A confissão de Paulo Honório quando tenta compreender-se como pessoa é uma história atual. A classe que ele havia assumido não tinha condições de compreender seu papel porque este já havia se esgotado com o suicídio da mulher, já que ele pretendia ser dono de tudo e foi de decadência em decadência (SALEM, 1997, p. 208-209).

Hirszman, em sua narrativa, oferece realce à figura do trabalhador, às condições desumanas às quais ele é submetido. Em vários momentos do filme podemos perceber planos de duração significativa em que o diretor apresenta os trabalhadores em atividade (figura 6, figura 8, figura 9) e, ao passo que o espectador confronta-se com essas imagens, temos a voz de Paulo Honório em *off* narrando a tragicidade das vidas desses homens e mulheres sem voz porque a voz, ainda que em *off*, é a do coronel.

Percebemos que a força da imagem é maior que a do áudio - que surge ao fundo na narrativa do coronel - convidando o espectador a observar a rotina do trabalhador rural, um cotidiano marcado pelo suor e sem perspectiva de mudança. Os planos longos convidam à análise que se intensifica pela narrativa de Paulo Honório, pois o espectador, dessa forma, assume uma postura mais contemplativa no processo de interação com o filme.

Uma contemplação que nos abre os olhos para a condição de vida de muitos que estão entregues à sorte, uma realidade que clama atenção, que grita aos nossos ouvidos em duras marteladas que ecoam...

A força está no trabalho e não na voz. Não temos acesso ao rosto do trabalhador (figura 9), ele é apenas mais um dentre tantos que estão entregues às diretrizes do patrão, a uma lamentável condição de pobreza, ignorância e abandono.

Como a parede, cuja nova cor oculta aquela que estava por baixo; a história há muito vem ocultando as lutas e as dificuldades das classes populares que está sempre a oferecer sua força de trabalho, mas sem o devido reconhecimento. A obra de Hirszman é esse processo de raspar a parede, de escavar a terra, resgatando o que há muito vem estado enterrado, encoberto como terra sobre terra, tinta sobre tinta.

Figura 9 - O caboclo mal-encarado (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Embora Paulo Honório conte sua própria história, observamos que, ao trazer os trabalhadores para a cena, Hirszman, por meio desta outra instância narrativa - a imagem - substitui a força do empregador pela do empregado.

Se a narração no cinema é sempre resultado da interação entre várias instâncias que se manifestam através de materiais heterogêneos, simultâneos, o analista tem sempre de verificar se as várias instâncias (palavra, *mise-en-scène*, olhar da câmera, montagem, música extradiegética) se organizam para trabalhar “na mesma direção”, de modo a fazer sentido em se falar em *um* ponto de vista da narração (XAVIER, 1997, p. 131).

Destacamos que o diretor adota uma narrativa cujo foco é no presente, no momento em que Paulo Honório encontra-se desorientado, aturdido pela morte de Madalena, os negócios estão em baixa, tudo já está consumado e o que resta é a análise de sua vida que se processa pela escrita do livro. O diretor opta por trazer ao espectador um Paulo Honório com menos força bruta, já que, agora, a ênfase é no relato, na rememoração cujo fim é fazer saltar da história a narrativa dos vencidos (BENJAMIN, 1987).

Hirszman inicia o filme apresentando-nos não um coronel potente, poderoso e com mãos de ferro, mas um homem sofrido, cujas mãos voltam-se para a escrita (figura 4). Paulo Honório está emoldurado, sentado, preso à cadeira que o convida à reflexão de sua própria vida. Seu instrumento de trabalho não é mais a enxada que agride a terra, mas a caneta que estampa seus quadros de memória.

Hirszman acentua a falta de potência do fazendeiro pelos planos longos e fixos, enquadrando um Paulo Honório inoperante, inclusive a voz chega em *off*, como se fosse o seu pensamento. O que lhe resta é só o pensamento, a lembrança que chega em *flash* e que ele tenta alcançar.

Através da recusa do dinamismo, patente na minimização da montagem e nos procedimentos de *São Bernardo*, Leon afirma um estilo anticinema clássico, produtor de estranhamento, inscrito nas experiências de representação da subjetividade realizadas pelo cinema moderno dos anos sessenta e setenta. A constante dos planos longos e da imobilidade, raramente rompida no filme, não oferece a Paulo Honório nenhum momento em que ele se apresenta com aquela potência e velocidade, fluência na relação com o mundo, muito próprias à construção do herói no cinema clássico, onde o primado da ação ganha ressonância no tipo de decupagem que ressalta a energia dos heróis a criar espaço, conquistar novos terrenos, sendo acompanhados por uma câmera que se comporta como quem “segue” uma figura humana que detém a iniciativa dos movimentos (XAVIER, 1997, p. 136).

Além da voz em *off*, podemos observar (figura 10), agora, que ele também está retratado de costas para o espectador, o que reforça a releitura de Leon Hirszman que nos mostra um coronel sem força, sem motivação para seguir adiante, de costas para a vida que lhe resta a prosseguir.

Figura 10 - Olha os quatro cantos e não tem em que se pegue (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Paulo Honório atado à cadeira e novamente imobilizado pelo enquadramento da câmera. O tom pastel presente na vestimenta da personagem, nas paredes e janelas abrem portas para o sentimento de nostalgia, de lembrança de um passado que é convidado a voltar em cena. Já a escuridão da casa, em contraste com a claridade de fora, nos remete a uma casa triste, sem energia - Paulo Honório não tem mais o vigor de antes, sua fala, inclusive, é lenta.

Os quatro cantos vazios, marcados pela ausência de Madalena, pela ausência da vida que ficou para trás, perdida em algum lugar da memória. E Paulo Honório ao centro, sozinho, imobilizado e isolado do outro, do mundo. A sala tem poucos móveis, sem adornos, sem enfeites, uma decoração crua, dura como o próprio dono. O ambiente é uma extensão da personalidade do coronel austero, embrutecido e com dificuldades no campo sentimental.

A escrita é, para ele, uma potente força de humanização, de redenção, pois pode reavaliar sua trajetória, ponderar suas ações, reconciliar-se com seu passado e, conseqüentemente, com si mesmo.

Na sequência, Paulo Honório caminha para a varanda. Em um plano fechado, de intimidade (figura 11), o diretor nos mostra a personagem viajando em seus pensamentos, divagando, recordando sua meninice. Ele parece tomado por certa melancolia, barba por fazer, olhar perdido que se volta para a contemplação da fazenda.

A câmera passa a acompanhar o seu olhar, observando a paisagem lentamente, figuras humanas ao fundo em um plano longo que nos leva também à contemplação. O diretor nos conduz ao espaço-tempo da personagem, vazio de ações e de movimento. Perdido em um tempo que passou, Paulo Honório rememora sua vida para tentar transformar sua condição atual - o que aprofundaremos no próximo tópico.

A imobilidade da câmera - pelas lentes marxistas de Hirszman - traduz não apenas a imobilidade de Paulo Honório - sua condição de ser e pensar - mas a própria imobilidade do Brasil, das condições de trabalho de um povo que tem na fazenda do coronel uma metonímia de um contexto social que está muito além das cercas de São Bernardo.

Figura 11 - Se tentasse contar-lhes a minha meninice (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Por muitos momentos da narrativa de Hirszman, sobretudo quando temos a presença dos trabalhadores rurais, como na sequência das figuras 8 e 9, ouvimos a trilha sonora, criada por Caetano Veloso a partir do tema do canto do trabalho *Rojão do eito*, em um jogo de improvisação com a voz, em uns gemidos paramelódicos como pontua o próprio cantor em entrevista à Helena Salem:

Tínhamos quatro canais: eu repetia, cantava em cima, fazia duas, três, quatro vozes. Só gemidos. Fiquei maravilhado com esse trabalho, considero um trabalho realmente bom, bonito. Essa sugestão do Leon foi crucial, voltei para a Bahia e planejei fazer o disco Araçá azul, nessas bases e por causa disso. Ele teve um papel fundamental, me levou a uma virada na minha própria carreira (SALEM, 1997, p. 209-210).

O canto cortante, sofrido, cujo gemido remete a um lamento ganha destaque na próxima cena (figura 12). A fazenda vista em plano geral mostra a obra da vida de Paulo Honório, cuja voz em *off* relata sentir-se um homem arrasado. Os anos que se dedicou com o fim de apossar-se das terras de São Bernardo não lhe trouxeram alegrias. O coronel, assim, tece o seu lamento, sua decadência.

Enquanto isso, os trabalhadores - como se estiverem cantando também o sofrimento que enfrentam - vão surgindo, com força, com o aumento do volume da canção, atrás do monte de terra que aparece em primeiro plano por uma câmera alta que os observa nesse movimento de ascensão. Uma subida. Hirszman almeja a transformação da condição social desse trabalhador, quer dar visibilidade a esse povo.

A ação que os trabalhadores tem de revolver a terra vem acompanhada da narrativa de Paulo Honório que, neste momento, também está com os sentimentos bagunçados, desarrumados - fruto do processo de autoconhecimento. Na medida em que revolvem a terra, mais poeira levantam, não somente os trabalhadores, mas o próprio Paulo Honório que defronta-se com as barbaridades que cometeu ao longo de sua trajetória.

Essa poeira, além de nos remeter à confusão mental, ao processo de afirmação e cegueira pelo qual circula o protagonista quando se propõe a escrever sobre sua vida, nos mostra também como que os trabalhadores são misturados ao próprio espaço, apagados enquanto seres pela sombra do trabalho.

Homens e mulheres que se confundem com o próprio trabalho que realizam, tratados como coisas e não com dignidade humana. Pelo conceito de rememoração de Benjamin (1987), o qual aqui utilizamos para fundamentar o processo de seleção que Hirszman adota

em sua narrativa, é que o diretor pode, pela nossa ótica, contar a contrapelo a história dos vencedores.

Ao rememorar a narrativa de Graciliano, entendemos que o cineasta evidencia não a vida do coronel - agora imobilizado como já pontuamos, mas a vida dos trabalhadores que há muito jazia na história. O diretor, embasado no seu projeto fílmico, bem como nos ideais cinemanovistas, foca nos estilhaços, nos destroços, na mazelas geradas por uma vida em que o dinheiro foi o centro de todas as coisas.

Hirszman, aos moldes do historiador consciente (BENJAMIN, 1987), escava, fazendo emergir da história a vida desses trabalhadores - como na figura 12 - que estava soterrada a fim de propor uma *práxis* revolucionária. Seu cinema segue sendo esse espaço para tratar o social e sua câmera, as lentes para olhar o Brasil.

Ainda na figura 12, observamos a imensidão da fazenda quando comparada com os trabalhadores. A condição de “bicho” desses homens e mulheres faz com que sejam vistos de forma inferior, como seres menores. Mais uma vez temos a dualidade que aqui é apresentada pelo valor do capital, da riqueza - representada pelas terras conquistadas - em oposição àquele que se encontra na condição de servo, de trabalhador explorado.

Figura 12 - Sou um homem arrasado (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Por meio da rememoração, o diretor busca a redenção da humanidade, busca os direitos, principalmente, dos segmentos sociais menos favorecidos, o direito do trabalhador que está fora dos grandes centros, que está marginalizado, ainda explorado pelo patrão. Hirszman busca que todos sejam vistos como iguais a partir de um processo de conscientização e transformação social, pois “sem dúvida, somente a humanidade redimida poderá apropriar-se totalmente do seu passado” (BENJAMIN, 1987, p. 223).

Somente a humanidade redimida não terá medo de escavar o passado, retirando os escombros que o soterraram na história porque não se envergonhará de seus próprios atos. A ideia da redenção nos remete à Maria Madalena, citada no Novo Testamento. Segundo a narrativa bíblica, Madalena foi uma pecadora que, após ser curada por Jesus, converteu-se, tornando-se uma das seguidoras mais fiéis a ele. Em anotações do apóstolo Mateus, Madalena estava dentre as mulheres que haviam seguido Jesus desde a Galiléia, acompanhando-o em sua crucificação.

Ainda na narrativa bíblica, relata-se que Madalena foi a mulher para a qual Jesus se apresentou por primeira vez após sua ressurreição, levando a notícia aos apóstolos de que

Jesus estava vivo. Ao deixar para trás sua vida material e seguir o Cristo, Madalena tem sua redenção, passando a ter uma vida reta, de dedicação e fidelidade a seu salvador. Ela pode apropriar-se inteiramente do seu passado porque agora é uma nova mulher, liberta de seus pecados.

Existem muitos estudos e especulações sobre a vida de Maria Madalena, também conhecida por Maria de Magdala. Trazemos essa menção ao Novo Testamento para relacionar esse expoente da narrativa bíblica à Madalena escrita por Graciliano Ramos e filmada por Leon Hirszman.

Ambos, escritor e diretor trazem a figura de Madalena como aquela que se coloca ao lado dos trabalhadores, que luta contra Paulo Honório em defesa deles. “Cheia de bons sentimentos e bons propósitos” (RAMOS, 2005, p. 221), a professora humanista preocupa-se com o outro, discute questões literárias, problemas sociais, notícia internacional. É o avesso de Paulo em intelectualidade e sentimentos. Onde tudo é visto pelo olhar capitalista do coronel, Madalena insiste em colocar a sua voz, insiste em lutar pelo seu espaço e pelo espaço dos trabalhadores.

Madalena insiste em exercer a sua condição de sujeito, e ainda amplia a sua resistência pela tentativa de estender tal condição a todos os “bichos” que servem ao marido, introduzindo desta forma uma contradição radical, insolúvel, dada a força de sua negação, apesar do seu toque de melancolia (XAVIER, 1997, p. 133).

Mas a oposição entre a natureza humanitária de Madalena e a natureza capitalista de Paulo Honório resvala no ciúme doentio que, mais tarde, desemboca no suicídio da mulher. Ela não tolera o egoísmo do marido e, sufocada pela conduta dele para com os subordinados, atenta contra a própria vida. “Madalena oprime mais Paulo Honório pela generosidade e reação à sua mesquinhez do que por seu *status* social de mulher letrada” (ABDALA JUNIOR, 2017, p. 173).

