



UNESP UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ARARAQUARA – FCLAR

FELIPE LEITE LOCCA

São Bernardo, livro e filme: uma análise comparativa



ARARAQUARA- S.P.

2024

FELIPE LEITE LOCCA

São Bernardo, livro e filme: uma análise comparativa

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof^ª. Dra. Renata Soares Junqueira

ARARAQUARA – S.P.
2024

L811s	Locca, Felipe Leite São Bernardo, livro e filme : uma análise comparativa / Felipe Leite Locca. -- Araraquara, 2024 100 p. : fotos Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara Orientadora: Renata Soares Junqueira 1. Cinema. 2. Adaptações para o cinema. 3. Cinema e literatura. I. Título.
-------	--

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

FELIPE LEITE LOCCA

São Bernardo, livro e filme: uma análise comparativa

Dissertação de Mestrado, apresentado ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários. Exemplar apresentado para exame de defesa.

Linha de pesquisa: Relações Intersemióticas

Orientador: Prof^a. Dra. Renata Soares Junqueira

Data da defesa: 22/05/2024

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof^a. Dra. Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP FCL/Araraquara)

Membro Titular: Prof. Dr. Paulo Manuel Ferreira da Cunha

Universidade da Beira Interior (UBI) - Portugal

Membro Titular: Prof. Dr. Pedro Maciel Guimarães Júnior

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)

Local: Universidade Estadual Paulista

Faculdade de Ciências e Letras

UNESP – Campus de Araraquara

“Ou a gente nasce de bunda virada pra Lua, ou nasce cagado de arara. Não tem por onde.
Assim é que é. Uns têm tudo logo de saída. Os outros só se estrepam.
Não tem arreglo. É um puta de um jogo sujo de dar nojo.”
(MARCOS, 1982, p.7)

RESUMO

Por toda a história do Brasil emerge um fenômeno aparentemente cíclico: uma série de fenômenos políticos, sociais e econômicos surgem dos baús de nossa história com frequência colocando em xeque as próprias bases que sustentam a identidade da nação brasileira. Recentemente, o Brasil se encontrou mais uma vez imerso em um desses momentos: palavras como democracia, golpe, intervenção, revolução, comunismo, fascismo, autoritarismo e fraude eleitoral voltaram mais uma vez às esquinas, às universidades e aos jantares em família do país, não como a lembrança de um passado distante, mas como armas num debate intenso acerca do que é, do que foi e do que há de ser o Brasil. É a partir desta conjuntura que este projeto se volta para *São Bernardo*. Tanto o romance de Graciliano Ramos como sua adaptação filmica, dirigida por Leon Hirszman, são obras que trazem em seu seio este mesmo debate, muitas destas palavras estão lá, impressas na prosa literária e verbalizadas pelo elenco. *São Bernardo*, em suas duas manifestações, pode ser lido como uma obra exatamente sobre isso, sobre o que é o Brasil, qual foi e qual será o Brasil que veremos diante de nossos olhos. Ao compararem-se estas duas obras, as opções que o filme de Hirszman toma sobre como adaptar seu texto fonte, apontam para a reprodução, quase na sua totalidade, dos elementos mobilizados pela obra em sua forma literária. Temos aí, pois, uma ótima oportunidade para a análise de como os elementos sociais, históricos e políticos em questão são mobilizados tanto na forma literária quanto na forma filmica. Constitui, portanto, o objetivo desta pesquisa desenvolver uma análise comparativa do romance *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, partindo da adaptação cinematográfica homônima de 1972, dirigida por Leon Hirszman, possibilitando uma reflexão sobre como os mesmos elementos simbólicos são articulados e mobilizados em cada um dos suportes linguísticos e como se dá, em cada obra, a expressão de ideias, emoções, tempos, espaços e ações. Para tanto, este projeto de pesquisa adota o suporte conceitual e bibliográfico da análise de discurso como um dos seus pilares teóricos, principalmente através de obras de Eni Orlandi. Na composição do suporte teórico-crítico para a análise filmica, encontram-se de forma central as elaborações teóricas e conceitos propostos por autores como Christian Metz, Ismail Xavier, Jacques Aumont, Jean-Claude Bernardet, Robert Stam e, em especial, André Gaudreault e François Jost no campo da narratologia filmica. Compõe parte da tarefa deste projeto articular um diálogo direto entre estes dois campos teóricos – o da análise do discurso e o da narratologia filmica.

Palavras – chave: Graciliano Ramos; Leon Hirszman; Adaptação cinematográfica; Análise de discurso; Narratologia filmica.

ABSTRACT

Throughout the history of Brazil, an apparently cyclical phenomenon emerges: a series of political, social and economic phenomena are frequently lifted from the trunks of our history, calling into question the very foundations that support the identity of the nation. Recently, Brazil found itself once again immersed in one of these moments: words such as democracy, coup d'état, military intervention, revolution, communism, fascism, authoritarianism and electoral fraud, returned once again to the country's street corners, universities and family dinners, not as a memory of a distant past, but as weapons in an intense debate about what Brazil is, what it was and what it should be. It is from this juncture that this project turns to *São Bernardo*. Both Graciliano Ramos novel and its film adaptation, directed by Leon Hirszman, are works that have this same debate within them, many of these words are there, printed in the prose and verbalized by the cast. *São Bernardo*, in its two manifestations, can be read as a work about exactly that, about what Brazil is, what it was and what it will be. When comparing these two works, the choices that Hirszman's film makes regarding how to adapt its source text point to the reproduction, almost in its entirety, of the elements mobilized by the work in its literary form. Therefore, there is an opportunity to analyze how the social, historical and political elements in question are mobilized in both literary and filmic forms. The objective of this research is to develop a comparative analysis of the novel *São Bernardo* (1934), by Graciliano Ramos, and its 1972 film adaptation of the same name, directed by Leon Hirszman, enabling thoughts on how the same symbolic elements are articulated and mobilized in each of the linguistic supports in question, and how the expression of ideas, emotions, times, spaces and actions takes place in each format. To this end, this research project adopts the conceptual and bibliographical support of Discourse Analysis as one of its theoretical pillars, mostly through the works of Eni Orlandi. For the composition of the critical and theoretical support for the film analysis, this work adopts the theoretical elaborations and concepts found in the works of authors such as Christian Metz, Ismail Xavier, Jacques Aumont, Jean-Claude Bernardet, Robert Stam and especially of authors such as André Gaudreault and François Jost, from the field of film narratology. Part of the task of this project is to articulate a direct dialogue between these two theoretical fields – that of discourse analysis and that of filmic narratology.

Keywords: Graciliano Ramos; Leon Hirszman; Film Adaptation; Discourse Analysis; Film Narratology.

LISTA DE FOTOGRAMAS

Fotograma 1	Título do filme
Fotograma 2	Cédula de cinco mil réis
Fotograma 3	Primeiro plano de Paulo Honório
Fotograma 4	Paulo Honório começa a contar sua história
Fotograma 5	Paulo Honório se levanta
Fotograma 6	Paulo Honório começa seu relato
Fotograma 7	Planos da fazenda
Fotograma 8	Planos da fazenda
Fotograma 9	Paulo Honório conversa
Fotograma 10	Paulo Honório tenta vender um santo
Fotograma 11	Paulo Honório viaja
Fotograma 12	Anoitece
Fotograma 13	Paulo Honório observa seu dinheiro
Fotograma 14	Paulo Honório ameaça um homem
Fotograma 15	Paulo Honório vê a paisagem
Fotograma 16	Padilha aproveita uma festa
Fotograma 17	Paulo Honório e Padilha conversam
Fotograma 18	Paulo Honório briga com Padilha
Fotograma 19	Padilha implora a ajuda de Paulo Honório
Fotograma 20	Paulo Honório julga Padilha
Fotograma 21	Padilha nada no rio
Fotograma 22	Paulo Honório cobra Padilha
Fotograma 23	Paulo Honório calcula a dívida
Fotograma 24	Paulo Honório pede a fazenda para quitar as dívidas de Padilha
Fotograma 25	Paulo Honório consegue a fazenda
Fotograma 26	Mendonça e seus funcionários
Fotograma 27	Cerca que divide a propriedade
Fotograma 28	Paulo Honório bota as mãos na cerca
Fotograma 29	Plano de Mendonça
Fotograma 30	Contra-plano de Paulo Honório
Fotograma 31	Cercados pela vegetação
Fotograma 32	Casimiro vigia a janela
Fotograma 33	Paulo Honório explica seu plano
Fotograma 34	O carneiro
Fotograma 35	Paulo Honório visita o padre
Fotograma 36	Trabalhadores
Fotograma 37	Trabalhadores
Fotograma 38	Trabalhadores
Fotograma 39	Trabalhadores
Fotograma 40	Paulo Honório contempla a propriedade
Fotograma 41	A casa da fazenda
Fotograma 42	Almoço com visitas
Fotograma 43	Visita à fazenda
Fotograma 44	Visitas vão embora
Fotograma 45	Jantar
Fotograma 46	Padilha conversa com os trabalhadores
Fotograma 47	Paulo Honório escuta a conversa
Fotograma 48	Paulo Honório repreende os trabalhadores