Madalena foi, portanto, uma mulher forte, mas que, dentro de uma sociedade de base patriarcal, tinha de abafar sua voz, silenciar porque neste contexto ainda não havia espaço para que ela se colocasse.

Em evangelhos ditos apócrifos, os que não são reconhecidos pela Igreja Católica, temos muitas outras versões sobre Maria Madalena, inclusive que ela foi esposa de Jesus. Mas todas elas a colocam como uma mulher de força e de exemplo a ser seguido por ter sido uma grande seguidora do Cristo. Ela era, portando, uma sábia que gozava de posição especial dentre os primeiros cristãos.

“A liderança de Madalena era incômoda em muitos setores do cristianismo nos primórdios. A escolha dos livros que formam o Novo Testamento se deu num cenário em que se procurava sufocar as lideranças femininas existentes nas comunidades cristãs” (VEIGA, 2018).

A referida passagem nos mostra como o egoísmo dos homens, bem como o machismo há muito vem silenciando vozes, silenciando muitas Marias, sobretudo aquelas que se colocam ao lado dos pobres, daqueles com menos expressão social.

Maria Madalena é uma figura forte desde o início do cristianismo. Mas, em uma sociedade patriarcal, em que o Jesus ressuscitado apareceu a uma mulher em primeiro lugar, confiando a ela a missão de anunciar aos apóstolos a sua ressurreição - a mais alta missão possível! - foi um problema para os homens de seu tempo (VEIGA, 2018).

Com a Maria de São Bernardo não é diferente. Madalena é a representação da voz oprimida e silenciada (figura 2, figura 3), o que é exacerbado quando surge o ciúme de Paulo Honório. A trilha sonora gravada por Caetano Veloso, além de surgir nos momentos em que os trabalhadores estão em serviço, surge também em alguns momentos em que Madalena - representação simbólica do oprimido - está presente em cena. Podemos observar isso nas cenas citadas acima, por exemplo.

Os gemidos da canção, nesse caso, são como a voz entalada da mulher que não tem espaço para se colocar e tampouco para transformar, como desejava, a estrutura de funcionamento de São Bernardo. É o seu grito abafado, sua voz muda que ela tenta colocar para fora, que tenta denunciar tudo o que acontece na fazenda.

Na cena em que se despede de Paulo Honório (figura 13), ao sair da igreja, outra vez temos o canto de Caetano. Seu gemido de dor, de angústia e tristeza por perceber que o marido é incapaz de transforma-se. E assim, por meio de sua arte, Hirszman dá voz a essas Marias que ficaram no avesso da história.

Na igreja, após longa conversa com Paulo Honório, Madalena leva o marido a reconsiderar seus atos para com os empregados da fazenda e pede perdão a ele. Em seguida, ela deixa as coordenadas para o caso de morrer de repente, o que deixa Paulo Honório intrigado. A prosa segue enfatizando a melancolia de Madalena e, ao perceber que já está muito tarde, Madalena levanta-se e diz “- Adeus, Paulo. Vou descansar” (RAMOS, 2005, p. 192). O que não sabíamos é que o descanso seria eterno.

Madalena encaminha-se para a saída da igreja que está com baixa luminosidade, sobretudo próximo à porta. Paulo Honório a acompanha com os olhos. Quando ela está

cruzando o portal, uma luz se acende ao seu redor, como se sua aura estivesse iluminada. Ela olha para Paulo em despedida, vira-se, coloca o xale sobre a cabeça e parte até sumir da cena.

A luz que brilha destacando a figura de Madalena, somada a seu gesto de cobrir a cabeça com o xale transmitem uma ideia de santidade para a figura da personagem, cujo nome dialoga com a Madalena que acompanhou o Cristo. O xale é como um manto sagrado que ela adquire depois que se despede da vida (figura 13).

Figura 13 - Adeus, Paulo. Vou descansar (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

A posição de Madalena na cena nos remete a uma imagem medieval em que a perspectiva era chapada, quebrando com a bidimensionalidade. O escurecimento dos bancos a fazem parecer suspensa no ar. O brilho que incide sobre sua vestimenta faz menção ao dourado, muito utilizado para representação do céu nas pinturas medievais. Na perspectiva do cristianismo, o céu é a morada de Deus e aqueles que seguirem pelo caminho do bem, poderão gozar da vida eterna junto ao Pai. O dourado é símbolo do ouro e, dentro de uma cultura de base teocêntrica, o ouro traduz a riqueza e as maravilhas da vida no céu.

Na Idade Média, a Igreja tinha uma visão dicotômica sobre a mulher. Ora retratada como pecadora, atrelada à imagem de Eva; ora como virgem, associada à imagem de Maria, mãe do Cristo. Na releitura de Hirszman, observamos essa ênfase na figura de Madalena enquanto possibilidade de salvação para o empregados da fazenda, ela toma partido dos trabalhadores, os defende e, nesta cena, isso é acentuado pela configuração sacra que é atribuída à personagem. Ela parece estar em um altar, flutuando, inacessível.

Como fio condutor desse contrato de casamento, a igreja surge como cenário (figura 1) no momento em que Paulo Honório cogita casar - ou melhor, ter um herdeiro - e aparece novamente como cenário do seu último encontro com Madalena em vida. O lugar do casamento de ideias é, em São Bernardo, a ambientação para o casamento de opostos. Madalena, ao ser a representação simbólica do trabalhador, ao morrer, reforça a ideia de que não existe comunhão entre explorados e exploradores, entre empregados e patrões.

Ao colocar Paulo Honório em uma margem e Madalena em outra margem do rio (figura 14), percebemos a oposição entre ambos apresentada por Hirszman. Nesse momento, o casal está em confronto. Madalena, consternada, reclama com Paulo sobre o seu procedimento em relação à Marciano. Enquanto ela se coloca em defesa do empregado, Paulo alega que ele não é propriamente um homem, mas um molambo.

O rio está, então, a separar o casal, a delimitar o espaço que não é apenas físico, mas é o espaço de discurso, o espaço que sinaliza a posição de cada um deles frente às condições de trabalho na fazenda. Hirszman traz à cena as tensões das lutas de classe, tema tão caro ao seu projeto fílmico (figura 14).

Figura 14 - Horrível! (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Na imagem, Madalena está novamente suspensa, como se estivesse flutuando, com os pés fora do chão. O referido artifício confere um grau de espiritualidade, de santidade à personagem. Neste cenário, em que ela está defendendo um dos trabalhadores, o contorno sacro concedido por Hirszman reforça seu discurso político em defesa dos oprimidos. Madalena é a figura da redenção.

Na sequência da cena, Paulo Honório atravessa para o outro lado, mas não em proposta de conciliação, não por concordar com a mulher, mas para, agressivamente, convencê-la de sua posição e questionar-lhe o motivo pelo qual ela estava tão afetada - parida, como ele utiliza - por Marciano.

Para Paulo Honório, sua esposa não deveria ficar tão abalada pelo fato de ele ter dado uns “três ou quatro muxicões num cabra” (RAMOS, 2005, p. 129), pois, para ele, era comum dar umas pancadas nos empregados para que eles o obedecessem. Ele não entende a reação de Madalena porque naturaliza a violência. Hirszman discute, portanto, o que acontece no Brasil, em especial, com o trabalhador rural: a valorização das relações de trabalho dentro da ótica

capitalista em detrimento da solidariedade e da humanidade para com o outro. O acúmulo de capital é o que move as relações.

Ainda como instrumento de denúncia, a lembrança realizada por Hirszman, entendemos, se processa também por meio das famílias marginalizadas que são apresentadas no final do filme. O diretor, ao mesclar ficção com documentário, insere, nos minutos finais, cenas de famílias em situação de penúria, de extrema pobreza.

O diretor, dessa forma, consegue tratar dessa realidade tão complexa, integrando à sua arte - em estilo de documentário - registros não apenas do que se passou, mas do que ainda se passa no Brasil.

Ou seja, introduz-se, no filme, imagens que não se estruturam simplesmente para manter a ilusão própria à diegese (a vida de uma fazenda nos anos 30); ao contrário, elas apresentam os traços que, nos anos setenta, significavam a observação de um canto do mundo aqui agora. Deixam claro, portanto, que o olhar que se exerce sobre a população da fazenda corresponde a um agenciamento datado num tempo francamente alheio ao mundo diegético em que se movimenta Paulo Honório e sua própria narração (XAVIER, 1997, p. 137).

Hirszman, por meio dessas duas formas de olhar, cria uma interação entre dois tempos, o da narrativa literária e o da narrativa fílmica, projetando nas telas uma realidade que atravessa décadas e que agora pode chegar ao espectador, reforçando a necessidade de voltarmos nossos olhos para ela. Em sua releitura, pela ficção, o diretor faz uma confissão de um cenário brasileiro.

O efeito desse excerto de estilo documentário no olhar de São Bernardo é semelhante ao de uma página de jornal que se sobrepõe - aqui numa quase colagem sutil e sem demagogia - à composição pictórica do *tableau* que termina por perder a sua homogeneidade, não mais se apresentando como um exemplar bem cuidado de um certo sistema clássico de representação, mas como uma obra moderna que comenta a representação e convida à reflexão sobre a historicidade das imagens e das palavras (XAVIER, 1997, p. 138).

Essas famílias (figura 15) não estão apenas nas telas do cinema, mas também nos cantos do nosso país, reclamando cuidado, reclamando um olhar sensível e atento como o de Leon Hirszman que observa o estilo de vida que elas levam.

Uma casa de paredes rachadas, ressecadas como a palha que cobre o telhado e como a pouca vegetação presente. A maior parte da foto é para enquadrar a casa mal acabada, cuja coloração se aproxima do tom da pele que, por sua vez, é queimada pelo sol quente. A família se confunde com a própria casa.

Crianças com aparência envelhecida, jogadas na frente da casa, sem um brinquedo ou um livro... umas sem camisa, outras com roupas rasgadas, visivelmente velhas. E dentro da casa é só escuridão, o que podemos visualizar pelos contornos da porta e da janela que se apresentam como uma espécie de moldura para os indivíduos retratados, encerrados como se estivessem em uma jaula, são os “bichos” que anseiam sair para além das cercas de São Bernardo.

Figura 15 - Animais tristes (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Todos a encarar a câmera, como “bichos”, como “animais tristes” conforme narra Paulo Honório. Algumas meninas vão chegando à porta como quem não sabe o que está se passando, como para ver a novidade que está ao lado de fora - onde a luz entra em contraste com a escuridão do espaço interno - uma realidade totalmente diferente daquela em que vivem.

Em um lugar movido por um sistema retrógrado, onde todos são vistos como objetos, Madalena percebe-se sem forças para lutar e comete suicídio. Porém sua morte lhe confere

maior visibilidade na narrativa, pois, após o ocorrido, Paulo Honório começa a perceber a mulher boa que ela foi.

“Conheci que Madalena era boa em demasia, mas não conheci tudo de uma vez. Ela se revelou pouco a pouco, e nunca se revelou inteiramente. A culpa foi minha, ou antes, a culpa foi desta vida agreste, que me deu uma alma agreste” (RAMOS, 2005, p. 118). Sua morte termina por ser uma forma de não se permitir continuar sendo oprimida pelo marido e deixar seu legado, eternizando sua presença e seus exemplos na memória, memória esta que Paulo Honório busca recuperar pela escrita, canalizando sua tristeza e suas frustrações para a produção literária.

2.2 A obra da vida em obra literária

Pensamos, neste trabalho, que o processo de rememoração (BENJAMIN, 1987) também se aplica na medida em que Paulo Honório rememora sua vida para compreender o rumo que ela tomou. Abatido pela morte da mulher, o fazendeiro, antes voltado apenas para seus interesses de ordem financeira, sem perceber o mal que causava a todos ao seu redor, quando inicia seu processo de escrita, inicia também um processo de autoconhecimento.

Esse processo remete ao mencionado anteriormente por Antonio Candido a respeito do poder humanizador da literatura. “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído; e é grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção” (CANDIDO, 2011, p. 179). A literatura organiza e Paulo Honório tem a palavra, o texto como mediação para entender a si mesmo e tudo ao seu redor, libertando o homem do caos: “a organização da palavra comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro, a se organizar; em seguida, a organizar o mundo” (CANDIDO, 2011, p. 179).

A busca pela escrita pode ser, para o coronel, uma forma, inclusive, de recuperar a humanidade perdida, de travar uma luta com seus fantasmas, com esse *outro* que vem em sua memória enquanto escreve. “O ato de escrever não deixa de constituir uma forma de reingressar na vida, de resistir à coisificação e à desesperança” (ABDALA JR., 2001, p. 185).

Esse homem que vivia “como porco”, ao anotar suas memórias, consegue organizar seus pensamentos e sentimentos: “Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa

própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo” (CANDIDO, 2011, p. 179).

Paulo Honório, pela mediação da literatura, passa a compreender um pouco mais o diferente, o outro e, principalmente, a ele mesmo. E, se não destrói totalmente os seus fantasmas, ao menos reconhece o homem que fora, sobretudo, para Madalena - sua principal motivação para escrever a obra.

Nesse contexto, podemos entender a aplicação do conceito de rememoração de Benjamin (1987), uma vez que, ao buscar os fragmentos de sua vida, imagens perdidas na memória, Paulo Honório é levado a investigar-se, a descobri-se enquanto homem, marido e empregador. Reunir essas lembranças que foram relegadas ao esquecimento é um grande trabalho de escavar a terra do seu próprio coração, resgatando de sua história o homem que ele negou ser - por não reconhecer - ao longo de toda a sua vida.

Cabe reforçar que o ato de rememorar pressupõe uma *práxis* revolucionária, uma posterior transformação e, nesse intento, Paulo Honório vasculha o seu passado, revolve a terra que já estava sedimentada para tentar fazer florescer um novo homem. Por meio do recurso do monólogo interior - “apresentação direta e imediata, na literatura narrativa, dos pensamentos não falados do personagem, sem a intervenção do narrador” (CARVALHO, 2012, p. 59) - Paulo Honório revela ao leitor suas inquietações, pensamentos, conduzindo-o ao conhecimento de si mesmo.

Na narrativa de Hirszman, esses pensamentos surgem com a voz de Paulo Honório em *off*. O filme é aberto com uma cena do fazendeiro sentado à mesa (figura 4), assumindo postura de escritor. Ele organiza o material, papel, caneta, acende um cachimbo e começa refletir - em *off* - sobre o ato de contar sua história.

Depois, caminha para a varanda (figura 11), recordando a sua meninice, sua vida antes de tornar-se o coronel, o dono das terras de São Bernardo. A partir desse momento, a narrativa fílmica transita do presente em que Paulo Honório decide escrever o livro para o passado em que as imagens começam a ilustrar o narrado.

Temos aqui o recurso do *flashback* - figura narrativa que revela algo do passado, para situar o espectador ou desvendar enigmas - isto é, fazer suceder a uma sequência narrativa outra que relata acontecimentos anteriores conforme esclarece Aumont (2003). Agora atado à cadeira em função de um passado mal resolvido, a forma como temos acesso à força bruta do coronel Paulo Honório é via *flashback*.

O filme de Hirszman mostra o foco no presente da narrativa, no protagonista que reavalia sua conduta ao longo da vida e que, por isso, apresenta-se mais introspectivo em relação ao passado em que se apresentava mais agressivo.

Recusando a opção de transformar tudo em cenas visíveis, Leon traz o texto de Graciliano para dentro do filme, e não apenas como um dado de pontuação breve e episódica como no filme clássico. Ou seja, assume a presença de uma narração “em primeira pessoa” (autodiegética), incorporada enquanto *voz-over* do protagonista, o qual estende sua presença por sobre as cenas que dão conta de sua biografia, de começo a fim do processo narrativo, deixando clara a convivência, no filme, de dois tempos: o do passado narrado, que desfila com o suceder das cenas que compõem o trajeto do protagonista, e o do presente do narrador, que se dirige diretamente ao espectador e expõe seu pensamento (XAVIER, 1997, p. 131).

De início, essas imagens - que chegam pelo *flashback* - estão acompanhadas da narrativa em *off*. Depois, como que pelo esforço em recordá-las, as imagens chegam acompanhadas de diálogo, parecendo, segundo nossa leitura, uma lembrança mais nítida, mais forte para Paulo Honório. As lembranças parecem tão fortes e marcantes para ele que chegam junto com as falas, palavras ditas que o vento não levou.

Essas imagens, *flashes* de memória, mostram diversos momentos em que ele foi rude com seus empregados e com a própria mulher. Momentos esses que o auxiliam a reconhecer o homem bruto que fora. Ao longo deste tópico, discutiremos, portanto, alguns recortes que selecionamos com a finalidade de analisarmos como se realiza, para Paulo Honório, a reconstrução de seus atos e de sua vida pelo viés da rememoração.

Os referidos recortes estão centrados justo nas cenas em que o coronel demonstra sua agressividade no trato com o outro e nas cenas em que ele constrói - em sua mente - que Madalena pode estar o traindo. Fizemos essa seleção por entendermos que são fundamentais no processo de autoconhecimento de Paulo Honório, nas conclusões que ele chega durante o processo de escrita, ou seja, de (re)criação de sua própria vida na medida em que a transpõe para o livro.

O primeiro episódio em que surge o diálogo entre as personagens foi quando Paulo Honório foi cobrar a dívida do dr. Sampaio (figura 16).

Figura 16 - Ou paga ou eu te esfolo devagarinho (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

O dr. Sampaio comprou-me uma boiada, e na hora da onça beber água deu-me com o cotovelo, ficou palitando o dentes. Andei, virei, mexi, procurei empenhos - e ele duro como beira de sino. Chorei as minhas desgraças: tinha obrigações em penca, aquilo não era trato, e tal, enfim, etc. O safado do velhaco, turuna, homem de facão grande no município dele, passou-me um esbregue. Não desanimei: escolhi uns rapazes em Cancalancó e quando o doutor ia para a fazenda, caí-lhe em cima, de supetão (RAMOS, 2005, p. 17).

Sem piedade, Paulo Honório age com truculência, segurando o homem pela gola da camisa, sacudindo-lhe e ameaçando-o de morte caso não lhe pagasse os trinta contos e mais os juros de seis meses (figura 16). Nessa cena, além da violência presente no proceder do coronel, podemos perceber Paulo Honório em uma posição de superioridade, olhando o devedor por cima enquanto este fica ajoelhado aos seus pés, implorando indulgência.

Transações dessa natureza eram comuns em sua busca sem descanso por capital e pela conquista das terras de São Bernardo, pois não mediu esforços e retirou, sem pena, todo e qualquer impedimento que estivesse em seu caminho. Outro momento em que Paulo Honório age com violência está na cena em que vai à casa de Padilha - ex-proprietário de São Bernardo - acordar sobre transações relativas à fazenda (figura 17).

Figura 17 - Tomo-lhe tudo, seu cachorro (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Relativamente à agricultura Luís Padilha acuou, esperando uns catálogos de máquinas, que nunca chegaram. Começou a fugir de mim. Se me encontrava, encolhia-se, fingia-se distraído, embicava o chapéu. No vencimento da primeira letra adoeceu [...] A última letra se venceu num dia de inverno. Chovia que era um deus-nos-acuda. De manhã cedinho mandei Casimiro Lopes selar o cavalo, vesti o capote e parti (RAMOS, 2005, p. 25-26).

Nesta cena, o espectador está olhando de fora, o que nos coloca como narradores externos. Como as janelas estão fechadas, a nossa visão é de ver sem sermos vistos, como se entrássemos em um ambiente trancado, somos oniscientes. Como trata-se de um momento em que Paulo Honório ameaça Padilha, o espectador é convidado, então, a espreitar o que está acontecendo, a observar o proibido, somos testemunhas da crueldade de Paulo Honório.

Ao perceber que Padilha não estava interessado em acertar os negócios, Paulo Honório engrossa a conversa, afrontando-o impiedosamente (figura 17): segura firme na rede, sacudindo-a, suas mãos aparecem em posição de combate, como as de quem vai iniciar uma briga. De sobrancelhas levantadas e olhos arregalados, sua expressão facial também revela sua fúria.

A postura curvada de Paulo Honório sobre Padilha novamente traz a ideia de uma pessoa autoritária que se coloca em posição de superioridade, como também aparece na cena que o protagonista trata com dr. Sampaio (figura 16). Paulo Honório está, portanto, mais uma vez a humilhar e a desrespeitar o outro. Sua postura dialoga com sua fala: “Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo-o de camisa e ceroula” (RAMOS, 2005, p. 27).

Na sequência, o ator que está sendo filmado encara a câmera, olhando diretamente para a lente. A câmera torna-se participante ativa da cena, representando o olhar de Paulo Honório que se funde com o do espectador. Agora é como se o observador estivesse dentro da câmera. Somos também o inquisidor. Essa fusão do nosso olhar com o do coronel equivale o nosso ponto de vista ao dele. Como é ele quem conta a história, ele é o narrador-personagem que conduz o espectador a acreditar na sua versão dos fatos, a olhar com os seus olhos (figura 18).

Figura 18 - Tenha paciência, seu Paulo (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Paulo Honório enxerga Padilha com desprezo. Para ele, Padilha é um homem fraco, sem importância, um infeliz, um “cachorro” e o afronta como quem está por cima. Na expressão de Padilha, notamos certo medo, um olhar de quem se sente ameaçado, acuado e com receio da agressividade de Paulo Honório. Ele pede clemência: “Tenha paciência, seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago. Espere uns dias. A dívida só é ruim para quem deve” (RAMOS, 2005, p.27).

Por outro lado, podemos observar também um quê de desafio no olhar de Padilha. Homem culto, ex-diretor do Correio de Viçosa, presidente honorário perpétuo do Grêmio Literário e Recreativo, Padilha também tinha ideias revolucionárias como Madalena. Quando tinha oportunidade, buscava alertar os trabalhadores acerca da exploração a qual eram submetidos, cujo objetivo era enriquecer os patrões. Na imagem, Padilha, ainda que com medo, encara Paulo Honório, ele não foge o olhar, olha nos olhos em certo tom de enfrentamento.

Paulo Honório mantém sua postura austera, procurando negociar com o pobre homem até vencê-lo pelo cansaço, sem remorsos de deixá-lo em prejuízo. O coronel não media esforços para atender a seus interesses. Usava de malícia em suas transações, de modo que pudesse sempre sair lucrando. Um episódio que nos mostra tamanha truculência da criatura é quando o coronel suja as mãos de sangue ao fazer a encomenda da morte do Mendonça.

Durante uma discussão sobre os limites das terras da fazenda, Paulo Honório recua, pois percebe que o adversário está acompanhado de mais homens que ele. Faz ofertas de cedro ao Mendonça para amenizar as contendas e transparecer que estava tudo bem da parte dele. No entanto, tudo não passa de puro fingimento por parte do coronel que, com muita esperteza, trata de planejar matar o homem, retirando esse obstáculo da frente.

A câmera, agora (figura 19), em *contra-plongée* - com sentido de “contra-mergulho”. Nesse caso, a câmera é posicionada abaixo do nível dos olhos, voltada para cima. Dessa forma, Paulo Honório é retratado como um homem grande, poderoso, aquele que atemoriza pela sua postura. Na cena, Paulo Honório vem caminhando, descendo o barranco e segura firme na cerca, a qual Mendonça diz que irá derrubar novamente.

Paulo Honório, ao segurar a cerca que o separa de Mendonça, toma defesa de suas terras, de seu patrimônio. Posteriormente, usando de sua malícia, planeja a morte do adversário em um dia de festa, eliminando-o de seu caminho. No dia do crime, a fim de despistar e não cair suspeita sobre ele, procura o vigário para conversar sobre a igreja que pretendia levantar em São Bernardo.

No outro dia, sábado, matei o carneiro para os eleitores. Domingo à tarde, de volta da eleição, Mendonça recebeu um tiro na costela mindinha e bateu as botas ali mesmo na estrada, perto de Bom-Sucesso. No lugar há hoje uma cruz com um braço a menos. Na hora do crime eu estava na cidade, conversando com o vigário a respeito da igreja que pretendia levantar em S. Bernardo. Para o futuro, se os negócios corressem bem. - Que horror! Exclamou padre Silvestre quando chegou a notícia. Ele tinha inimigos? - Ora se tinha! Inimigo como carrapato. Vamos ao resto, padre Silvestre. Quanto custa um sino? (RAMOS, 2005, p. 40-41).

Figura 19 - A cerca não se derruba (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

As cercas que delimitam as terras de São Bernardo restringem também a humanidade do coronel, pois o seu sentimento alucinado por acumular riquezas cerceou a sua percepção sobre o outro, fazendo-o passar por cima de tudo e todos que lhe parecessem obstáculo ao seu progresso material. Na medida em que avança suas cercas, conquista mais terras e aumenta seu patrimônio, ele aumenta, conseqüentemente, a sua cegueira, o egoísmo que lhe impede de considerar as necessidades do outro.

Seguindo esse viés de raciocínio, consideramos que as cercas, em nossa abordagem, se estendem para além do aspecto físico, uma vez que aprisionam o pensar e o sentir. São cercas

que caracterizam a imobilidade do fazendeiro e, por conseguinte, de toda a fazenda. Os empregados de Paulo Honório, bem como a mulher que a todo tempo posicionava-se a favor dos trabalhadores careciam romper com essas cercas, necessitavam de uma ruptura com o duro sistema capitalista ao qual estavam sujeitos, sistema este que em São Bernardo - livro e filme - tem na figura de Paulo Honório a sua encarnação.

Romper com a condição de explorado dos trabalhadores e com a ausência de voz de Madalena requer percorrer um caminho para além das cercas de São Bernardo, para além desse espaço cercado de desafeto, de falta de humanidade, de incompreensão acerca da visão de mundo alheia. Em São Bernardo não há espaço para o espírito solidário, para a compaixão, para a empatia; é terra infértil à sementeira do amor, lugar de dissabores e padecimento.

Em suas conjecturas, ao debruçar-se sobre a escrita de sua vida, ao rememorar essas cenas, Paulo Honório, até então cego, começa a perceber o quanto foi cruel, o quanto foi rude e egoísta ao longo de sua trajetória. Sua experiência de escrever é convertida em sabedoria como considera Abdala Junior (2001), pois constata que sua obsessão por dinheiro e sua ânsia em querer acumular patrimônio, ao passo que reduziram seus empregados a bicho, converteram-no também em vítima do mesmo processo de coisificação.

O autoritarismo que exerce, responsável pelo efeito de desumanização que converte todos em bichos, volta-se contra ele próprio na medida em que encarna o papel do fazendeiro explorador e sem escrúpulos. Nesse processo, converte-se também em bicho porque perde a sensibilidade, a humanidade, marcando suas mãos de sangue, mãos que matam, roubam e agridem aqueles que mantêm sob seu domínio.

O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me a a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada (RAMOS, 2005, p. 216).

Em sua trajetória, a pressa de querer enriquecer e a tudo dominar, fez com que ele não poupasse meios para ascender economicamente e, para isso, utilizou de seus privilégios políticos e sociais, seguindo o modelo da oligarquia rural nordestina.

Se, de um lado, a escrita do romance *São Bernardo* vai restituindo a humanidade perdida, possibilitando-lhe desviar o foco da imagem brutalizada, de outro, ela acentua a opção de Paulo Honório pela perversidade, durante o tempo em que, enquanto fazia crescer a fazenda São Bernardo, ele não poupou meios para consolidar seu poder (ABDALA JUNIOR, 2001, p. 167).