Fotograma 49	Paulo Honório perdoa Padilha e Marciano
Fotograma 50	Paulo Honório reclama
Fotograma 51	Padilha e Marciano conversam
Fotograma 52	Paulo Honório grita com Padilha
Fotograma 53	Paulo Honório caminha com Madalena e sua tia
Fotograma 54	Paulo Honório corteja Madalena
Fotograma 55	Madalena percorre a fazenda
Fotograma 56	Madalena conhece os trabalhadores
Fotograma 57	Paulo Honório e Madalena olham a fazenda
Fotograma 58	O casal janta com amigos
Fotograma 59	O figurino de Madalena se mistura com a cenografia
Fotograma 60	Paulo Honório e Madalena discutem
Fotograma 61	Madalena e Padilha conversam
Fotograma 62	Desentendimento político
Fotograma 63	Paulo Honório observa Madalena conversar
Fotograma 64	Madalena fala sobre revolução
Fotograma 65	Paulo Honório escuta a conversa dos convidados
Fotograma 66	Paulo Honório sente ciúmes
Fotograma 67	Madalena conversa
Fotograma 68	Paulo Honório investiga Madalena
Fotograma 69	Paulo Honório lê as cartas que Madalena escreve
Fotograma 70	Paulo Honório demite Padilha
Fotograma 71	Padilha tenta se justificar
Fotograma 72	Padilha conta o que conversava com Madalena
Fotograma 73	Padilha confronta Paulo Honório
Fotograma 74	Paulo Honório está deitado
Fotograma 75	Paulo Honório escuta um barulho e briga com Madalena
Fotograma 76	Paulo Honório volta a deitar, enquanto Madalena chora
Fotograma 77	Paulo Honório escreve
Fotograma 78	Madalena escreve
Fotograma 79	Paulo Honório observa Madalena
Fotograma 80	Paulo Honório chama Madalena para conversar
Fotograma 81	Madalena encara Paulo Honório
Fotograma 82	Madalena se aproxima
Fotograma 83	Os dois se sentam
Fotograma 84	O casal conversa
Fotograma 85	Madalena fala sobre morte
Fotograma 86	A câmera se aproxima de Madalena
Fotograma 87	Close de Madalena
Fotograma 88	Paulo Honório vê Madalena ir embora
Fotograma 89	Paulo Honório toma banho de rio
Fotograma 90	Madalena está morta
Fotograma 91	Igreja iluminada pelo Sol
Fotograma 92	Igreja iluminada pela vela
Fotograma 93	Paulo Honório iluminado pelo fósforo
Fotograma 94	Trabalhadores
Fotograma 95	Trabalhadores
Fotograma 96	Trabalhadores
Fotograma 97	Trabalhadores
Fotograma 98	Trabalhadores

Fotograma 99	Trabalhadores
Fotograma 100	Trabalhadores
Fotograma 101	Trabalhadores
Fotograma 102	<i>Raccord</i> de olhar entre Paulo Honório e Madalena
Fotograma 103	<i>Raccord</i> de olhar entre Paulo Honório e Madalena
Fotograma 104	<i>Raccord</i> de olhar entre Paulo Honório e os trabalhadores
Fotograma 105	<i>Raccord</i> de olhar entre Paulo Honório e os trabalhadores
Fotograma 106	Casas no filme <i>Cantos de Trabalho</i>
Fotograma 107	Trabalhadores no filme <i>Cantos de Trabalho</i>
Fotograma 108	Trabalhadores no filme <i>Cantos de Trabalho</i>
Fotograma 109	Casa em construção no filme <i>Cantos de Trabalho</i>
Fotograma 110	Paulo Honório repousa sobre a mesa

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. ASCENSÃO DE PAULO HONÓRIO	15
2.1 A consagração de Paulo Honório	36
2.2 A queda de Luiz Padilha	47
3. A CRISE DE PAULO HONÓRIO	54
3.1 A mulher em <i>S. Bernardo</i>	55
3.2 Madalena no romance e no filme	57
3.3 O desfecho da crise	70
4. A MALDIÇÃO DE PAULO HONÓRIO	77
4.1 Análise literária	79
4.2 Análise fílmica	85
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98
Referência filmográfica	98
Referências bibliográficas	98
Artigos, dissertações e teses	100

1. INTRODUÇÃO

Ao refletir acerca da história das sociedades humanas, há de se tomar cuidado quando se analisam tais processos sob a ótica da repetição, a leitura de que o tempo social se manifesta de maneira cíclica, pois tal estrutura de reflexão pode nos colocar num lugar perigoso para o entendimento de nosso próprio tempo histórico. Apesar disso, ao debruçarmos sobre a história do Brasil, fica difícil a qualquer um que por ela se interesse não perceber um fenômeno aparentemente cíclico que é no mínimo curioso: uma série de processos políticos, sociais e econômicos já há muito tempo conhecidos em alguma dimensão por nossas ciências sociais, costumam emergir dos baús de nossa história com certa frequência, colocando em xeque as próprias bases que sustentam a percepção de uma nação brasileira. Recentemente, o Brasil se encontrou mais uma vez imerso em um desses momentos: palavras como democracia, golpe, intervenção, revolução, comunismo, fascismo, autoritarismo e fraude eleitoral voltaram mais uma vez às esquinas, aos bares, às universidades e aos jantares em família do nosso país, e, se há dez ou quinze anos quase todas essas palavras cabiam apenas nos livros de história – sendo que, em grande parte, o debate público parecia até mesmo ter esquecido que elas existem –, elas retornaram não como a lembrança de um passado distante, mas como armas num debate intenso acerca do que é, do que foi e do que há de ser o Brasil. É nesta conjuntura que o *corpus* deste projeto inspira interesse. *S. Bernardo*, tanto o livro de Graciliano Ramos como sua adaptação cinematográfica, dirigida por Leon Hirszman, são obras que trazem em seu seio este mesmo debate, muitas destas palavras estão lá, impressas na prosa literária e verbalizadas pelo elenco. Além de tratarem de conflitos que voltam à centralidade do debate atual, estas obras foram realizadas cada uma num período em que estas mesmas manifestações estavam de volta à superfície da conjuntura, seja o Brasil das décadas de 1920 e 1930, seja o Brasil das décadas de 1960 e 1970, dois momentos de revoltas, golpes e revoluções, com a presença protagonista das Forças Armadas nos processos políticos do país. *S. Bernardo*, em suas duas manifestações, pode ser lido como uma obra exatamente sobre isso, sobre o que é o Brasil, qual foi e qual será o Brasil que veremos diante de nossos olhos.

Saindo do campo das ciências sociais e da reflexão sobre como elementos históricos, políticos e sociais se manifestam dentro e fora do *corpus* proposto, apontando agora para o que de fato é o objeto desta pesquisa – as formas literária e filmica em *S. Bernardo* –, cabe aqui o apontamento de um aspecto importante que pode ser observado ao compararem-se estas duas obras: partindo da comparação analítica das duas obras, encontram-se na adaptação

cinematográfica elementos que apontam para a reprodução, quase na sua totalidade, dos elementos mobilizados pela obra em sua forma literária. Não são muitos os componentes temáticos e narrativos impressos no texto de Graciliano que não são projetados na adaptação cinematográfica de uma forma ou de outra. Por isso, nos encontramos diante de uma oportunidade bastante favorável à execução de uma análise comparativa dos elementos sociais, históricos e políticos mobilizados tanto na forma literária quanto na forma fílmica, o que nos permite oferecer a nossa contribuição para o conhecimento da relação entre duas formas de expressão artística tão importantes para o mundo contemporâneo e para o Brasil: a Literatura e o Cinema.

Constituiu, portanto, o objetivo desta pesquisa desenvolver uma análise comparativa do romance *S. Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, com a adaptação cinematográfica homônima de 1972, dirigida por Leon Hirszman, a fim de aprofundar a reflexão sobre como os mesmos elementos simbólicos são articulados e mobilizados em cada um dos suportes linguísticos em questão, além do apontamento de como se dá, em cada obra, a expressão de ideias, emoções, tempos, espaços e ações.

Buscamos portanto articular uma abordagem analítica que pudesse alcançar o objetivo específico da realização de uma análise minuciosa do livro e do filme, atravessando toda a sua extensão de forma a mostrar como cada parte constituinte do texto fonte está ou não projetada na sua adaptação, e, principalmente, de que maneira estes componentes se manifestam na obra cinematográfica. Uma preocupação central para esta pesquisa, desde sua concepção, foi a definição de uma metodologia que pudesse sintetizar a realização plena de uma análise literária do texto fonte junto da análise da sua adaptação fílmica, ou seja, em regra, não buscamos analisar cada obra do *corpus* proposto em si mesma; foi preciso desenvolver uma análise que pudesse sintetizar o elemento comparativo desta pesquisa num processo simultâneo, não só no que diz respeito ao processo de análise em si, mas também ao processo de escrita de uma dissertação que dê conta de transmitir os resultados da análise de forma eficaz, trabalhando paralelamente elementos da Literatura e do Cinema de forma una.