Mas, como um espelho, o livro lhe apresenta, com o avançar do processo de escrita, uma sobreposição de imagens, o conflito entre o fazendeiro e o escritor, em uma duplicação que mostra as ambiguidades dessa personagem tão complexa e densa. Personagem que, após tantos atos de crueldade, enxerga-se culpado pela morte da mulher e por ter levado a vida movido pelo capital.

Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo? (RAMOS, 2005, p. 216).

O balanço que faz de sua vida a partir do ato de (re)visitação, conduz Paulo Honório a estabelecer conclusões acerca do proceder de Madalena enquanto viva. Ele começa a perceber que seus atos de maldade devem ter afastado a mulher, além disso, ainda havia suas desconfianças de que ela poderia estar traindo-o, motivada, sobretudo, pela diferença gritante entre os dois no que diz respeito ao olhar para a vida e para o outro.

Certa noite, em um jantar em sua casa, Além de Paulo Honório, Madalena e D. Glória, estavam também João Nogueira, Padre Silvestre, Azevedo Gondim, Sr. Ribeiro e Padilha. Política passa a ser o tema da prosa e Paulo Honório começa a observar Madalena em conversa amigável com Sr. Ribeiro. Prontamente, ele volta os olhos atentos, fixos para os dois, com ar de desconfiança (figura 20) e começa a divagar em seus pensamentos, buscando na memória quando que tivera tido sentimento semelhante.

Figura 20 - De repente invadiu-me um sentimento de desconfiança (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Ouvimos, nesse momento, a voz em *off* de Paulo Honório que se sobrepõe as vozes de Madalena e de Sr. Ribeiro. Paulo Honório está menos preocupado com o conteúdo da conversa do que em divagar acerca do sentimento que lhe surpreende enquanto estão a jantar. Ele parece querer entender o que está se passando com ele, investigar seus sentimentos e comprovar, para si mesmo que Madalena está em traição.

Com tanta fartura na mesa, mas de coração vazio por não saber amar, por não ter o amor da mulher, Paulo Honório sente-se ameaçado porque sentia-se também inferior à Madalena em termos intelectuais. Mantém-se de olhar fixo observando a conversa da mulher sobre assuntos os quais ele não domina.

Eis que tem uma lembrança repentina: “tinha sido naquele mesmo dia, no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar. Sim senhor! Conluída com o Padilha e tentanto afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando” (RAMOS, 2005, p. 154).

Paulo Honório começa a reunir, então, suas impressões sobre Madalena até que resvala no ciúme doentio. As palestras do Padilha, considerado subversivo por incutir ideias

comunistas nos empregados; a defesa do Marciano quando este foi espancado; e agora as conversas com o Nogueira (figura 21).

Figura 21 - Avistei-a derretendo-se e sorrindo para o Nogueira (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Em seus pensamentos, ele acredita que a mulher estava “se derretendo” pelo Nogueira porque a observa feliz e sorridente. Este é um dos poucos momentos em que Madalena substitui o ar melancólico pelo sorriso.

Com o Nogueira ela podia conversar sobre temas que lhe agradavam, causas sociais que defendia, diferentemente das conversas que tinha com o marido, sempre austero e rígido. Ele tentava, a todo tempo, cercear a mulher, criando problemas quando sua visão de mundo confrontava com a dela. Paulo Honório a reprimia, e Madalena queria estar para além das cercas de São Bernardo.

O ciúme cresce em Paulo Honório e ele começa a observar características no Nogueira que ele não possuía, o que possivelmente o deixava em condição inferior, segundo seu ponto de vista. Olhos bonitos, roupa bem-feita, voz insinuante, aspectos que ele colocava em

oposição às suas sobrancelhas espessas, suas mãos enormes, cabeludas e endurecidas pelos anos de trabalho na lavoura.

A referida cena, inclusive, apresenta um detalhe interessante que é a composição da janela que está atrás de Nogueira e Madalena (figura 21). Enquanto uma banda da janela está aberta, a outra está fechada. Podemos relacionar à desconfiança de Paulo Honório a respeito de Madalena. Suspeitar é não ter certeza, é estar inseguro, em aberto para duas possibilidades que se apresentam. A suspeita de traição é, portanto, algo que não se define para o coronel, como a janela que não está totalmente aberta nem totalmente fechada.

Paulo Honório transita pela dúvida:

Se eu tivesse uma prova de que Madalena era inocente, dar-lhe-ia uma vida como ela nem imaginava. Comprar-lhe-ia vestidos que nunca mais se acabariam, chapéus caros, dúzias de meias de seda. Seria atencioso, muito atencioso, e chamaria os melhores médicos da capital para curar-lhe a palidez e a magrém, Consentiria que ela oferecesse roupa às mulheres dos trabalhadores. E se eu soubesse que ela me traía? Ah! Se eu soubesse que ela me traía, matava-a, abria-lhe a veia do pescoço, devagar, para o sangue correr um dia inteiro. Mas logo me enjoava do pensamento feroz. Que rendia isso? Um crime inútil! Era melhor abandoná-la, deixá-la sofrer. E quando ela tivesse viajado pelos hospitais, quando vagasse pelas ruas, faminta, esfrangalhada, com os ossos furando a pele, costuras de operações e marcas de feridas no corpo, dar-lhe uma esmola pelo amor de Deus (RAMOS, 2005, p. 176).

Ele transita pela dúvida como transita entre sentimentos de amabilidade e de crueldade. Mas, ainda que demonstre certa amabilidade e por Madalena, essa demonstração é feita, essencialmente, por meio de recursos materiais. O homem que sempre buscou desenvolver-se no campo material, não aprendeu a distribuir afeto. Sua relação com Madalena inicia-se com um contrato de casamento. Uma união que não foi fruto do amor, mas do interesse em deixar um herdeiro, o filho que ele também não soube amar.

As conversações de Madalena com outros homens, misturadas ao materialismo e ao comunismo que, para ele, ela defendia, reforçaram o sentimento de ciúme por parte do coronel.

Qual seria a religião de Madalena? Talvez nenhuma. Nunca me havido tratado disso. - Monstruosidade! E repeti baixinho, lentamente e sem convicção: - Monstruosidade! - Materialista. Lembrei-me de ter ouvido Costa Brito falar em materialismo histórico. Que significava materialismo histórico? (RAMOS, 2005, p. 154).

Cabe destacar que, ao (re)visitar sua vida para escrever o livro, transformando a obra de sua vida em obra literária, Paulo Honório emprega em sua narrativa o seu ponto de vista. O narrador-personagem avalia e expõe a sua vivência, a sua visão de mundo. Toda a sua

confissão pode ser relativizada e, certamente, seria alterada se fosse contada por Madalena, por exemplo.

A personagem pode trapacear consigo mesma ao contar, como pode confessar tudo o que sabe sobre a história; pode analisá-la até os mínimos detalhes ou satisfazer-se com a aparência das coisas, pode apresentar-nos uma dissecção de sua consciência (o “monólogo interior”) ou uma palavra articulada; todas essas variedades fazem parte da visão que põe em condição de igualdade narrador e personagem (TODOROV, 2013, p. 62).

Assim, ao contar sua história, Paulo Honório faz também uma releitura de sua vida, como Hirszman faz uma releitura da narrativa literária quando a transpõe para o cinema. As adaptações que Paulo Honório faz são fruto de sua experiência presente articuladas às memórias que deseja recuperar, o que respalda nossa abordagem pela via da rememoração de Benjamin (1987).

Em outras palavras, a ideia de que Madalena poderia estar traindo Paulo Honório é um pensamento construído por ele a partir da sua vivência, do seu olhar sobre a vida que levou e sobre o que a mulher representava para ele.

Quanto à transformação pressuposta pelo exercício da rememoração, entendemos que, no caso de Paulo Honório, ela se restringe ao campo da conscientização sobre si mesmo, sobre os atos que cometeu, sobre o seu egoísmo. Ele não consegue realizar uma transformação efetiva.

É o passo que ele consegue dar, pois o próprio relata que não consegue modificar-se (figura 5). Penso em Madalena com insistência. Se fosse possível recomeçarmos... Para que enganar-me? Se fosse possível recomeçarmos, aconteceria exatamente o que aconteceu. Não consigo modificar-me, é o que me aflige (RAMOS, 2005, p. 220).

Ainda que Paulo Honório acredite que não pode mudar e que a sensibilidade que vinha experimentando depois da morte de Madalena é apenas passageira, ele já consegue olhar-se, sair do centro de seus próprios interesses e ter percepção do semelhante - coisa que antes de escrever ele não tinha. Talvez a própria obra que escreve seja uma prova de que houve alguma transformação como sinaliza Benjamin Abdala Junior (2001):

“Ele já mudou, e o livro que escreve é mostra disso. Seu caráter já não é mais o mesmo, e as bases de sua subjetividade o distanciam do primeiro Paulo Honório. A diferença entre o primeiro e o segundo é a experiência de vida, valorizada por Graciliano Ramos” (ABDALA JR., 2001, p. 185).

3 PAULO HONÓRIO: UMA (DES)MONTAGEM DE SI

Em seu surgimento - 1895 aproximadamente, o cinema contava com a imobilidade da câmera fixa, o que correspondia ao ponto de vista do espectador da plateia, ou seja, não era diferente do que acontecia no teatro. Os acontecimentos se davam um após o outro, dentro de um enquadramento imóvel. Os atores representavam da mesma forma que faziam no teatro.

Naquele quadro, personagens surgiam, encontravam-se e trocavam gestos ou, mais exatamente, sinais. Quando deixavam o campo de visão da câmera, era como se saíssem para os bastidores. E, como não tinham voz e (quase sempre) cor, eminentemente cabeças concluíam que tudo aquilo era decididamente inferior ao teatro de verdade (CARRIÈRE, 2015, p. 14).

Tal afirmativa é um dos pontos que contribuem para que se estabeleça um preconceito em relação ao cinema. Muitos consideram, até os dias atuais, o cinema como sendo uma arte inferior ao teatro. Além disso, temos a questão de o cinema ser uma expressão artística cuja linguagem funciona a partir da reprodução fotográfica.

A reprodutibilidade técnica, por sua vez, modifica a relação das massas com a arte (BENJAMIN, 1987), substituindo o valor de culto da obra de arte pelo valor de exposição, o que favorece a perda da unicidade da obra. É o processo de destruição da *aura* que faz com que ela perca sua existência única na história.

Essa reprodução mecânica que confere um valor de mercadoria à obra de arte, atrelada ao suporte material extremamente delicado que se estraga rapidamente com o uso são características da sétima arte que contribuem para uma perspectiva preconceituosa em relação ao cinema, sobretudo quando comparado ao teatro.

Mais tarde, modificando o ponto de vista do espectador, bem como distanciando ainda mais o cinema do teatro, a câmera ganha novo papel, pois passa a acompanhar o olho humano, podendo ser o olho do espectador ou o olho da personagem. Esse movimento da câmera a transforma em uma verdadeira personagem da narrativa fílmica, passando de testemunha passiva a testemunha ativa da história.

Com esse advento, foi possível direcionar o olhar do espectador, criando diferentes tipos de enquadramentos. É possível mostrar apenas um pormenor significativo, um detalhe; deixar algum elemento de fora da ação; utilizar diversos tipos de ângulos ao enquadrar um objeto, etc.

Como, por exemplo, em *São Bernardo* (1972), na transição da cena em que Padilha está deitado na rede e Paulo Honório está voltado para cima dele, ameaçando-o (figura 17) para a cena em que nos defrontamos com o rosto do Padilha amendrontado diante do comportamento agressivo do coronel (figura 18). Nessa última cena, podemos perceber que o rosto do Padilha é a visão do próprio Paulo Honório que se funde à visão do espectador. Chamada de câmera subjetiva, ela funciona como se fosse o olhar do ator que olha diretamente para a câmera ao ser filmado.

Por isso é importante que saibamos ler um filme, decifrando seus códigos e compreendendo as sutilezas que são características dessa linguagem. “O cinema, repito-o, é uma linguagem que se torna necessário decifrar e muitos espectadores, glutões ópticos e passivos, nunca conseguem digerir o sentido das imagens” (MARTIN, 2005, p. 35).

Para se entender um filme é necessário que o espectador observe ao mesmo tempo a paisagem, a tonalidade da fotografia, a cenografia, a interpretação dos atores, ouça bem os diálogos e a música, leia bem os letreiros, observe os movimentos de câmera para a esquerda e vice-versa, perceba quando só aparece a cara do ator em primeiro plano ou quando o ator é visto em plano geral, no meio da paisagem, sozinho ou em outras companhias (ROCHA, 2004, p. 138).

Glauber Rocha (2004), figura de destaque no movimento Cinema Novo, ainda acrescenta que o cineasta brasileiro é um cineasta que está atento ao que se passa no Brasil e, por isso, tem uma sensibilidade aguçada, explorando os recursos que o cinema possibilita explorar a fim de valorizar a arte.

Sobre esse aspectos, relembramos as ideias de recepção tátil e recepção ótica. Benjamin (1987) pontua que as grandes massas procuram na obra de arte uma distração, sendo assim, estabelecem com a obra uma recepção tátil, já aqueles que a abordam com recolhimento, mergulham dentro dela, analisam profundamente, estabelecendo um recepção ótica. O conhecedor, portanto, envolve-se com a obra - porque ela é um objeto de devoção - decifrando seus códigos e compreendendo sua linguagem.

Mais tarde, no início do século XX, nos Estados Unidos, vinculado ao processo de libertação da câmera, o cinema ganha em fluidez e sequência narrativa, pois entende-se o plano como peça isolada e incompleta, porém sua conjugação com o plano seguinte traz o princípio básico da montagem. Edwin Porter e David Griffith foram, portanto, os norte-americanos de mais relevo no campo da montagem narrativa. Este último foi o primeiro a organizar e a utilizar como recurso expressivo elementos importantes como o grande plano, conhecido como *close-up*, a câmera subjetiva, o *flashback* dentre outros.

A montagem, então, está nessa relação invisível de uma cena com a outra. Uma inovação que reside na justaposição de duas cenas em movimento: a menininha dos olhos da linguagem cinematográfica. “O filme acabado não é produzido de um só jato, e sim montado a partir de inúmeras imagens isoladas e de sequências de imagens entre as quais o montador exerce o seu direito de escolha” (BENJAMIN, 1987, p. 175).

Além de possibilitar o avançar da história conforme uma sequência lógica ou cronológica - montagem narrativa -, a montagem é capaz de produzir diferentes efeitos por meio do choque entre duas imagens, exprimindo uma ideia ou sentimento, sendo, portanto, produtora de sentido.

Assim, a sequência de planos vai além da soma arbitrária dos seus componentes. Segundo Eisenstein, “a justaposição de dois fragmentos de filme, parece-se mais com o seu produto do que com a sua soma” (MARTIN, 2005, p. 203). Ou seja, esse produto é o efeito gerado pelo confronto de dois planos específicos. Caso um dos planos seja alterado, o efeito produzido será automaticamente outro.

Cada plano, enquanto unidade incompleta, deve preparar o próximo plano por meio de algum elemento que funcione como vínculo entre os dois. Inferir sentidos a partir da montagem construída pelo realizador é tarefa do espectador, pois o princípio da montagem requer sua capacidade criativa.

“É possível admitir que a sucessão dos planos de um filme é baseada no *olhar* ou no *pensamento* (numa palavra, na *tensão mental*, pois o olhar não é mais do que a exteriorização exploradora do pensamento) das personagens ou do espectador” (MARTIN, 2005, p. 175). Assim, compete ao observador a leitura do olhar e do pensamento das personagens a fim de conferir valor significativo à continuidade dentro da linguagem fílmica, pois, para Eisenstein (2002), o essencial no cinema está justo naquilo que se passa entre os planos, na interação que advém deles.

Para aprofundar esse raciocínio, voltaremos nosso olhar para as significativas contribuições de Serguei Eisenstein, teórico que teve grande importância para elevar o cinema à categoria de arte. Tendo iniciado sua carreira na década de 20, o cineasta, de forte ideologia socialista, defendia que o cinema podia ser um veículo político e desejava, então, retirar o cinema da condição de mero entretenimento e conferir a ele um espaço em que se pudesse tratar de temáticas de cunho social.

O teórico russo era integrante da escola soviética de cinema, composta por nomes como Lev Kulechov, Vsevolod Pudovkin e Dziga Vertov, filiados ao Partido Comunista e famosos por desenvolverem um cinema engajado politicamente. Em 1917, no contexto pós-

revolução, os filmes realizados por essa geração da escola soviética eram um recurso muito utilizado para fazer propaganda política, funcionando como uma ferramenta revolucionária.

No entanto, no que diz respeito à montagem, Serguei Eisenstein foi o que mais se destacou por ter ampliado essa noção, bem como por ter empregado esses recursos em seus filmes, influenciando muitos cineastas do Cinema Novo como o próprio Leon Hirszman, diz o diretor em entrevista à Helena Salem (1997).

Eisenstein tinha uma visão dinâmica aberta. A montagem era interpretada por ele como a totalidade das coisas. Não era apenas o problema da edição do filme, era a montagem do espetáculo. A composição era a montagem, a direção dos olhares era a montagem. Tudo isso era novo. A ideia de montagem intelectual me fascinava. Meu primeiro filme *A Pedreira de São Diogo* é uma homenagem à teoria de Eisenstein. É uma cópia. Na época eu queria realizar um filme em que pudesse aplicar as teorias de Eisenstein, que as defendesse. Eu era um porta-voz, um defensor das ideias teóricas dele (SALEM, 1997, p. 99).

A montagem, para Eisenstein, possibilita articulação na narrativa fílmica, pois, para ele, o cinema não deveria ser entendido como uma representação da realidade, mas uma representação construída intelectualmente que visasse produzir efeito sobre o espectador. Caminhando na mão contrária do cinema clássico, o teórico trouxe ideias que revolucionaram a concepção de montagem e, conseqüentemente, de cinema na sua época.

“Em 1924-25, eu estava pensando na ideia de um retrato fílmico de um homem real. Na época, prevalecia a tendência a mostrar o homem real apenas por meio de longas cenas dramáticas sem cortes. Acreditava-se que o corte (montagem) destruiria a ideia de homem real” (EISENSTEIN, 2002, p.66). Para ele, revolucionar a arte era revolucionar a forma como essa arte vinha sendo feita.

Para isso, o teórico desenvolve o método conhecido por *montagem intelectual*, recebendo esse nome porque exigia esforço tanto do realizador quanto do espectador. Para o diretor, a continuidade deveria estar pautada no choque, ou seja, a cada mudança de plano, um novo choque para que, por meio dessas colisões, fosse possível a construção de uma nova ideia. E assim se daria a narração, não de forma suave, mas sempre provocativa, atraente.

Griffith pensou a *montagem alternada* - aquela que apresenta ações que se desenvolvem ao mesmo tempo, porém em lugares diferentes - e a *montagem paralela* - aquela que alterna planos que não apresentam relação de simultaneidade. Eisenstein, por sua vez, cria uma *montagem por atração*, aquela que dá saltos qualitativos, quer dizer, a atração seria o efeito do choque, o efeito de um elemento novo quando confrontado com outro. Esse impacto geraria no espectador uma construção de sentido ideológica proposta pelo filme.

Por meio desse raciocínio, o diretor considera que a montagem é uma arte expressiva e altamente significativa, pois o efeito proveniente da justaposição não estará presente em nenhum dos dois planos quando analisados em separado, por isso, a ideia de produto e não de soma de planos. Os planos adquirem diferentes significados de acordo com a combinação que recebem.

O confronto de partes independentes capazes de gerar um novo conceito remete à Dialética Marxista, conceito no qual Eisenstein se apoia para desenvolver seu método. A *montagem por atração* ou *montagem intelectual*, inclusive, também recebe o nome de *montagem dialética*. O cineasta toma como base princípios gerais comuns presente na natureza e na cultura para fundamentar seus estudos na área do cinema.

Assim como o conceito filosófico, a montagem dialética visa o conhecimento da verdade pelo confronto de ideias, pois o conflito, para o cineasta, é fundamental ao processo de desenvolvimento, seja em qual esfera for. O conflito, para ele, é essencial, sendo inerente à própria dinâmica da vida, uma vez que é o conflito que gera o movimento.

Em outras palavras, para o teórico, a combinação de um determinado plano A com um plano B resultaria em um conceito C que seria a síntese, uma nova ideia que o cinema seria então capaz de produzir, o efeito de choque. Diretamente relacionada a essa ideia que é a base da Teoria da Montagem de Eisenstein, temos a teoria estética de Walter Benjamin, a qual retomaremos e traremos outros pontos elucidativos a fim de fundamentar a aproximação de técnica e pensamento que existe entre o cineasta russo e o filósofo alemão.

Para o filósofo, a vida moderna conduziu o homem a uma cultura do choque. O ritmo exigido pela modernidade, motivado pela industrialização capitalista e pelas altas tecnologias, alterou a percepção de tempo e do próprio mundo. A rotina frenética de trabalho exaustivo nas fábricas, a multidão nas ruas, as inovações das técnicas de produção trouxeram novas experiências às quais o homem moderno teve de se adaptar, adaptar-se pela força do choque.

Porém, enquanto que no cotidiano da cidade o homem é forçado a submeter-se a essas experiências traumáticas, advindas de uma grande estimulação dos sentidos; no cinema o choque encontra na distração o seu amortecimento. O cinema prepara, educa o homem para reconstruir-se frente ao bombardeio de informações.

O filme serve para exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das intervenções humanas - é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido (BENJAMIN, 1987, p. 174).

Presente na vida cotidiana, o choque estende-se, então, às artes e é no cinema que esse efeito encontra maior ressonância, pois trata-se de uma arte em que a sucessão de imagens fragmentadas chegam ao espectador sem dar a ele o tempo necessário para a contemplação, para a devoção. O cinema é, portanto, a arte da distração.

Benjamin (1987) aponta que o dadaísmo já havia anunciado o movimento de aniquilação da *aura*, pois suas manifestações provocaram indignação no público, afirmando uma distração intensa e transformando a obra de arte em escândalo.

Seus poemas são “saladas de palavras”, contém interpelações obscenas e todos os detritos verbais concebíveis. O mesmo se dava com os seus quadros, nos quais colocavam botões e bilhetes de trânsito. Com esses meios, aniquilavam impiedosamente a aura de suas criações, que eles estigmatizavam como reprodução, com os instrumentos da produção (BENJAMIN, 1987, p. 191).

A perda da *aura* provocada pela reprodutibilidade técnica encontra no cinema terreno fértil para a distração. Fundamentalmente de ordem tátil, a distração é a forma de contato do grande público, das massas com o cinema, é como se processa a receptividade na sétima arte: “na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador” (BENJAMIN, 1987, p. 192)

“A recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado” (BENJAMIN, 1987, p. 194). Enquanto que a obra de arte aurática era adorada pela contemplação, pelo recolhimento; o cinema tem um espectador distraído. Não é mais o público que mergulha na obra de arte; no caso do cinema, são as imagens que mergulham no fluxo disperso do espectador.

Para exemplificar, Benjamin compara duas telas. Na primeira, temos a projeção de um filme. Na segunda, temos uma pintura. Enquanto esta é imóvel, naquela temos imagens que se movem. O quadro convida o espectador à contemplação, mas o filme não permite que se faça o mesmo, pois o fato da imagem não ser fixa, exige do espectador uma atenção aguda. No momento em que ele percebe uma imagem, outra aparece em seguida. Nessa mudança brusca e constante se baseia o efeito do choque que o cinema provoca.

Para o filósofo, o cinema é, portanto, um potencial instrumento de revolução por ser uma arte de recepção coletiva que está ao alcance das massas. Uma arte emancipada de uma existência parasitária, emancipada dos fundamentos do culto poderia, se desvinculada das classes dominantes, retirar as massas da alienação. O choque provocado pelo cinema seria

capaz, assim, de mobilizar o grande público, conferindo-lhe o poder de transformar a própria realidade.

Por esse pensamento, não é o fato de o cinema ter modificado a relação do público com a obra de arte que ele não pode ser uma ferramenta crítica. Não é a perda de sua autenticidade razão para que essa expressão artística deixe de mobilizar olhares e fomentar espaços de reflexão e construção.

Benjamin, então, caminha na mão contrária de seus companheiros da Escola de Frankfurt que cunharam o termo Indústria Cultural. Para Max Horkheimer e Theodor Adorno, a perspectiva mercadológica advinda da proximidade entre o público e a obra de arte agravaria o processo de alienação das massas que estaria mais dependente do sistema capitalista.

No que diz respeito ao cinema, os autores consideram, portanto, que A Indústria Cultural mais oprime o indivíduo do que o liberta, já que ele não tem possibilidade de refletir criticamente, mecanizando-se e transformando a arte em mero entretenimento. O indivíduo passa a ter sua capacidade criativa vetada, tornando-se reproduzidor das ideias que lhe são impostas.

A atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural de hoje não tem necessidade de ser explicada em termos psicológicos. Os próprios produtos, desde o mais típico, o filme sonoro, paralisam aquelas faculdades pela sua própria constituição objetiva. Eles são feitos de modo que a sua apreensão adequada exige, por um lado, rapidez de percepção, capacidade de observação e competência específica, e por outro é feita de modo a vetar, de fato, a atividade mental do espectador, se ele não quiser perder os fatos que, rapidamente, se desenrolam à sua frente (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 174).

O cinema seria, então, uma maneira de levar às massas os modismos, as tendências, uma maneira de impor necessidades, de modo que as classes populares continuassem a retroalimentar o sistema capitalista que visa fundamentalmente o lucro e, por consequência, o consumismo.

É um tipo de mercadoria, preparado, inserido, assimilado à produção industrial, adquirível e fungível, mas o gênero de mercadoria arte, que vivia do fato de ser vendida, e de, entretanto, ser invendável, torna-se - hipocritamente - o absolutamente invendável quando o lucro não é mais só a sua intenção, mas o seu princípio exclusivo (ADORNO & HORKHEIMER, 2002, p. 174).

Por outro lado, Walter Benjamin, como dizíamos, entendia o cinema de maneira mais otimista, pois acreditava que a reprodutibilidade técnica, ao facilitar a aproximação do

público, democratizaria o acesso à arte. Com a possibilidade da cópia, é possível assistir ao mesmo filme em diferentes lugares, pessoas do mundo inteiro teriam acesso a diferentes produções artísticas..

Para ele, é possível que o cinema, ainda que com espectadores distraídos, seja um arte politizada, uma arte que possa propiciar a autorreflexão e o autoconhecimento, pois elevaria-se da condição de estar fundamentado no ritual para ser um meio de emancipação de um povo. Ao se descolar da tradição, a arte assumiria, assim, uma nova função, baseada agora na *práxis* política.

Eisenstein compartilhava do mesmo pensamento ao propor a *montagem intelectual*, pois, para o cineasta, o impacto, o efeito do choque pela justaposição dos planos seria exatamente essa possibilidade de emancipação das classes que teria na arte um espaço favorável a construção de novos conceitos. Ou seja, o cinema seria uma forma de libertar as massas da alienação, de modo que pudessem se tornar indivíduos autônomos e capazes de construir sentidos, deixando a condição de alienado por meio de um cinema que não fosse alienante.

Retomando o conceito de história de Benjamin (1987), com ênfase no conceito de rememoração aqui aplicado, observamos que ele é a base da ideia de montagem no cinema, a qual o próprio Benjamin menciona em seus estudos. Se para o filósofo, ao materialista histórico compete recolher os fragmentos do passado para reorganizá-los, articulando-os às experiências do presente; o cinema também tem na fragmentação seu sustentáculo.