Como ficou dito acima, encontra-se que a adaptação de Leon Hirszman parece se propor a projetar na tela do cinema grande parte dos elementos constituintes do romance de Graciliano Ramos; porém, como em quase toda adaptação cinematográfica, existem elementos que são omitidos, reposicionados ou mesmo manifestados de forma implícita. Daí que, ao definir a direção da nossa análise, fizemos a escolha de ter como ponto de partida *S. Bernardo* em sua forma fílmica. Por isso, em regra, alguns dos eventuais trechos ou elementos completamente omitidos na adaptação foram também afastados da nossa análise, à exceção

daqueles cuja omissão aponte para um melhor entendimento do próprio recorte proposto pela equipe do filme, e que ajudem a compreender o efeito da própria omissão em questão na adaptação cinematográfica. Cabe também apontar que, ao executar este processo de análise, propusemos uma abordagem circunscrita às obras em si, que pretende partir, quase que exclusivamente, de uma reflexão analítica daqueles elementos constituintes tanto do texto literário quanto do texto fílmico. Não sendo portanto, em regra, o objetivo desta pesquisa, tomar como objeto elementos extra-fílmicos e extratextuais como pontos de partida de análise. Além disso, após considerar diversas possibilidades de organização do resultado desta aproximação analítica ao *corpus* em questão, que atravessaram possibilidades de recortes temáticos, por personagem, ou mesmo por instâncias narrativas, sedimentamos nosso trabalho na proposta de manter, ainda em algum grau, a própria cronologia narrativa das obras, como eixo guia para a elaboração da versão final deste trabalho. Frente à análise dos elementos articulados no romance e no filme, emergiram aspectos temáticos e mesmo formais que apontam para uma maior potencialidade na articulação das ideias aqui propostas de forma clara e eficaz, quando ainda mantida a lógica sequencial de como esses elementos são convocados pelas obras em questão.

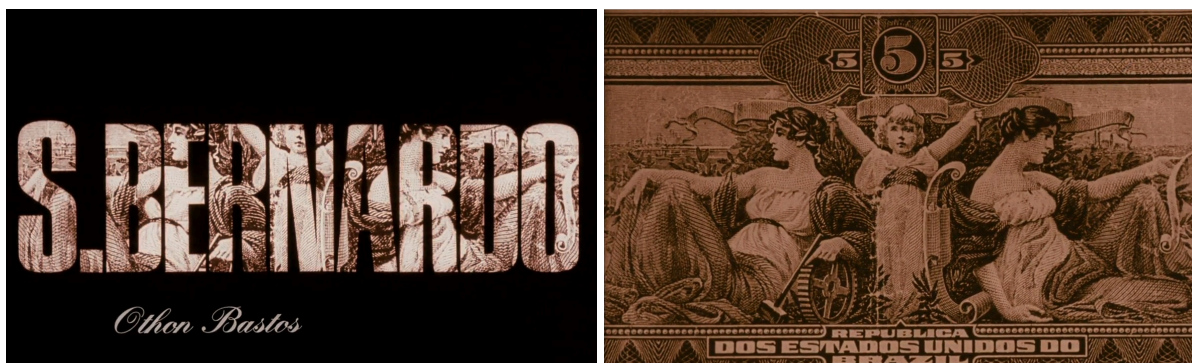
No primeiro capítulo, partimos da sequência que localiza e nos apresenta o personagem-narrador, enquanto este escreve seu livro de memórias que diegeticamente faz as vezes do próprio romance — dispositivo literário proposto já no texto-fonte de Graciliano Ramos — para a revisão da trajetória de sua própria trajetória ao longo da vida, sempre guiada pelo plano de adquirir a propriedade rural de São Bernardo, que dá título às obras. Já aqui nos valem principalmente da tradição teórica da narratologia fílmica — expressa em trabalhos como aqueles de André Gaudreault e François Jost, que sustenta de forma geral a esfera da análise fílmica deste trabalho — para buscar uma aproximação na compreensão de como as instâncias narrativas no longa-metragem *S. Bernardo* encontram-se dispostas, partindo do próprio dispositivo de rememoração proposto no romance de Graciliano, expresso na adaptação fílmica no seio das relações entre a narração implícita e explícita, e na convocação do fenômeno da sub narração articulada através da instância de um narrador segundo. Para além da reflexão formal acerca das dinâmicas narratológicas da obra, buscamos apontar elementos já na constituição desta revisão da própria formação histórica do protagonista, que iluminem os próprios elementos constitutivos deste, e servem como ponto de partida para o desenvolvimento temático do *corpus* aqui analisado. Neste processo, a reflexão acerca da relação do personagem principal com aqueles que o cercam emergiu como ponto fulcral para o exame destes temas. Consiste portanto o primeiro capítulo, na ponderação acerca da

concepção formal das obras acerca do processo de ascensão econômica, política e simbólica pela qual passa o personagem-narrador, alcançando por fim a conquista de São Bernardo e a consagração de Paulo Honório como um poderoso proprietário de terras, no interior de Alagoas.

No segundo capítulo voltamos para a crise que se inicia no seio da propriedade de São Bernardo com a chegada de Madalena, esposa do personagem-narrador, buscando entender não só, mais uma vez, a articulação formal deste processo nos suportes em questão, mas os desdobramentos temáticos e potencialmente simbólicos a convocação da figura da mulher, circunscrita na narrativa como elemento de desestabilização, seja do próprio poder econômico e político de Paulo Honório, mas também de sua própria identidade, cujas fissuras, provocadas pelo suicídio de Madalena, servem de ponto de partida para os trechos finais das obras aqui analisadas. Para tanto, nessas passagens, convocamos ao nosso trabalho diálogos com elementos teóricos encontrados no trabalho de autores como H. Saffioti, A. Kollontai e Pierre Bourdieu, que apontam para reflexões acerca da própria localização da mulher, quando operacionalizada e circunscrita socialmente nas relações de propriedade, que atravessam a dimensão temática das obras. Neste capítulo, também são articulados outros elementos teóricos do campo da análise fílmica, partindo de trabalhos como aqueles de Jacques Aumont e Ismail Xavier, como também da Análise de Discurso, que nos serviu como ponto de partida para uma aproximação teórica entre os processos da análise literária e aqueles próprios da análise fílmica, como os fenômenos propostos por Eni Orlandi, a exemplo da instrumentalização da paráfrase dentro do discurso.

Por fim, no último capítulo nos voltamos aos trechos finais do romance e do filme, onde Paulo Honório volta-se para si mesmo, esticando-se e adentrando nas fissuras que encontra na própria identidade, frente à ao último estágio de sua desestabilização, motivado pelo suicídio de Madalena. Neste trecho, em vistas de abarcar de forma ampla a constituição formal do romance e do filme, que expressa uma auto-análise do personagem-narrador, tomando toda a trama precedente como sustentação para tais reflexões, propomos um desvio da articulação uma entre reflexão literária e fílmica, numa organização simultânea, até então proposta por este trabalho, para permitir a estes trechos uma análise minuciosa, primeiro das páginas finais do romance, articulada à partir de um gesto de leitura que toma, mais uma vez, conceitos da Análise de Discurso como pontos de partida e, em seguida, daqueles minutos finais do longa-metragem, quando voltamos para a temporalidade presente na diegese, onde por fim, Paulo Honório exercita uma reflexão em busca de entender melhor a si mesmo.

2. A ASCENSÃO DE PAULO HONÓRIO



Fotograma 1: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 00' 47").

Fotograma 2: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 01' 57").

Leon Hirszman e a equipe escolhem por iniciar *S. Bernardo*, ainda em seus créditos de abertura, circunscrevendo à própria cartela do título o que, como mais tarde veremos, compõe a centralidade temática do filme. O recorte da imagem (fotograma 1) pelos limites da tipografia selecionada dificulta sua imediata leitura, mas já ficam evidentes três figuras femininas, que logo são reveladas como elemento central da alegoria à indústria e comércio, encontrada no reverso da cédula de cinco mil réis (fotograma 2). A escolha desta formulação imagética, em especial no que diz respeito à escolha da cédula específica em questão, aponta para o primeiro ato de construção de sentido do filme, onde o próprio título, que faz alusão ao nome da propriedade rural que é objeto da obsessão de Paulo Honório, o personagem-narrador, é formado por uma cédula, uma nota de cinco mil réis, trazendo para o texto fílmico a materialidade do dinheiro e da propriedade privada, elementos que se revelarão estruturantes da própria narrativa, que atravessa a ascensão social e política de Paulo Honório, e mais ainda, a especificidade da figura feminina circunscrita à esse dispositivo de significação econômica. A contradição que se encontra no seio desta ilustração, da figura feminina como representante alegórica da indústria e do comércio, produzida numa sociedade onde a própria gestão e propriedade desses meios de produção se garantia quase que exclusivamente a homens, aponta para o outro elemento central para a construção simbólica da narrativa que se desenvolverá a partir daqui: aquele da localização da mulher dentro da formação social capitalista e seu emprego para a efetivação da herança da propriedade privada, através do casamento. Não apenas estes elementos compõem os aspectos temáticos centrais que guiam a elaboração narrativa no texto de Graciliano Ramos mas, como veremos em frente, direcionam ao longo de todo o longa-metragem, a gramática fílmica adotada por Hirszman, que não se furta a propor uma adaptação que imprime a sequência

simbólica do romance na tela do cinema, começando já pela mobilização desses elementos imagéticos ainda nas cartelas de abertura.