E quanto à transformação pressuposta pelo ato de recordar; no cinema de Eisenstein ela se realiza por meio da abordagem dialética que ele propõe. Tanto para o filósofo, quanto para o cineasta, a montagem é uma possibilidade de produção de sentidos e de transformação pela *práxis* revolucionária que pode provocar.

Para eles, a montagem é criativa, vai além de um procedimento técnico de colagem. Com a *montagem intelectual* o cinema não é simples diversão, pois o observador não é apenas alguém que está a contemplar um espetáculo, mas alguém que, pela reflexão crítica que o cinema propõe, pode agir e modificar o seu entorno. O princípio da montagem, bem como a *práxis* revolucionária encontram no efeito de choque o seu principal fundamento.

Depois dessa visão panorâmica acerca da concepção de montagem dentro do universo cinematográfico, bem como sua importância tanto para o desenvolvimento da narrativa fílmica, quanto para os sentidos que ela pode produzir, tomaremos como foco a relação que se estabelece entre a montagem no âmbito do cinema e a (re)construção da personagem Paulo Honório nas narrativas de Ramos e Hirszman.

O narrador-personagem, como discutido no capítulo anterior, para escrever sua história, rememora passagens da sua vida, recupera fragmentos de memória, enterrados em um passado sombrio para poder, a partir desse resgate, resgatar a si mesmo. Suas lembranças, então, ao serem transpostas para o papel, trazem novo sentido a sua vida, pois o coronel pode recuperar suas experiências, e, a partir delas, transformar-se.

O conceito de rememoração empregado no processo de elaboração da obra literária estende-se também à ideia de montagem, pois ambas tem no fragmento o seu princípio, como discutido acima. A partir disso, percebemos que toda a vida de Paulo Honório, na medida em que é rememorada, pode ser comparada ao processo de montagem cinematográfica. A sucessão de planos, no cinema, propicia a dinâmica da narrativa da mesma forma que os fragmentos de memória, ao serem organizados, conferem movimento a um passado que estava imobilizado na lembrança.

A montagem cria movimento no seu sentido mas lato, ou seja, cria animação, aparência de vida e é aí que reside, se acreditarmos na etimologia da palavra, o papel fundamental, histórica e esteticamente, do cinematógrafo: cada imagem de um filme mostra um aspecto estático dos seres e das coisas e é a sua sucessão que recria o movimento e a vida (MARTIN, 2005, p. 181).

Cabe destacarmos que a forma como esses planos são organizados interfere consequentemente na lógica da narrativa. O acréscimo, a retirada ou ainda a substituição de um plano por outro pode alterar em completo o sentido da história. “Dizem que, ao selecionar os melhores momentos de um ator medíocre, um bom montador pode torná-lo candidato verossímil a prêmios de interpretação” (CARRIÈRE, 2015, p. 28). Em outras palavras, a forma como se configura a montagem pode provocar diferentes efeitos, sensações, conferindo, em consequência, uma gama de significados.

Tomemos como exemplo o momento em que Paulo Honório encontra uma folha da carta que Madalena escrevera para ele antes de cometer o suicídio:

Defronte do escritório descobri no chão uma folha de prosa, com certeza trazida pelo vento. Apanhei-a e corri a vista, sem interesse, pela bonita letra redonda de Madalena. Francamente, não entendi. Encontrei diversas palavras desconhecidas, outras conhecidas de vista, e a disposição delas, terrivelmente atrapalhada, muito me dificultava a compreensão. Talvez aquilo fosse bem feito, pois minha mulher sabia gramática por baixo da água e era fecunda em riscos e entrelinhas, mas estavam riscados períodos certos, e em vão tentei justificar as emendas (RAMOS, 2005, p. 185).

Paulo Honório não pode compreender o sentido completo da carta a partir do fragmento lido, mas, em seu ciúme desvairado, acreditou ser trecho de carta que Madalena

tivesse escrito a algum amante. O coronel, a partir de sua experiência, infere o conteúdo da carta, produzindo sentidos que para ele são pertinentes.

Passeando entre as laranjeiras, esqueci a poda, reli o papel e agadanei ideias indefinidas que se baralharam, mas que me trouxeram um arrepio. Diabo! Aquilo era trecho de carta, e de carta a homem. Não estava lá o nome do destinatário, faltava o princípio, mas era carta a homem, sem dúvida (RAMOS, 2005, p. 185).

Da mesma forma que a folha é incompleta sem o resto da carta, a carta sem a folha perdida, certamente teve seu sentido alterado, uma informação esquecida. “Faltava uma página: exatamente a que eu trazia na carteira, entre faturas de cimento e orações contra maleitas que a Rosa anos atrás me havia oferecido” (RAMOS, 2005, p. 195).

A metáfora da carta ilustra o processo de montagem da vida de Paulo Honório. Ao transpor a obra de sua vida em obra literária, o coronel não a reproduz como “ela de fato foi”, mas traz à lembrança fragmentos isolados, como os planos de um filme que ganham sentido quando devidamente organizados. Dessa forma, os fragmentos rememorados pelo coronel ganham sentido quando articulados à sua experiência de vida.

É por essa lógica que Paulo Honório percebe o quanto foi cruel com seus empregados e com a mulher, entendendo, conseqüentemente, o porquê de seu suicídio. Os fragmentos que lhe surgem à memória trazem à tona momentos em que agredia os trabalhadores, momentos em que os submetia às condições duras de trabalho em nome de uma necessidade desenfreada de acumular riqueza, o que foi motivo do silenciamento progressivo de Madalena.

Resgatando a lógica da montagem de Eisentein em que o diretor articula planos em uma sucessão abrupta de imagens a fim de provocar sentido pelo efeito do choque, trazemos à reflexão um fragmento da obra *São Bernardo* (2005), o capítulo XIX. No referido capítulo, o protagonista encontra-se atordoado, perdido em pensamentos aparentemente desconectados que chegam como imagens violentas, sacudindo-lhe a percepção.

Abdala Júnior (2001), explica, inclusive, que a construção desse capítulo foi motivada por um delírio que Graciliano Ramos teve no hospital após ter sofrido uma queda. O próprio Graciliano considerou que o capítulo estava numa confusão, mas decidiu por mantê-lo no romance.

O capítulo XIX é marcado, portanto, por forte perturbação mental. É noite, São Bernardo dorme. Paulo Honório inquieto, agitado por suas emoções, não consegue dormir e o que lhe resta é rememorar o passado, remoer sentimentos. O som dos grilos invade a casa,

senta-se à mesa, assume postura de escritor, auxiliado pelo café e pelo cachimbo, mas, neste momento, as ideias não lhe surgem e, quando surgem, vêm à galope.

Quando os grilos cantam, sento-me aqui à mesa da sala de jantar, bebo café, acendo o cachimbo, à vezes as ideias não vêm, ou vêm muito numerosas - e a folha permanece meio escrita, como estava na véspera. Releio algumas linhas, que me desagradam. Não vale a pena tentar corrigi-las. Afasto o papel (RAMOS, 2005, p. 117).

O cenário noturno reforça a imagem do vazio. Depois da morte de Madalena, Dona Glória foi embora, os negócios desandaram, os amigos se afastaram. O coronel que sempre operou com força bruta, agora encontra-se sozinho e arrependido. Voltado para si mesmo, ocupa seu tempo escrevendo, rememorando a vida, tentando voltar ao passado a fim de agarrar um tempo que ficou perdido na memória.

“Emoções indefiníveis me agitam - inquietação terrível, desejo doido de voltar, tagarelar novamente com Madalena, como fazíamos todos os dias, a esta hora. Saudade? Não, não é isto: é desespero, raiva, um peso enorme no coração” (RAMOS, 2005, p. 118). Paulo Honório está imobilizado, seu desejo ferrenho de voltar ao passado, seu sentimento de culpa o fizeram paralisar, parar no tempo, para o tempo?

Hirszman nos mostra o coronel sentado à mesa, é silêncio (figura 22). O plano é longo, escuta-se apenas um tique-taque ao fundo, marcando a passagem do tempo. A conjugação do plano com o som trazem a ideia de solidão, de vazio, de imobilidade. As mãos cruzadas remetem a essa paralisia do momento e também transmite a imagem de alguém que se trancou para a vida, que se trancou para as oportunidades, que está vendo o tempo passar sob os olhos, sem tomar as rédeas da própria vida. As folhas estão à frente, afastadas, ele não está a escrever, não está a produzir.

Figura 22 - Tique-taque (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Na sequência, surge-lhe a imagem de Madalena, como se estivesse sentada do lado oposto da mesa a encarar Paulo Honório, mas ele não sabe se ela de fato está presente na sala ou se sua presença é somente em seus pensamentos.

E Madalena surge no lado de lá da mesa. Digo baixinho: - Madalena! A voz dela me chega aos ouvidos. Não, não é aos ouvidos. Também já não a vejo com os olhos. Estou encostado à mesa, as mãos cruzadas. Os objetos fundiram-se, e não enxergo sequer a toalha branca. - Madalena... A voz de Madalena continua a acariciar-me. Que diz ela? (RAMOS, 2005, p. 118).

A mulher desaparece, Paulo Honório está com os sentidos afetados, não consegue discernir o que ouve ou o que vê. A coruja volta a piar e ele se questiona se é a mesma que piava dois anos atrás na noite da morte da esposa. Hirszman nos mostra que a presença de Madalena foi mera alucinação de Paulo Honório, a partir de um plano geral da sala (figura 23), observamos o foco para o vazio da casa.

Figura 23 - Não me entende. Não nos entendemos (recorte do filme)



Fonte: SÃO, 1972.

Diferentemente das outras cenas em que Paulo Honório estava sentado à mesa escrevendo (figura 4 e figura 5), agora ele é apresentado em uma mesa maior, uma mesa de seis lugares, mas ocupada apenas por uma pessoa. O tamanho da mesa mais o plano selecionado convergem para a ideia de solidão. Ele se perde na cena, camuflado pelos tons pastéis.

A ideia de solidão é reforçada pela presença da coruja, animal da noite, a coruja representa a vigília, ela está sempre atenta, consegue olhar todo o espaço sem mexer o corpo em função de sua capacidade de girar o pescoço em até 180°. Ela está acordada enquanto todos estão dormindo e, portanto, tem capacidade de saber daquilo que os outros não sabem.

Companheira da deusa Atenas, segundo a mitologia Grega, é símbolo da sabedoria, dos poderes intelectuais, do presságio. A ave seria conhecedora daquilo que está oculto, pois possui alta capacidade de visão e de audição no período noturno.

Essa capacidade que a coruja tem de conhecer o que não se sabe também dialoga com o momento em que Paulo Honório busca o autoconhecimento por meio da escrita, momento em que ele busca desvendar os mistérios de sua própria personalidade e o mistério da morte

de Madalena. O pio da coruja lhe aponta para um passado que ele precisa decifrar. Muitas crenças associam a coruja à morte, à desgraça, ao azar e que seu pio é um aviso, um indício de que algo ruim está por acontecer.

Na obra de Graciliano Ramos, o pio da coruja, além de nos remeter ao processo de descoberta realizado pelo fazendeiro, ao fato de ele precisar trazer à tona questões que ele não enxergava ou não queria enxergar, remete à figura de Madalena enquanto símbolo da cultura e do saber, mas também aponta para a desgraça do suicídio. O pio persegue Paulo Honório, fazendo-o recordar-se da mulher: “na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena” (RAMOS, 2005, p. 9).

Logo adiante, no avançar da narrativa, escuta o pio novamente, é uma espécie de chamado, de convite ao ato de escrever e, por extensão, um convite ao autoconhecimento: “abandonei a empresa, mas um dia destes ouvi novo pio de coruja - e iniciei a composição de repente, valendo-me dos meus próprios recursos e sem indagar se isto me traz qualquer vantagem” (RAMOS, 2005, p. 11).

No capítulo XIX a coruja volta a piar. Paulo Honório se vê assombrado pelo fantasma do passado que teima em bater à sua porta. Se observarmos atentamente, é possível perceber uma silhueta translúcida à semelhança de um forma fantasmagórica que passa pela janela (figura 23). O passado parece rondar-lhe, cobrando-lhe pelos males que cometeu e essa cobrança vem com força em sua consciência.

Nesse processo de introspecção, de culpa que não sabe se foi inteiramente sua ou dessa “vida agreste”, ele é acometido por pensamentos. Um misto de remorsos, nostalgia, arrependimento profundo, tristeza por não poder estar a conversar com Madalena, usufruir de sua presença. Como considera Abdala Junior (2001, p. 174), “são imagens que escapam do rígido controle do narrador”.

Sua consciência vem lhe cobrar, o tique-taque do relógio mostra a passagem do tempo, mas Paulo Honório não encontra respostas, não consegue agir, se mantém imóvel. O homem que a tudo quis dominar, que sempre desejou ter tudo e todos sob seu controle, perde o controle do próprio discurso e se vê agora entregue. O narrador-personagem se converte em refém da história, refém de seus atos e dos pensamentos que lhe chegam.

Paulo Honório não consegue controlar seus sentimentos nem seus sentidos. Está confuso, aturdido, perdido. “O que não percebo é o tique-taque do relógio. Que horas são? Não posso ver o mostrador assim às escuras. Quando me sentei aqui, ouviam-se as pancadas do pêndulo, ouviam-se muito bem. Seria conveniente dar corda ao relógio, mas não consigo mexer-me” (RAMOS, 2005, p. 120).

Sua percepção está alterada, dessa maneira, Paulo Honório torna-se um observador distraído, com a percepção afetada por uma confusão mental, pelo bombardeio de choques aos quais está exposto. O coronel, nesse capítulo de São Bernardo (2005) apresenta-se mais vulnerável, mais imobilizado quando comparado aos demais capítulos. É um momento de confusão em que ele não se mostra atuante, dono de seus passos, mas converte-se em um espectador da própria vida.