Espelhando diretamente a sequência inicial do romance, o filme nos apresenta a proposta de ficcionalização de memórias executada por Graciliano onde, diegeticamente, o romance em si existe, como um livro de memórias do próprio personagem-narrador, escrito na mesa de jantar da fazenda São Bernardo, que dá título às obras, onde vive Paulo Honório, e que é objeto de sua cobiça. Ainda em sua primeira cena, o filme já adota a abordagem de incorporar o texto do romance como narração em *voz-off* do personagem principal, representado por Othon Bastos. Esta abordagem guiará toda a construção formal do longa-metragem, servindo como pilar para a construção de sentido imagético e sonoro do filme. À partir dos 3'17'', quando se apresenta o primeiro plano do filme, até 20'33'' quando é concluída a transação em que Paulo Honório adquire a fazenda São Bernardo, acompanhamos o primeiro conjunto de cenas que compõe a narrativa do longa-metragem, atravessando toda a vida do personagem-narrador, sua trajetória de ascensão social e cobiça pela propriedade rural em questão. Como veremos durante a análise subsequente, a equipe do filme articula nesta passagem a adaptação para a tela do cinema da construção simbólica que opera como pilar introdutório da trajetória de sentido do romance, sem grandes omissões e quase nenhuma alteração ou re-localização do texto-fonte que altere ou reinterprete seu sentido.

Ao compor os capítulos iniciais de seu romance, Graciliano Ramos escolhe atravessar de maneira breve, porém deliberada, toda a trajetória de vida do personagem-narrador. À partir do nosso gesto de leitura, propomos que essa decisão narrativa aponta para um dos aspectos que, ao cabo da conclusão do romance, encontramos como central para a proposta temática da obra: partindo do exercício que rememora sua própria história, Paulo Honório encontra-se, em última instância, em posição para entender melhor a si mesmo e conhecer, assim como conhece a prática da agricultura e da pecuária, as entranhas de sua própria identidade. Esta proposta encontrada na diegese da narrativa, localiza *S. Bernardo*, em suas duas manifestações, como obras que se propõem em certa medida a cumprirem a vez de um veículo para a delineação e para o exame do próprio personagem principal, assim convocando ao texto uma revisão da própria formação deste sujeito. Tanto nos parágrafos de Graciliano, quanto nas cenas de Hirszman e equipe, encontramos elaborações formais deliberadas que vão de encontro a este propósito: no filme, a revisão da vida de Paulo Honório é breve, porém seleciona de maneira determinante aqueles elementos que se encontram nas raízes da

formação deste sujeito. Estes elementos constituem o recorte proposto por Hirszman e equipe nas sequências iniciais do longa-metragem.

Como comentado acima, a adaptação cinematográfica de *S. Bernardo* representa na tela uma leitura do romance que o abarca de forma ampla, contando com poucas omissões do texto-fonte, mas uma delas ocorre logo nas sequências iniciais, que exclui os comentários do personagem-narrador quanto ao próprio ato de escrever um livro de memórias, situado como elemento diegético na narrativa.

Antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho. Dirigi-me a alguns amigos, e quase todos consentiram de boa vontade em contribuir para o desenvolvimento das letras nacionais. 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.

Estive uma semana bastante animado, em conferências com os principais colaboradores, e já via os volumes expostos, um milheiro vendido graças aos elogios que, agora com a morte do Costa Brito, eu meteria na esfomeada Gazeta, mediante lambujem. Mas o otimismo levou água na fervura, compreendi que não nos entendíamos. (RAMOS, 1991 p. 7)

Tomando para análise todos os recortes do texto-fonte propostos pelo longa-metragem de Hirszman, que contam com omissões incontornáveis a qualquer adaptação fílmica, encontramos trechos do texto de Graciliano que apontam para um dos primeiros aspectos que nos ajudam a compreender Paulo Honório, para ele, até mesmo o ato de rememorar a própria vida — reflexão esta que, como mencionamos acima, desdobra-se numa auto-análise de sua identidade como sujeito — pode ser operacionalizado como mercadoria. Já nos primeiros parágrafos do romance, fica evidente a comodificação de tudo para o personagem-narrador. Apesar da omissão quanto a comodificação do livro por parte do personagem principal, é importante apontar que de forma geral, o longa-metragem herda de forma ampla a dimensão temática que coloca em questão este processo perpetuado por Paulo Honório.

Hirszman e equipe escolhem por dar início ao filme partindo de algumas páginas adiante, quando o texto de Graciliano volta-se à primeira reflexão do personagem-narrador, quando este discute o próprio ato de contar sua história.

Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis. Também pode ser que, habituado a tratar com matutos, não confie suficientemente na compreensão dos leitores e repita passagens insignificantes. De resto isto vai arranjado sem nenhuma ordem, como se vê. Não importa. Na opinião dos caboclos que me servem, todo o caminho dá na venda.

Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar. Levanto-me, chego à janela que deita para a horta. Casimiro Lopes pergunta se me falta alguma coisa. (RAMOS, 1991 p. 10)

À partir daqui, podemos apontar para alguns elementos que serão constituintes do processo adaptativo proposto pelo longa-metragem, onde a resposta de como abarcar a materialidade literária em toda sua extensão, circunscrita às demandas temporais do cinema, é encontrada através da montagem: especificamente no dispositivo que desloca elementos textuais uns sobre os outros, transformando, por exemplo, o que antes era consecutivo, em paralelo. Isso é possível graças à ampla utilização das possibilidades formais próprias do cinema, concretizadas nas dimensões imagéticas e sonoras do filme. Essa dinâmica se concretiza já no primeiro plano do filme.



Fotograma 3: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 03' 25").

Os dois parágrafos de Graciliano citados acima são materializados neste trecho de forma ampla porém distinta, seja através da narração em *voz-off* do personagem-narrador, como é o caso do primeiro parágrafo, através da materialidade da cena, que imprime na tela aquilo que não é narrado, ou mesmo através da dimensão performática da cena, através do trabalho de Othon Bastos (fotograma 3). Partindo destas diferentes formas de deslocar a materialidade literária para instância fílmica, encontradas na análise das obras em questão,

coloca-se em cheque que efeito essas escolhas formais determinadas produzem: por que determinado trecho é incorporado como narração enquanto outro é materializado através da cenografia e direção de arte do longa-metragem? Os dois parágrafos em questão se apresentam como amostras eficazes da relação formal entre *S. Bernardo* romance e filme, que se dará à partir daqui, onde uma das principais características desta relação se manifesta na cisão entre enunciados que abarcam ações ou reflexões. Se o texto-fonte, no primeiro parágrafo, articula enunciados onde o personagem-narrador volta-se para si mesmo, como reflexão ao próprio ato de escrever, os enunciados seguintes apontam para a literalidade de ações que, ainda sim aprofundando a construção de sentido do trecho anterior — de revisão do próprio processo da escrita destas memórias — operam em dimensões distintas.

Não apenas os conteúdos destes dois parágrafos estão presentes na cena em questão, mas se concretizam na forma filmica em esferas diversas, que através das suas características determinadas, manifestam estes trechos paralelamente na cena, de acordo com as próprias características do texto-fonte, deslocando o material literário, mas abarcando de maneira relativamente ampla seu sentido.

Enquanto a reflexão: “Continuemos. Tenciono contar a minha história. Difícil. Talvez deixe de mencionar particularidades úteis, que me pareçam acessórias e dispensáveis.” (RAMOS, 1991 p. 10), manifesta-se através de narração em voz-off, que mais diretamente possibilita ao cinema o efeito direto encontrado na leitura do texto literário, trechos como: “Aqui sentado à mesa da sala de jantar, fumando cachimbo e bebendo café, suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece” (RAMOS, 1991 p. 10), estão presentes materialmente no plano em questão e nos seguintes, seja através de objetos de cena, da performance do elenco ou do próprio espaço físico onde encena-se esta passagem.

O meu fito na vida foi apossar-me das terras de São Bernardo, construir esta casa, plantar algodão, plantar mamona, levantar a serraria e o descaroador, introduzir nestas brenhas a pomicultura e a avicultura, adquirir um rebanho bovino regular. (RAMOS, 1991 p. 10)

Na sequência, o recorte proposto pela adaptação adianta-se para o trecho onde Paulo Honório apresenta sua relação, seu “fito” com as terras de São Bernardo, e articula através da montagem de Eduardo Scorel, o primeiro corte do filme, que utiliza-se de um *raccord* de olhar que contextualiza o personagem no espaço e nos apresenta pela primeira vez, emoldurada pelas portas e janelas da casa grande, a fazenda São Bernardo (fotograma 5). Além disso, inicia-se neste momento uma das dimensões espaciais do longa-metragem, que parte da articulação das locações de filmagem como dispositivos para a construção de sentido

do filme, apresentando a sala de jantar da residência, espaço este que por todo filme servirá como um dos núcleos de desenvolvimento dramático. Dando atenção ao dispositivo do *raccord* dentro da obra em questão, cabe adiantar que esta será uma das ferramentas disponibilizadas pela dimensão de montagem mais importantes para esta proposta de adaptação: como comentamos acima, *S. Bernardo* é um romance que carrega em si uma extensa articulação da perspectiva de seu personagem-narrador, desembocando em certa medida num exame deste sujeito e sua identidade. Partindo dessa característica, a relação do personagem interpretado por Othon Bastos na adaptação cinematográfica, com as coisas, os espaços e as pessoas ao seu redor, movimenta este eixo de sentido do romance para dentro de sua manifestação fílmica, assim sendo, o olhar em sua presença literal, articulado através do *raccord*, surge como um dos elementos formais constitutivos mais reiterados ao longo do filme.