Neste capítulo, o Paulo Honório de Graciliano Ramos aproxima-se do Paulo Honório de Leon Hirszman que, ao imobilizá-lo em sua narrativa fílmica, evidencia o trabalhador rural. Agora ele não é o coronel dinâmico e empreendedor que atropelava tudo pela frente conforme representado pela narrativa igualmente dinâmica e econômica do literato.

Paulo Honório traz a força de tempos novos que surgem, vencendo a inércia e quebrando os obstáculos [...] Paulo Honório, representante da modernidade que entra no sertão brasileiro, é o emblema complexo e contraditório do capitalismo nascente, empreendedor, cruel, que não vacila diante dos meios e se apossa do que tem pela frente, dinâmico e transformador (LAFETÁ, 1996, p. 181).

Se antes o coronel controlava o tempo pelo seu dinamismo e pela sua ânsia em acumular capital, agora ele perde a noção da hora, está impotente, sem força para conduzir os próprios passos, sem força para seguir adiante. É o *dínamo emperrado* do qual nos fala Luiz Lafetá (1996). Toda a energia e objetividade com as quais conduziu sua vida por causa de um sentimento de propriedade lhe conferiram uma visão reificada que, por consequência, o levou a destruição de si mesmo. “Agora em linha reta o dínamo enlouquecido degrada-se” (LAFETÁ, 1996, p. 191).

O espetáculo da sua vida passa à sua frente. Um filme, um filme com cenas marcantes que o deixam em verdadeiro estado de choque. E o choque, a confusão que permeia o capítulo XIX é fruto do ato de rememorar, é o início de um processo de despertar e de autoconsciência, de reconhecimento de um passado de insucessos e desatinos.

Um capítulo situado no meio do livro, um corte entre duas narrativas: a primeira tem como foco as atrocidades que Paulo Honório cometeu, a segunda está mais pautada na sua autoavaliação. Um espetáculo interrompido para propiciar ao protagonista a reflexão, o balanço da sua vida.

Antes do capítulo XIX, a narrativa literária concentra-se em mostrar ao leitor como Paulo Honório se construiu enquanto proprietário de terras. Temos um panorama do percurso que ele percorreu para desenvolver-se economicamente, as trapaças, a malícia, a esperteza de pensamento e a agilidade nas ações são algumas características que compõem a personagem

nesse primeiro momento. Todas as suas ações eram justificadas em nome da ganância pelo capital.

É uma etapa da narrativa em que tudo transcorre muito rapidamente. Os períodos curtos e a crueza de uma narrativa sem adornos, objetiva como o próprio narrador-personagem, contribuem para transmitir a ideia de agilidade e para mostrar ao leitor a sagacidade de Paulo Honório ao concretizar seus objetivos. Inclusive seu casamento com Madalena foi realizado por interesses e muito rapidamente.

Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor. - Ora essa! Se a senhora dissesse que sentia isso, eu não acreditava. E não gosto de gente que se apaixona e toma resoluções às cegas. Especialmente uma resolução como esta. Vamos marcar o dia. - Não há pressa. Talvez daqui a um ano... Eu preciso preparar-me. - Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas (RAMOS, 2005, p. 106).

Como percebemos, para ele, casamento é tratado como negócio, casamento por amor é para quem não pensa nas vantagens e desvantagens dessa instituição. E, para Paulo Honório, a grande vantagem seria ter um filho para cuidar de seu patrimônio. A esposa é, então, mais uma de suas aquisições. O coronel toma posse de Madalena e tudo começa a desandar...

A segunda metade de *São Bernardo* (2005), volta-se para o relacionamento de Paulo Honório com a mulher, bem como para os rumos que ele tomou. O coronel, nesta etapa, apresenta-se mais pensativo sobre sua vida e sobre o seu casamento. Ele busca compreender os motivos do suicídio da mulher e, aos poucos, vai percebendo o quanto eram diferentes e o quanto ela foi uma boa pessoa.

O capítulo XIX é um tempo em que Madalena já está morta. É chegado o momento de avaliar o passado, desatar nós, reconsiderar posturas e tomar novos rumos. Paulo Honório passa por uma perturbação mental. Rememorar os fragmentos do passado resulta em uma (des)montagem de si, pois o autoconhecimento gera (des)ordem. Ele vasculha o seu íntimo, vira tudo ao avesso para depois, então, tentar recompor-se.

Oliveira Neto (2005) aborda que na medida em que Paulo Honório realiza o processo de autoconhecimento, ele começa a maldizer o próprio corpo, percebendo o monstro em que se tornou. Pensamos, assim, que a (des)montagem - como aqui chamamos - pode perpassar também a esfera física, já que o narrador, ao passo que reavalia sua história, percebe sua aparência mais degradada.

O narrador - que vai dismantelandando e maldizendo partes de seu corpo - reforça a visão do monstro físico em que se transformou. Sabe que se trata de uma visão. O

leitor, porém, também sabe que Paulo Honório, encerrado no seu universo, dificilmente poderá distinguir ficção de realidade. Até os objetos e partes da casa se fundem ou se destacam do todo em desordem. A desvalorização do corpo do narrador-personagem traduz a dificuldade do escritor em narrar objetivamente as suas memórias. Há um desajuste entre fatos a serem narrados e as lembranças desses fatos (OLIVEIRA NETO, 2005, p. 232).

Se quando Paulo Honório rememora sua vida, ele pode organizá-la segundo sua lembrança o permite, o que depois formará um todo de sentido para ele; quando ele busca transformar-se, ele confere à sua vida uma nova configuração. Nesse jogo de montar sentidos por meio das memórias perdidas para depois modificar-se, temos uma superposição de montagens e desmontagens, leituras e releituras da vida do Paulo Honório e, por conseguinte, dele mesmo.

O mesmo procede com a montagem no cinema, cada configuração de planos resultará em uma produção de sentido diferenciada. Cada plano tem um todo de significado se pensado isoladamente, mas quando organizado em uma narrativa fílmica, abre um leque para infinitas possibilidades de acordo com a leitura do espectador.

No cinema a fragmentação é uma constante, não se trata de uma narrativa linear nem enquanto obra acabada tampouco enquanto obra em processo. É uma narrativa em descontinuidade.

O ator de teatro, ao aparecer no palco, entra no interior de um papel. Essa possibilidade é muitas vezes negada ao ator de cinema. Sua atuação não é unitária, mas decomposta em várias sequências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. Assim, pode-se filmar, no estúdio, um ator saltando de um andaime, como se fosse uma janela, mas a fuga subsequente será talvez rodada semanas depois, numa tomada externa (BENJAMIN, 1987, p. 181).

Paulo Honório vive em descontinuidade na medida em que, ao rememorar sua vida o faz em saltos, como pressupõe o próprio ato de rememoração: saltar o *continuum* da história, no caso, a história da sua vida. E, a partir da reelaboração do passado “ele fica senhor das suas forças, suficientemente viril para fazer saltar pelos ares o *continuum* da história” (BENJAMIN, 1987, p. 231).

Pensamos o capítulo XIX como uma grande oportunidade de travessia, de trânsito entre o homem que Paulo Honório fora e o homem que ele desejava ser. Um caminho de transformação oportunizado pelas imagens do passado que resgata em sua consciência, pois, como considera Eisenstein (2002), a montagem não é um recurso particular do cinema, mas um fenômeno encontrado sempre que lidamos com a justaposição de dois fatos.

No capítulo em questão, visualizamos Paulo Honório confuso e perdido por conta do efeito da montagem que realiza da sua vida e sua transformação, como vimos, se processa na esfera da análise de si mesmo. Como consideram Benjamin (1987) e Eisenstein (2002), o cinema pode ser um agente de transformação, pode ser um lugar de reflexão crítica do indivíduo e, por extensão, do social.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estudarmos a *transposição midial* (RAJEWSKI, 2012) sob a lógica da complementaridade - colhida à Desconstrução derridiana -, conforme RIBAS (2014, 2018) e NUNEZ (2016), iluminamos também o nosso pensamento acerca da relação que se estabelece entre as mídias em jogo. Literatura e cinema, entendidos aqui como mídias, podem ser tomadas em sua força significativa autônoma, não carecem de complementação. A comparação pelo viés do complemento implicaria a ideia de que cada uma das mídias não estaria apta a produzir sentidos, o que resultaria na necessidade de outra para que enfim tivesse seu sentido completo.

Entendemos que a lógica do suplemento (DERRIDA, 1995), ao romper com a noção de completude, contribui, ainda, para desconstruir a ideia de que a literatura é superior ao cinema - visão ainda estigmatizada pelo senso comum. Entendemos, neste trabalho, que a preconizada hierarquia estaria associada ao compromisso de fidelidade entre ambas, à anterioridade cronológica da literatura em relação à linguagem cinematográfica (RIBAS, 2014), além de estar também vinculada ao processo de desmistificação, propiciado pela transposição da narrativa literária para o cinema, um dos grandes veículos de comunicação de massa.

Neste caso, a nova obra, portanto, teria circulação e proximidade intensificadas junto ao público receptor, resultando em teor massivo e deformador que lhe diminuiria o valor artístico e a perda da *aura* conforme estudamos. Por outro lado, segundo a abordagem aqui utilizada, a adaptação, no nosso caso, o filme, nunca estaria em débito com a obra de partida, uma vez que não pretende contrair essa dívida no ato de transposição, mas sim estabelecer um diálogo entre as diferentes expressões artísticas.

O filme pode, então, lançar um novo olhar sobre o texto de partida (STAM, 2008). A leitura em diferença - releitura - pode amplificar, ignorar, subverter ou transformar conforme elucidada o autor quando apregoa que a adaptação da literatura pelo cinema não deve ser entendida pelo viés da fidelidade. Ou seja, palavras como “infidelidade”, “traição” ou “violação” não devem ser considerados como critérios absolutos de valoração sobre adaptação da literatura pelo cinema, por se tratarem mais de ajuizamentos e estigmas do que categorias de análise.

Além disso, o meio e o suporte de comunicação interferem diretamente no processamento das narrativas: linguagens diferentes, narrativas igualmente distintas. Esse

horizonte de pensamento caminha na contramão da reverência ao cânone, o que implica em um modo de olhar que encare a transposição como um processo de iluminação mútua entre as narrativas literária e fílmica.

Em nossa pesquisa, procuramos exercitar a análise das mídias não de maneira isolada, mas em sua justaposição e convergência. Tendo em vista as diferenças de meio, suporte e linguagem, observamos que contar uma história em palavras, seja oralmente ou no papel, não poderia ser o mesmo que mostrá-la visual ou auditivamente em quaisquer das várias mídias performativas disponíveis. E, no caso do cinema, temos uma mídia de caráter plurimidiático, quer dizer, que utiliza outras mídias como elementos constituintes.

Quanto à análise da transposição, pudemos explorar o tratamento conferido por Hirszman ao texto literário, ao compor as cenas por nós selecionadas, sem deixar de observar o seu projeto fílmico, o que impacta diretamente em suas predileções ao realizar sua releitura. Assim, foi necessário que nossa pesquisa englobasse também as características do diretor enquanto artista e intelectual para respaldar nossa análise.

Conhecer um pouco da trajetória do Hirszman, sua orientação política, seus filmes anteriores, bem como sua concepção de cinema enquanto arte capaz de produzir um pensamento crítico sobre a nação foi fundamental para apurar nossos sentidos ao ver e ouvir *São Bernardo* (1972). É possível, ao apreciar a película, ouvir ressoar a voz do diretor na escolha dos recursos cinematográficos, o que ratifica nosso pressuposto teórico-metodológico acerca do conceito de adaptação.

A partir da transposição, ao colocar as palavras em cena, percebemos que o diretor buscou dar ênfase ao trabalhador rural, bem como às condições de trabalho às quais eram submetidos na fazenda, tendo em vista propor uma transformação social pela reflexão crítica. Para isso, focaliza a vida presente de Paulo Honório, momento este em que a personagem está em processo de avaliação acerca da sua própria vida. A violência e o egoísmo do coronel cedem espaço à introspecção, ao autoconhecimento pela mediação da escrita.

Aproveitamos o momento oportuno para salientar que nossa análise, bem como a de Hirszman, considerado responsável direto pela adaptação, também é uma releitura. Neste trabalho, nos interessa a problematização e a contribuição do nosso olhar - mediante o aprofundamento teórico de que nos valem - e não a restrição de outros encaminhamentos interpretativos possíveis. Delimitar possibilidades de análise é ir na contramão da metodologia que defendemos.

Ou seja, trabalhar com transposição da literatura para o cinema é abrir-se à diferentes releituras e, sobretudo, à diferentes modos de ver as mídias que se relacionam, tendo em vista

que se tratam de linguagens distintas. É caminhar para além das cercas que aprisionam o nosso olhar, é romper com a reprodução de ideias preconceituosas que defendem, ainda, uma supremacia da literatura em relação ao cinema. O estudo das Intermidialidades, portanto, enquanto derivativo da Literatura Comparada em sua virada terminológica, pressupõe que as mídias são transformações de outras mídias, ou seja, é possível captar a polifonia que se faz presente em cada uma delas quando analisadas (STAM, 2008).

Nessa relação, é possível ampliar o olhar sobre a mídia de partida, a adaptação torna-se, por conseguinte, uma ampliação do texto-fonte e não uma mera reprodução. Além disso, o conceito de rememoração (BENJAMIN, 1987) foi, a nosso ver, um referencial teórico que dialogou de modo muito produtivo com esse processo, pois ambos procedimentos implicam o ato de (re)visitar para, posteriormente, (re)criar.

Foi possível, ainda, complementar nossos estudos acerca da área de cinema, associando-os ao referido conceito, já que o cinema - tema também discutido amplamente pelo filósofo - tem em sua linguagem a noção do fragmento. Cada plano, enquanto unidade isolada, ao ser organizado em confronto com outros planos, atribui diferentes possibilidades de sentido de acordo com a organização que recebe pelo realizador.