Fotograma 4: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 03' 25").

Fotograma 5: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 05' 10").

Fotograma 6: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 05' 30").

Se em grande parte do primeiro plano do longa-metragem (fotograma 4), Othon Bastos olha em direção à câmera, materializando a inauguração da relação entre o personagem e o espectador — a quem este dirige a palavra — justamente através do ato de ver, nos planos seguintes Paulo Honório caminha (fotograma 5) até a varanda e vislumbra com mais proximidade o que há do lado de fora, dando início ao exercício fílmico que projetará estas relações na tela (fotograma 6). Nas próximas cenas, que retomam a trajetória de vida deste sujeito, é manifestado no filme o primeiro conjunto estrutural do romance, que volta-se para a formação histórica, por assim dizer, do proprietário de São Bernardo. Nesta sequência, a montagem e o emprego da narração em *voz-off*, determinará tais elementos temáticos através do olhar, que neste caso volta-se para o passado: se o espectador vê na tela as ações passadas de Paulo Honório, que o permitiram ascender a sua atual posição social e econômica, pode-se dizer que por meio do resgate de sua própria história, também é proposta uma relação de olhar entre o personagem-narrador e seu próprio passado. Relação esta que será determinante para a construção formal de todo o longa-metragem, aqui inaugurada pela contemplação da propriedade São Bernardo e aqueles que a habitam.

Cabe aqui, frente ao momento na qual o filme partirá de seu domínio “presente” para o *flashback* que compõe grande parte de *S. Bernardo*, refletir acerca de um elemento importante para o entendimento das dinâmicas internas ao filme, que diz respeito às suas instâncias narrativas. Em seu trabalho sobre narrativa cinematográfica, André Gaudreault e François Jost, levantam questões pertinentes a esta questão quando buscam delinear as instâncias narrativas próprias a filmes que compartilham da característica de *S. Bernardo*, que possui narração explícita e verbal através de sua sonorização, que diferem por exemplo, àquelas sedimentadas já na larga tradição dos estudos da literatura, explicitadas na capacidade do texto-filmico em mostrar, ao invés de apenas dizer. Para isso, os autores convocam o conceito do “grande imagista”, delineado por Laffay como uma instância em que “nas nossas costas, folheia para nós as páginas do álbum e dirige nossa atenção apontando como um dedo discreto” (LAFFAY, 1964, p. 82), indicando duplicidade encontrada entre esta instância, do grande imagista, que narra de forma escusa e velada, frente à instância que surge ostensivamente da narração em voz-off o filme (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 58). Esta reflexão desemboca, alcançando a discussão acerca da enunciação no cinema, na distinção entre a *narração implícita* frente àquela *explícita*:

De toda maneira, não tivesse sido o espectador sensível à enunciação, se tivesse mentalmente apagado os procedimentos próprios à linguagem cinematográfica, ele seria chamado à ordem: acima — ou ao lado — desse narrador verbal(explicito, intradieético, e visualizado) a quem dava um crédito de confiança, existe pois, um grande imagista filmico (implícito, extradiegético e invisível), que manipula o conjunto da trama audiovisual. Essa inescapável constatação é reafirmada de nova maneira. Essa instância organizadora, caso se trate de ficção, diremos que é a de um *narrador implícito*.[...]Da percepção da linguagem cinematográfica à idéia de enunciação, da visualização de uma narração explícita e uma narração implícita: eis duas formas de chegar ao discurso cinematográfico. (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 66)

Este momento do longa-metragem retrata esta dinâmica de forma bastante ampla, encontramos na narração em voz-off uma instância explícita de narração, materializada na própria presença diegética do narrador-personagem Paulo Honório, em contraposição à pressuposta presença do “grande imagista”, que nos guia através da instância de narração filmica. Ainda mais, podemos especificar ainda melhor a caracterização da forma narrativa do filme, quando tomamos a categorização da subnarração, proposta também pelos autores quando comparam as instâncias narrativas em *As mil e uma noites* e o filme *Cidadão Kane*(1941), de Orson Welles, onde manifestam-se ainda outras instâncias narrativas, como aquela onde se configura o narrador segundo, aqui representado pelo próprio Paulo Honório, que parte para o relato de sua vida, no próprio *flashback* que constitui o filme:

A situação torna-se um pouco mais retorcida no plano narratológico quando a imagem do narrador segundo se oculta (Leland em sua cadeira), em prol da visualização do mundo diegético que ele relata. A trama da *narrativa* audiovisual que é o filme cede, então lugar a uma *subnarrativa* tão audiovisual quanto ela. Da mesma maneira que o narrador primeiro da narrativa escritural, o meganarrador fílmico apaga-se aparentemente, em tal caso, em prol de um narrador segundo, que, tão polifônico quanto ele, ocupa os cinco canais de transmissão do narrável fílmico. Lá também há a identidade entre os materiais semióticos do relator(a narrativa primeira que é o filme *Cidadão Kane*) e os materiais semióticos do relatado (a narrativa segunda que é esta seqüência sobre a deterioração das relações entre Kane e sua esposa). e nos encontramos diante de um fenômeno de ocultação do narrador primeiro comparável, em aparência pelo menos, àquele de *As mil e uma noites*. (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 70)

Gaudreault e Jost, partindo do exemplo de *Cidadão Kane*, referem-se ao fenômeno, comum em filmes que articulam relatos de seus personagens, onde o próprio relato oral, encenado diegeticamente no filme, é substituído pela sua visualização, através do próprio meio pela qual este relato fora transmitido inicialmente, ainda mais explícito, como cita Jost, em filmes como *La sultane de l'amour*, de Charles Burguet and René Le Somptier, 1918 e *Le roman d'un jeune homme pauvre*, de Abel Gance 1935: “quando a heroína conta como ela encontrou o sultão, ela olha várias vezes para o vazio: tem se a impressão de que ela vê as imagens que está descrevendo verbalmente a seu criado (o narratário). [...] o administrador começa sua narrativa, nós ainda o vemos na sobreimpressão dos eventos. Não o escutamos mais, mas ele continua a falar, com o olhar perdido no vazio.” (GAUDREULT, JOST, 2009, p. 71). Como podemos ver, a articulação da transição para as memórias de Paulo Honório, manifesta o mesmo fenômeno fílmico, na operacionalização do próprio olhar do personagem que — neste caso, ao invés do vazio — vai em direção a uma contemplação de sua propriedade, São Bernardo, onde encontra-se o ponto de partida para sua trajetória, sempre marcada pela obsessão no controle sobre a fazenda. Partindo da escrita de suas memórias, Paulo Honório, frente à janela, contempla aquilo que sempre guiou suas ações: “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 São Bernardo, considereei legítimas as ações que me levaram a obtê-las.” (RAMOS, 1991 p. 39).

Estas relações entre instâncias narratológicas, exploradas no trabalho de André Gaudreault e François Jost, quando utilizadas para buscar entender as relações de narração encontradas em *S. Bernardo*, apontam para um fenômeno ainda mais específico: se tomarmos as categorias propostas pelos autores, como aquelas do meganarrador (grande imagista), da narrativa explícita e implícita e, por fim, aquela da subnarração, expressa pela instância de um

narrador segundo, cujo relato possa ser visualizado pela mesma janela de transmissão operada pelo meganarrador (o próprio texto filmico), emerge, no filme de Hirszman e equipe, uma aproximação entre esta última instância, da delegação da narração para um narrador segundo — aqui o próprio Paulo Honório — e aquela primeira, do grande imagista ou meganarrador. Afinal, uma simples segregação, clara e objetiva, entre o âmbito da narração primeira, expressa nos trechos quando o filme volta-se para o tempo presente na diegese — onde, sentado em sua mesa de jantar, o personagem-narrador escreve suas memórias — e a narração segunda, aquela que convoca o mecanismo filmico do *flashback* (compondo quase que a totalidade do filme), para visualizar o relato de Paulo Honório acerca de sua vida e suas ações, corre o risco de perder seus sentido graças a própria mediação daquele tempo filmico primeiro, pelo próprio personagem principal. É ele que, diegeticamente, ao se propor a escrever sobre sua trajetória convoca, ainda no texto de Graciliano, a própria instância presente da feitura do texto literário e, mais ainda, tanto o romance quanto o filme se iniciam e se concluem neste âmbito. Pode se entender que tanto a visualização do tempo passado há de ser operada através desta instância narrativa (representada por Paulo Honório), quanto a visualização do próprio ato de reflexão que dá início a sua rememoração, afinal, até mesmo os elementos que constituem a própria encenação das cenas na sala de jantar, partem da narração do personagem principal, como vimos acima, quando da análise do primeiro plano do filme, e sua relação com os respectivos parágrafos do romance (fotograma 3). Assim, pode-se entender que, em alguma dimensão, talvez seja operada em *S. Bernardo*, uma aproximação específica entre a própria instância do meganarrador (grande imagista) e a disposição de uma subnarrativa, delegada a um narrador segundo, representado por Paulo Honório.



Fotograma 7: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 05' 44'').

Fotograma 8: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 06' 18'').

Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida, que vendia doces. O cego desapareceu. A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. (RAMOS, 1991 p. 12)

Retomando a análise fílmica à partir daqui, a relação entre Paulo Honório e aqueles ao seu redor é tomada pela adaptação à partir da figura do cego e, principalmente, de Margarida, que aparece em cena (fotograma 7), sentada à beira do riacho, e no romance opera como primeiro referencial de relação à mulher, na trajetória de vida de do narrador-personagem. Na adaptação fílmica, o recorte do texto-fonte proposto através da narração em voz-off, parte deste plano e o *raccord* de olhar subsequente para a introdução do resgate de algumas das experiências de vida de Paulo Honório:

Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço. Aí pratiquei o meu primeiro ato digno de referência. Numa sentinela, que acabou em furdunço, abreei a Germana, cabritinha sarará danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto.

Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. (RAMOS, 1991 p. 13)

O trecho citado acima é incorporado na sua completude pela narração do longa-metragem, este momento marca na montagem do filme, o início de fato do seu corpo narrativo principal, e o recorte que propõe esta partida já aponta para alguns eixos temáticos das obras: a relação de Paulo Honório com as mulheres, com o trabalho e com a violência. Nos três minutos seguintes, a montagem do filme perpassa a vida do personagem até sua volta à São Bernardo, através dessa sequência, são apresentados os pilares na construção temática que aponta para o delinear da identidade deste sujeito. O mundo do trabalho e do dinheiro toma o protagonismo neste trecho da narrativa, partindo do desfecho da relação com Germana que, a ser explorado mais à frente, apresenta-se como a única personagem pela qual Paulo Honório apresenta qualquer tipo de interesse romântico ou sexual, estas dimensões da relação com as mulheres são abandonadas já aqui, tanto no romance quanto no filme, persistindo apenas a violência e a posse.

Nesta primeira sequência do corpo principal do filme, que encenará as memórias de Paulo Honório, vemos através de apenas sete planos o recorte proposto pela adaptação de toda a trajetória que leva o personagem-narrador a adquirir a propriedade de São Bernardo, neste trecho a montagem do filme ocupa-se em encadear os elementos que dão início a constituição deste sujeito, apontando para um elemento constitutivo a ser explorado tanto pelo romance quanto pelo longa-metragem, que diz respeito da relação do personagem com aqueles ao seu redor. O filme ocupa-se, a partir daqui, das relações com aqueles que o cercam e fazem parte luta por capital e, eventualmente por São Bernardo, seja com as pessoas que servem a Paulo

Honório para a realização dos seus próprios interesses políticos e econômicos, seja com aquelas que de alguma forma se encontram entre ele e seus objetivos. Continuando a abordagem citada anteriormente, além de deslocar elementos textuais através da encenação, a sequência parte da incorporação dos trechos citados a seguir na sua completude através da narração em *voz-off*:

Então o delegado de polícia me prendeu, levei uma surra de cipó de boi, tomei cabacinho e estive de molho, pubo, três anos, nove meses e quinze dias na cadeia, onde aprendi leitura com o Joaquim sapateiro, que tinha uma Bíblia miúda, dos protestantes.

Joaquim sapateiro morreu. Germana arruinou. Quando me soltaram, ela estava na vida, de porta aberta, com doença do mundo.

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e Seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. Paguei os cem mil-réis e obtive duzentos com o juro reduzido para três e meio por cento. Daí não baixou mais, e estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência. (RAMOS, 1991 p. 13)

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, 1991 p. 14)

A dimensão imagética desses planos, opera na direção de complementação e aprofundamento dos aspectos que conseguem ser abarcados pela narração, pode se apontar especialmente a articulação de elementos da direção de arte, aqui manifestados de forma central através do figurino, que faz questão de deslocar Paulo Honório, expressando dimensões de sua própria identidade, constituídas pela ambição por capital e subsequente ascensão social, diretamente nas peças utilizadas em cena por Othon Bastos. Tanto no romance quanto no filme, fica determinada de forma clara a origem camponesa do personagem-narrador, não só isso, quanto no trecho em questão, é pontuada a dificuldade no acúmulo de capital, ou seja, Paulo Honório nada mais é que um trabalhador, explorado nas roças alagoanas desde a juventude, que almeja livrar-se da posição de classe original. Esse desejo é expressado através do figurino por meio de peças de vestuário que se destacam daquelas utilizadas por outros que compartilham da mesma posição social, a exemplo do figurino de Casimiro Lopes, esse contraste fica evidente em planos como aqueles dos fotogramas 10, 11 e 12. Como fica sugerido por todo o desenvolvimento narrativo tanto no romance quanto no filme, Paulo Honório deseja não mais ser um mero trabalhador, mas sim um proprietário de terras, almeja não mais trabalhar, mas mandar trabalhar.



Fotograma 9: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 06' 56").
 Fotograma 10: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 07' 17").



Fotograma 11: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 07' 27").
 Fotograma 12: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 07' 44").

Esta sequência também não esquece o elemento que intersecciona todas essas relações, como mediador do processo de acumulação de capital empreendido por Paulo Honório: o dinheiro, em sua forma literal, é mais uma vez mobilizado ao texto fílmico no plano ilustrado pelo fotograma 13, aqui manifestado numa nota de dois mil réis, avaliada em frente a uma lâmpada. Os dois planos seguidos, o da nota de dois mil réis e o plano onde Paulo Honório cobra o Dr. Sampaio, operam de certa forma como limitadores, entre o processo de construção de poder econômico do personagem-narrador, e o que seguirá nos trechos subsequentes, na conquista de São Bernardo. O que divide Paulo Honório, trabalhador de Paulo Honório proprietário, em posição de adquirir a fazenda é, na concatenação de planos proposta pela montagem, literalmente a violência e o capital, mediado pelo dinheiro, através dela conquistado.



Fotograma 13: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 08' 17").

Fotograma 14: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 08' 29").

Concluída o breve resgate da trajetória de Paulo Honório, a narrativa, através da chegada dele à cidade de Viçosa, alcança a conquista de São Bernardo. No trecho subsequente, o filme volta-se para a primeira encruzilhada no desenvolvimento dramático da obra, que desenrola-se na relação de Paulo Honório com Luiz Padilha, atual proprietário da fazenda e herdeiro de Salustiano. É através desta relação que não só se viabiliza a compra de São Bernardo, mas que é articulado no filme um dos elementos constitutivos da identidade deste sujeito, que diz respeito a como Paulo Honório toma qualquer atitude necessária para alcançar seus objetivos. Nas cenas em questão, a propriedade é adquirida não de forma imediata, com uma proposta de compra seguida de seu devido pagamento, mas através de uma longa e meticulosa estratégia de cortejo a Luis Padilha, que ao cabo do sucesso da abordagem do personagem-narrador, mal é remunerado propriamente pela transação. Esse cortejo, como veremos, encontra paralelos na relação de Paulo Honório com a própria Madalena, que veremos adiante.



Fotograma 15: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 08' 39").

A sequência tem início com a chegada de Paulo Honório à Viçosa, o plano geral (fotograma 15), disposto à partir das colinas que cercam a cidade, aponta para uma leitura de sua composição que delinea a relação do personagem-narrador com o local através de sua própria forma imagética. Aquele que um dia foi apenas um mero trabalhador rural naquela cidade e ergueu-se atravessando a estratificação social de seu mundo, pela conquista do capital materializado no dinheiro, observa agora aquela mesma terra de uma nova perspectiva, de cima para baixo. Através desta perspectiva, este enquadramento de certa forma materializa toda a jornada de conquista que se desenvolverá à partir daqui, não só pela aquisição de São Bernardo, mas pelo de poder que Paulo Honório efetivamente projetará por sobre a cidade de Viçosa, seja através da sua relação com a igreja, a imprensa ou o mundo do direito.

Achei a propriedade em cacos: mato, lama e potó como os diabos. A casa grande tinha paredes caídas, e os caminhos estavam quase intransitáveis. Mas que terra excelente!

À noite, enquanto a negrada Bambava, num forrobodó empestado, levantando poeira na sala, e a música de zabumba e pifanos tocava o hino nacional, Padilha andava com um lote de caboclas fazendo voltas em redor de um tacho de canjica, no pátio que os muçambês invadiam.

Tirei-o desse interessante divertimento.

—Por que é que você não cultiva São Bernardo? — Como? perguntou Padilha esfregando os olhos por causa da fumaça e encostando-se a um mamoeiro que murchava ao calor do fogo.

—Tratores, arados, uma agricultura decente. Você nunca pensou? Quanto julga que isto rende, sendo bem aproveitado?

Luís Padilha revelou com a mão e com o beijo ignorância lastimável num proprietário e, sem ligar importância ao assunto, voltou às rodas interrompidas e às caboclas. (RAMOS, 1991 p. 16-17)

Mas sem mesmo nos mostrar a Viçosa, a montagem do filme volta sua atenção à propriedade que dá nome às obras. Conhecemos São Bernardo cronologicamente pela primeira vez de uma forma profundamente distinta daquela que se manifestará por grande parte do filme. Neste momento, a fazenda não é um espaço do trabalho, da exploração e da produção, é um espaço da festa, do lazer e do ócio. Seu proprietário, Luiz Padilha, festeja cruzando a madrugada, e finalmente o avanço final de Paulo Honório em direção a seu fito na vida tem início.