Acreditamos, assim, que a perspectiva benjaminiana contribuiu para dilatar a nossa visão ao pesquisarmos mídias que se separam cronologicamente na história, pois o contexto da adaptação impacta diretamente na produção de sentidos, uma vez que toda obra pertence a um tempo, um lugar, uma sociedade e uma cultura. Deslocar uma história através do tempo provoca uma transformação nas narrativas e no modo como podemos interpretá-las.

Essa compreensão valoriza uma leitura em diferença, valoriza a transformação às quais as obras estão sujeitas quando adaptadas. Todo ato de rememoração, por sua vez, pressupõe também uma transformação, assim, pudemos refletir sobre a película de Hirszman, tendo em vista os elementos que busca destacar da obra adaptada, articulados às suas experiências enquanto artista e intelectual.

Além da importância de um estudo mais acurado acerca do perfil profissional do diretor, bem como do movimento Cinema Novo integrado por ele, no esforço de ampliar nosso conhecimento para entender os principais recursos da narrativa fílmica pelos quais o adaptador optou, foi necessário também voltarmos o nosso olhar para um estudo mais específico da área de cinema. A referida investigação nos trouxe um entendimento em noções básicas de enquadramentos, tomadas, sequências, planos, montagem e efeitos recorrentes. Debruçarmo-nos sobre essas peculiaridades da linguagem do cinema foi essencial para facilitar nossa compreensão do processo de transposição, uma vez que ampliou nosso cabedal

de conhecimento quanto às técnicas relativas a esse outro modo de narrar. Assim, estudar estratégias da narrativa cinematográfica, em diálogo com o projeto fílmico do diretor, ampliou nosso ângulo de análise.

A ideia de seleção, destacamos, está presente em nosso trabalho em diferentes esferas em uma espécie de superposição de vozes e de olhares. No olhar de Leon Hirszman, quando transpõe a narrativa literária; no olhar do Paulo Honório, personagem que recapitula sua vida; na própria construção do filme, pela articulação dos planos na montagem; e , ainda, no nosso olhar de pesquisadora ao elegermos os *corpus*, os referenciais teóricos, bem como os recortes com os quais trabalhamos dentro das obras selecionadas.

As Intermidialidades, portanto, contribuem para a observância dessa superposição de vozes que se fazem presente no corpus dessa dissertação e também nela, bem como na vida, nas relações intersubjetivas, pois todos temos nossa visão fragmentada por molduras das quais desejamos ou não nos valer ao longo de nossa construção enquanto sujeitos. Poder estender o olhar que temos em nossa pesquisa para as relações humanas é muito enriquecedor, já que aprimoramos o lidar com o outro na medida em que aprendermos a respeitar os diferentes pensares no mundo. Entender Paulo Honório em seu ofício de rememoração na escrita, suas farsas, esquecimentos, supressões, acréscimos representam também os nossos hesitantes passos nas trilhas midiáticas de São Bernardo.

Pensar e estudar a migração da literatura para o cinema, dentro da perspectiva da *transposição midiática* é estar sempre em postura de aprendiz diante do diferente em vez de nos colocarmos em condição de superioridade. Ao mesmo tempo, representa a saudável assunção da errância. É, pois, um exercício que nos conduz a abrir o pensamento e olhar para além das cercas que nos aprisionam, considerando que o outro possivelmente enxerga o mundo por uma moldura distinta da nossa.

Este trabalho é, portanto, uma construção que visa contribuir com a derrubada, ainda que paulatinamente, das fronteiras que separam as mídias e as classificam hierarquicamente segundo nossos velhos atavismos. E este estudo nos aponta que nossos *preconceitos* amarrados a juízos de valor mais criam barreiras do que agregam novos pensares. Essa evolução de raciocínio nos conduziu ao título deste trabalho, pois ir para além das cercas de São Bernardo é um desafio perene, um convite constante a transpormos nossas próprias convicções, a questionarmos nossas certezas, a mudarmos o nosso ponto de vista para transformarmos a nós mesmos.

Quando pensamos na personagem Paulo Honório dentro das cercas de São Bernardo, por exemplo, é possível perceber, a partir de seu ato de rememorar a própria vida, que seu

proceder para com os empregados e para com a mulher foram resultados das experiências pelas quais passou ao longo de sua trajetória. Transformar-se implica um esforço particular do protagonista em caminhar para além dessas cercas que fazem cativa toda perspectiva de humanidade, toda possibilidade de mudança.

Graciliano Ramos, ao considerar a experiência de vida como ferramenta essencial para a construção de suas personagens, preocupa-se também em manter uma verossimilhança entre a escrita de Paulo Honório e seus atributos de fazendeiro. A linguagem cortante, seca, de períodos curtos e objetiva dialogam com o perfil do coronel nordestino que não se trabalhou na seara do sentimento, soube apenas correr atrás de capital, o que contribuiu para deixar seu olhar cada vez mais insensível. O mesmo pensamento podemos encontrar quando analisamos a linguagem utilizada no filme de Leon Hirszman, pois os recursos que escolhe são provenientes de seu projeto fílmico, de sua leitura de mundo, de sua formação enquanto pessoa e cineasta.

Estamos todos atravessados pelas molduras que nos cercam e esse estudo nos fez refletir sobre a necessidade de trocarmos as lentes com certa frequência, reavaliar posturas, reconsiderar ações, rever palavras ditas, reler a história da nossa própria vida a fim de transformá-la, conferindo-lhe novo sentido, recriando novas possibilidades de ver e sentir.

Se a fazenda é símbolo da imobilidade e do atraso, caminhar para além das cercas de São Bernardo é esse desprender-se de todo retrocesso, da pobreza de pensamento e de toda e qualquer amarra que impeça a compreensão do outro, do diferente e de nós mesmos. E, para isso, é mister ajustarmos nossas lentes e olharmos para além de nossas convicções, pois somos o primeiro e principal entrave à nossa própria caminhada.

Esperamos que o nosso leitor, ao passar pela experiência de enxergar por outras lentes, tenha também ajustado o olhar, pois cruzar a fronteira entre diferentes campos artísticos é mais do que simplesmente transitar, é entender a transposição e a nova imagem produzida neste delicado processo.

REFERÊNCIAS

ABDALA JUNIOR, Benjamin (Org.). *Graciliano Ramos: muros sociais e aberturas artísticas*. 1ªed. Rio de Janeiro: Record, 2017.

_____. O pio da coruja e as cercas de Paulo Honório. In: MOTA, L. D; ABDALA JR, B. (org). *Personae: Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

AUMONT, Jacques. *Dicionário teórico e crítico de cinema*. Tradução Eloísa Araújo Ribeiro. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas, Vol. 1 - Magia e Técnica, Arte e Política*. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

CANDIDO, Antonio. *Ficção e Confissão: Ensaio sobre Graciliano Ramos*. Rio de Janeiro: 34, 1989.

_____. O direito à literatura. *Vários escritos Antonio Candido*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

_____. *Tese e Antítese*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4.ed. rev. e ampliada. São Paulo: Ática, 2006.

_____. Literatura Comparada: a estratégia interdisciplinar. *Revista Brasileira de Lit. Comparada*. Niterói, nº 01, p. 9-21, mar. 1991.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Editora Unesp, 2012.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*; tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

CARRIÈRE, Jean-Claude. *A Linguagem Secreta do Cinema*; tradução Fernando Albagli, Benjamin Albagli. Ed. Especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.

COSTA LIMA, Luiz. *A Reificação de Paulo Honório. Por que literatura?* Petrópolis: Vozes, 1969.

COUTINHO, E.; CARVALHAL, T. *Literatura Comparada. Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*. Belo Horizonte, v.1, n.2, p.8-23, nov. 2011.

_____. Intermidialidade e Estudos Interartes. In: NITRINI, Sandra e outros (org.). *Literatura, artes, saberes*. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 2008. p. 209-232.

_____. Inter textus Inter artes Inter media. *Revista Aletria*, jul-dez 2006.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002

FIGUEIREDO, Eurídice. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção, autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Editora 34, 2014.

HORKHEIMER, Max & ADORNO, Theodor. A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas. Pp. 169 a 214. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. 2 ed. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2013.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro: o retorno no autor e a virada etnográfica*. 2ª ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semanálise*. São Paulo: Debates, 1969.

KUNDERA, Milan. *Risíveis amores*. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. - 1ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

LAFETÁ, João Luiz. O Mundo à Revelia. In: RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 1996.

LIRON, Eduardo. A preciosidade das imagens: São Bernardo (Leon Hirszman). In: *Posfácio*. Disponível em: <http://www.posfacio.com.br/2012/09/15/sao-bernardo-leon-hirszman/> - Último acesso em 08 de setembro de 2017.

LEAL, Victor Nunes. *Coronelismo, enxada e voto: o município e o regime representativo no Brasil*. 7ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*; tradução Lauro António. Lisboa: Dinalivro, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; REY, Germán. *Os exercícios do ver*. Hegemonia audiovisual e ficção televisiva; tradução de Jacob Gorender. São Paulo: Editora SENAC, 2001.

- MELO, Luís Alberto Rocha. São Bernardo, de Leon Hirszman, 1971, Brasil. In: *Contracampo: Revista de Cinema*. Disponível em: <http://www.contracampo.com.br/74/saobernardo.htm>- Último acesso em 08 de setembro de 2017.
- MELO NETO, João Cabral de. *Morte e Vida Severina e Outros Poemas para Vozes*. Rio de Janeiro: 34, 1994.
- _____. *Obra completa: volume único*. Org. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- MELLO, Ana Maria Lisboa de & JACOBY, Sissa. O Tema do Duplo. In: RANK, Otto. *O duplo*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- MIO SALLA, Thiago; LEBENSZTAYN, Ieda (orgs). *Conversas - Graciliano Ramos*. 1. ed. Rio de Janeiro: Record, 2014.
- MÜLLER, Adalberto. Ulm, Hernan. A fenda incomensurável: literatura, cinema. *Revista Terra roxa e outras terras*. Londrina: UEL, v. 29, p. 30-39, dez. 2015.
- _____. Além da literatura, quem do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. Outra travessia. *Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade de Brasília*. Santa Catarina, p. 47-53, 2008.
Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/11974>
- MÜLLER, Adalberto; SCAMPARINI, Julia (orgs). *Muito além da adaptação: literatura, cinema e outras artes*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2013.
- NITRINI, S. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. 2ª ed. São Paulo: USP, 2000.
- OLINTO, Heidrun Krieger; SCHOLLHAMMER, Karl Erik (orgs). *Literatura e mídia*. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2002.
- _____. *Literatura e imagem*. Rio de Janeiro: Edições Galo Branco, 2005.
- OLIVEIRA NETO, Godofredo de. Posfácio. In: RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- ORIGEM da palavra – Site de Etimologia.
Disponível em: <http://origemdapalavra.com.br/> - Último acesso em: 13 de janeiro de 2017.
- PRATAS, Gória Maria D. L. O feminino na arte medieval. MANDRÁGORA . *Gênero e Religião nas Artes*. p. 117-124
- PELLEGRINI, Tânia [et al.]. *Literatura, cinema e televisão*. - São Paulo: Editora Senac São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 2003.
- RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e ‘remediação’. Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thais Flores Nogueira (Orgs.) *Intermedialidades e Estudos Interartes*. Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: UFMG, 2012. Pp. 15-45.

- RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. 82ª ed. Ed. revista. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- _____. *Vidas Secas*. 74ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- RANK, Otto. *O duplo: um estudo psicanalítico*. Porto Alegre: Dublinense, 2013.
- RIBAS, M. C. C.. Olhares de intacta retina: o exercício do ver profundo e a intermedialidade. In: RIBAS, M.C.C. E AMARAL, S.F. (orgs.) *Interconexões: mídias, saberes e linguagens*. Série E-book. Abralic. Rio de Janeiro: Dialogarts. 2018.
- RIBAS, M.C.C. Literatura e(m) cinema: breve passeio teórico pelos bosques da adaptação. *ALCEU. Revista de Comunicação da PUC-Rio*. v. 14, n.28, p. 117 a 128, jan./jun. 2014.
- RIBAS, M.C.C.; NUNEZ, C. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris (APEB-Fr)*. n.13, p. 493 a 511. jul/dez.2016.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- ROSSET, Clément. *O Real e seu Duplo: ensaio sobre a ilusão*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 2008.
- SALEM, Helena. *O navegador de estrelas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- STAM, Robert. *O Espetáculo interrompido: literatura e cinema de desmistificação*. Trad. José Eduardo Moretzsohn. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- _____. *A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação*. Belo Horizonte: UFMG, 2008.
- _____. Teoria e prática da adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*. Florianópolis, nº 51, p.019-053; jul-dez.2006.
- SIRINO, Salete Paulina Machado. A fotografia de Lauro Escorel no filme “S. Bernardo”. *Revista Científica/FAP*, Curitiba, v.12, p. 277-294, jan./jun. 2015. Disponível em: http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Cientifica12_ArtigoSaleteSirino_IndependenteCompleto.pdf - Último acesso em 08 de setembro de 2017.
- TODOROV. Tzvetan. *A Literatura em Perigo*. 5ª ed. - Rio de Janeiro: DIFEL, 2014.
- _____. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VEIGA, Edison. *O mistério sobre quem realmente foi Maria Madalena*. BBC Brasil, 2018. Disponível em: <https://www.bbc.com/portuguese/geral-43381775> - Último acesso em 20 de janeiro de 2019.
- XAVIER, Ismail. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. *Literatura e Sociedade*, USP, v.2, 1997.
- _____. *Eisenstein: a construção do pensamento por imagens*. Artepensamento, 1994. Disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/eisenstein-a-construcao-do-pensamento-por-imagens/>

Filmografia:

SÃO, Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Fotografia: Lauro Escorel. Saga Filmes, 1972, 1 DVD (110min). Título original: São Bernardo.