Fotograma 16: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 08' 59").

Na sequência que parte daqui acompanhamos o cortejo do personagem-narrador à Luiz Padilha, que contorna e cerca sorrateiramente a proposta de aquisição da fazenda. Os parágrafos em questão do romance são resolvidos num só plano (fotograma 16), que reproduz em grande parte o conteúdo do texto-fonte.

No primeiro passo de seu cortejo, Paulo Honório se aproveita da bebedeira de Luiz Padilha para provocá-lo quanto a “Tratores, arados, uma agricultura decente.” (RAMOS, 1991 p. 17), e apesar da provocação não surtir efeito de imediato, com a chegada da manhã e a conclusão do “forrobodó empestado” (RAMOS, 1991 p. 16), é Padilha que vai de encontro ao personagem principal, propondo a reconstrução da fazenda (fotograma 17).



Fotograma 17: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 09' 59").

A longa sequência de diálogos do romance que vem à seguir é encenada num só plano, estático e que perdura por quase quatro minutos. Partindo da circunscrição no plano estático, as dinâmicas que compõem a relação entre os personagens no trecho do texto-fonte é manifestada quase que na sua totalidade pela interpretação do elenco, que articula-se por sobre a geografia de cena permitida pela locação enquadrada. A direção de Hirszman projeta-se através desta relação, entre a performance e o espaço, partindo da marcação inicial dos atores, que ocupam os limites laterais do quadro, divididos pelo fosso onde um dia ocupou o porão da construção arruinada. A interpretação de Nildo Parente articula o sonho pela plantação de mandioca e a fábrica de farinha moderna através do olhar distante, que alcança o próprio limite do quadro e não encontra perspectiva clara. Não se vê o que Padilha observa, se é que enxerga alguma coisa, apenas se exprime no quadro a presença sinistra de Paulo Honório, que cruza os braços enquanto observa atentamente o herdeiro de Salustiano.

Dinheiro é o obstáculo para Padilha, dinheiro aquele materializado nas mãos de Paulo Honório no plano do fotograma 13, apesar de ainda possuir São Bernardo, Padilha não possui capital para torná-la produtiva. Ele volta-se então para o personagem-narrador, que talvez tenha interesse na transação. Concluindo a primeira etapa do cortejo, é o próprio Luiz Padilha, que provocado quando bêbado a pensar na reconstrução de São Bernardo, propõe a Paulo Honório a aquisição de um empréstimo de vinte contos de réis com juros que, como vimos na transação com o Dr. Sampaio, compõe um dos principais meios pelos quais o personagem principal acumulou seu capital. Paulo Honório o provoca mais uma vez:

- Ó Padilha, graciei, você já fechou cigarros? Padilha comprava cigarros feitos.

- É mais cômodo, concordei, mas é mais caro. Pois, Padilha, se você tivesse fechado cigarros, sabia como é difícil enrolar um milheiro deles. Imagine agora que dá mais trabalho ganhar dez tostões que fechar um cigarro.

E um conto de réis tem mil notas de dez tostões. Vinte contos de réis são vinte mil notas de dez tostões.

Parece que você ignora isto. Fala em vinte contos assim com essa carinha, como se dinheiro fosse papel sujo. Dinheiro é dinheiro. (RAMOS, 1991 p. 19)

A mobilização do dinheiro por Paulo Honório, encaminha o embate entre os dois para delinear o que sempre os separou, “capital se desviava de mim” (RAMOS, 1991 p. 14), se o dinheiro escapou de Paulo Honório por toda a vida, Padilha sempre o tomou como uma trivialidade, herdeiro de um proprietário de terras, não lhe é evidente o que dinheiro significa. O texto de Graciliano, nas falas de Paulo, convoca o trabalho, representado pelo fechar de cigarros, como pilar que sustenta o próprio capital, que só se reproduz através deste, seja ele o

trabalho de Padilha, ou de outros, que o servem ou um dia serviram. A direção de Hirszman propõe, na conclusão do trecho citado acima, uma reconfiguração da espacialidade da cena, Othon avança por sobre as sapatas e alcança a viga que cruza a cavidade, se posicionado centralmente no quadro ele eleva Paulo Honório por sobre o vão que os separa. Por fim, o avanço do personagem é consolidado pelo apontar do dedo, assim reorganizando a dinâmica de poder dentro da cena (fotograma 18).



Fotograma 18: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 12' 17").

Fotograma 19: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 13' 00").

Se Paulo Honório escolhe projetar-se por sobre a viga, Padilha escolhe o caminho mais fácil, mesmo que isso signifique colocar-se quase na altura dos pés de Paulo Honório, este rebaixamento literal aqui encenado, já aponta para a relação que há de ser desenvolvida a partir daqui (fotograma 19). Enfim, que o ponto fulcral do cortejo à Padilha se manifesta: “Padilha rezingava e oferecia a hipoteca de São Bernardo” (RAMOS, 1991 p. 19), é o próprio dono da propriedade que a oferece como garantia, a abordagem retórica de Paulo Honório tem sucesso, e se desenha a oportunidade de adquirir a fazenda sem nem mesmo que este a sugira. “- Bobagem! São Bernardo não vale o que um periquito rói. O Pereira tem razão. Seu pai esbagaçou a propriedade.” (RAMOS, 1991 p. 19). Ainda fazendo questão de não entregar seus planos, Paulo Honório, sugere apenas considerar a proposta, o que é encenado no plano seguinte, quando os dois são levados pelo carro de boi (fotograma 20). Ainda sim, mais uma vez Paulo Honório reitera: “- Vamos ver, Padilha. Dinheiro é dinheiro.” (RAMOS, 1991 p. 19).



Fotograma 20: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 13' 41").

Fotograma 21: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 14' 21").

Encaminhando para a conquista de São Bernardo, Paulo Honório aceita a proposta de Padilha, que acaba por investir o capital não na fazenda, mas na inauguração de um jornal, sequer dando início a qualquer recuperação da propriedade. O filme escolhe por ilustrar este trecho sem ao menos representar a tipografia de Padilha, preferindo mostrá-lo em linha como sempre o vimos até então. Ele ainda ocupa-se de seu próprio lazer, no plano representado aqui pelo fotograma 21, mesmo declamando a quem puder ouvir, seus vislumbres empreendedores, a narração em *voz-off* incorpora o trecho citado abaixo, apontando para a omissão de Padilha em cumprir seu compromisso financeiro junto a Paulo Honório. Mais uma vez o uso do espaço e do figurino apontam para dimensões dos personagens do longa-metragem, se Paulo Honório se distingue dos trabalhadores que o cercam, Padilha é representado na direção contrária, ironicamente, apesar de sua posição de classe, ele encontra-se sempre localizado de forma mais equilibrada e homogênea entre os figurantes que os cercam. Padilha não faz nenhum esforço em distinguir-se dos trabalhadores com que convive: seja no plano da cena da festa, ainda em São Bernardo, ou nas cenas aqui discutidas, ilustradas pelos fotogramas 20 e 21, o figurino de padilha espelha aquele dos figurantes, seja os que guiam o carro de boi, ou aqueles que compartilham do lazer à beira do rio. Já aqui é sugerida, e será articulada de forma ampla mais a frente, uma relação não só mais amistosa, como planificada entre Padilha e trabalhadores, operando um contraste direto à relação destes com Paulo Honório.

Padilha recebeu os vinte contos (menos o que me devia e os juros), comprou uma tipografia e fundou o Correio de Viçosa, folha política, noticiosa, independente, que teve apenas quatro números[...]

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. (RAMOS, 1991 p. 19-20)

Apesar das omissões de Padilha, vencida a última letra do empréstimo, Paulo Honório vai de encontro ao proprietário de São Bernardo num dia de chuva, a partir daqui encena-se o

trecho do livro que conclui a ascensão do personagem principal, consolidando sua conquista de São Bernardo. Esta sequência, composta por sete planos, dedica quase seis minutos ao embate de Paulo Honório, frente aos atrasos do pagamento da dívida de Padilha, a extensão ocupada pelo trecho reflete a importância da cena para a trajetória narrativa e, em especial, a articulação da consolidação de Paulo Honório como proprietário de terras, não só é nesta cena que o personagem finalmente adquire a fazenda, mas é aqui que consolida sua relação com Padilha, que perdurará por todo o longa-metragem.

Decompondo esta cena em seus componentes, emerge como elemento central da articulação formal da cena a movimentação dos personagens durante a encenação. Partindo do texto-fonte, pode se observar uma estruturação do diálogo entre os personagens que atravessa diferentes estágios do balanço de poder da transação, uns onde se sobressai Padilha, pautando a direção da conversa, outros onde Paulo Honório toma para si as rédeas do embate, esta coreografia do poder, contorna todos os diálogos encontrados no texto fonte, e, como veremos a seguir, será primariamente adaptada para o suporte fílmico através justamente da coreografia de cena proposta pela direção, junto do elenco.



Fotograma 22: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 15' 50").

Fotograma 23: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 16' 11").

[...]Luís Padilha dormia na sala principal, numa rede encardida, insensível à chuva que açoitava as janelas e às goteiras que alagavam o chão. Balancei o punho da rede. O ex diretor do Correio de [viçosa ergueu-se, atordoado:

— Por aqui? Como vai? — Bem, agradecido.

Sentei-me num banco e apresentei-lhe as letras. Padilha, com um estremecimento de repugnância, mudou a vista:

— Eu tenho pensado nesse negócio, tenho pensado muito. Até perdi o sono. Ontem amanheci com vontade de lhe aparecer, para combinar. Mas não pude. Semelhante chuva...

— Deixemos a chuva.

— Estou em dificuldades sérias. Ia propor uma prorrogação com juros acumulados. Recurso não tenho.

— E a fábrica, os arados?

Luís Padilha respondeu ambigualmente:

— Um inverno deste esculhamba tudo. Recurso não tenho, mas o negócio está garantido. A prorrogação...

— Não vale a pena. Vamos liquidar.

— Ora liquidar! Já não lhe disse que não posso? Salvo se quiser aceitar a tipografia.

— Que tipografia! Você é besta?

— É o que tenho. Cada qual se remedeia com o que tem. Devo, não nego, mas como hei de pagar assim de faca no peito? Se me virarem hoje de cabeça para baixo, não cai do bolso um níquel. Estou liso.

— Isso não são maneiras, Padilha. Olhe que as letras se venceram. — Mas se não tenho! Hei de furtar? Não posso, está acabado. (RAMOS, 1991 p. 20-23)

Ainda no primeiro trecho, Paulo Honório se apresenta ao espaço ainda com postura amigável, porém sem deixar de demarcar sua presença já com a projeção de seu poder: ele acorda Padilha de seu descanso na rede atingindo-o com um chicote, apesar disso, neste trecho, Padilha busca impor algum controle sobre a situação. O posicionamento do elenco em alturas semelhantes, os dois sentados (fotograma 23), sugere essa aproximação, a primeira abordagem de Padilha é aquela da negociação, além de justificar seus atrasos e o fracasso no investimento, devido ao inverno, que “esculhamba tudo” (RAMOS, 1991 p. 23), propõe o adiamento dos prazos, ainda não fica evidente para Padilha os limites daquele com quem está lidando, às origens distintas dos dois aqui se expressam mais uma vez, a violência provavelmente nunca cruzou a vida de Padilha, seu comportamento indica que ainda vê saída para a situação. “Não posso, está acabado.” (RAMOS, 1991 p. 23).



Fotograma 24: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 17' 42").

— Acabado o quê, meu sem-vergonha! Agora é que vai começar. Tomo-lhe tudo, seu cachorro, deixo de camisa e ceroula.

O presidente honorário perpétuo do Grêmio Literário e Recreativo assustou-se:

— Tenha paciência, Seu Paulo. Com barulho ninguém se entende. Eu pago. Espere uns dias. A dívida só é ruim para quem deve.

— Não espero nem uma hora. Estou falando sério; e você com tolices! Despropósito, não! Quer resolver o caso amigavelmente? Faça preço na propriedade. Luís Padilha abriu a boca e arregalou os olhos nítidos. São Bernardo era para ele uma coisa inútil, mas de estimação: ali escondia a amargura e a quebradeira, matava passarinhos, tomava banho no riacho e dormia. Dormia demais, porque receava encontrar o Mendonça.

— Faça o preço.

— Aqui entre nós, murmurou o desgraçado, sempre desejei conservar a fazenda. (RAMOS, 1991 p. 23-24)

Frente à indiferença de Padilha, que ameaça os retornos vislumbrados pelo empréstimo, a cena convoca, através da completa transmutação da postura performática de Othon Bastos, a mesma presença que vimos anteriormente, na cobrança de Dr. Sampaio (fotograma 24). Em face à negativa de Padilha, Paulo Honório invoca imediatamente a violência como linguagem política. Não há opção negativa para o personagem-narrador, ou Padilha liquida, ou Paulo há de fazer o que sempre fez. É então que a armadilha de Paulo Honório se consuma, quando ele propõe o pagamento da dívida através da propriedade de São Bernardo. Neste momento a decupagem volta sua atenção para a reação de Padilha, em primeiro plano, é projetada na tela pacientemente a reação dele, que demora a responder, e através da narração em *voz-off*, do personagem principal, conhecemos suas razões: “Luís Padilha abriu a boca e arregalou os olhos nítidos. São Bernardo era para ele uma coisa inútil, mas de estimação: ali escondia a amargura e a quebradeira, matava passarinhos, tomava banho no riacho e dormia. Dormia demais, porque receava encontrar o Mendonça.” (RAMOS, 1991 p. 24). A proposta de Paulo Honório desarma Padilha em meio ao embate, qualquer controle que este ainda possuía da situação se esvai aqui.

Paulo Honório abandona o impulso da violência física e volta-se para outra forma de violência, consuma-se então o domínio completo do personagem-narrador das ferramentas a que dispõe para seu projeto de poder, não só a ponta da faca, o tiro na tocaia, mas também o ferramental jurídico servem à sua conquista. Este aproveita-se de todas as formas de mediação de interesses dispostas pela sociedade que o cerca e adquire a fazenda: “No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos e quinhentos e cinquenta mil réis. Não tive remorsos.” (RAMOS, 1991 p. 26).



Fotograma 25: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 19' 55'').

A câmera afasta-se durante a negociação final (fotograma 25), que se estendeu até a noite, emoldurando os dois pela porta e concretizando na própria disposição da imagem, a armadilha de Paulo Honório, cercado pelos batentes arruinados, envolto pela chuva, não há saída para Padilha, se não a de encarar a avidez pela conquista do ex-funcionário de seu pai.

Mas a transação que dá a Paulo Honório a propriedade São Bernardo constitui uma vitória sobre Padilha muito mais ampla que apenas o bem material que a representa, consolida-se aqui o primeiro passo num processo que de certa forma espelha aquele mesmo do personagem principal: se Paulo Honório, tomando para si todos os meios necessários, ascendeu socialmente elevando-se acima de sua classe, Luiz Padilha há de fazer o caminho contrário, sendo relegado àquele mesmo lugar de onde veio seu credor.

2.1. A consagração de Paulo Honório

O momento da narrativa, imediatamente seguinte àquele em que Paulo Honório, personagem principal, adquire a fazenda São Bernardo de Luís Padilha, conquistando, assim, o objetivo maior de toda a sua trajetória de ascensão social. É nesse momento — quando é consumada a aquisição da fazenda, seguido pelo o processo de revitalização, reconstrução e aprimoramento da propriedade — que, como veremos, se produz a primeira transformação simbólica de Paulo Honório.

Neste trecho, tanto no romance quanto no filme, se impõe a primeira tarefa de Paulo Honório, assim que adquire a propriedade: restabelecer seus limites territoriais, limites estes que foram desrespeitados por um de seus vizinhos, Mendonça. Este conflito é apresentado na cena em que Paulo e seus funcionários consertam uma cerca danificada para preservar as fronteiras originais de São Bernardo. Além de alguns elementos pontuais que são omitidos, quase todos os aspectos do texto-fonte são adaptados; há apenas uma reestruturação dramática que muda em certo grau a ordenação do sentido do episódio.



Fotograma 26: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 20' 50").



Fotograma 27: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 21' 19").

A cena tem início com um plano geral das colinas que cercam São Bernardo.

Mendonça é apresentado pela primeira vez, surgindo por trás do relevo seguido de seus funcionários (fotograma 26), como o comandante de um pequeno exército. Grande parte do diálogo do livro é aqui adaptado em *voz-off*, os trechos de Paulo Honório por completo, e também as falas de Mendonça, até que este surge no quadro. No plano seguinte, fotograma 27, nos é apresentada a cerca, Paulo com sua própria tropa e uma indicação de cenografia a respeito da terra: o personagem menciona que as terras de Mendonça estavam abandonadas e mal cuidadas; neste plano há uma justaposição do pedaço da terra de São Bernardo, de um lado da cerca, que está carpido, e ao fundo as terras de Bom Sucesso, a propriedade de Mendonça, menos trabalhadas. É aqui também que o filme inclui o elemento do trecho seguinte, quando Paulo gesticula para que Casimiro recue; porém, enquanto no livro Casimiro dá um passo primeiro, aqui Paulo gesticula para que fique, mesmo antes que ele dê qualquer sinal de avanço. Mais um elemento que demanda atenção neste plano é a posição de Paulo em relação a seus funcionários, estando lado a lado deles, todos unidos contra a ameaça que as armas de Mendonça representam para o grupo, trabalhando juntos no conserto da cerca. Este elemento da *mise-en-scène* do filme é um dos pontos de partida do sentido de todo o episódio aqui analisado. Um dos aspectos que estão explícitos nesta cena do texto literário é a constante desconfiança entre os envolvidos: há sempre a expectativa de que aquela interação termine em violência: “A nossa conversa era seca, em voz rápida, com sorrisos frios. Os caboclos estavam desconfiados. Eu tinha o coração aos baques e avaliava as consequências daquela falsidade toda” (RAMOS, 1991, p. 27-28). Este elemento do texto-fonte nunca é explicitado de forma concreta no filme; cabe transmitir a inquietude que domina a disputa, principalmente através da performance do elenco e também da própria construção sonora da cena, que constrói uma paisagem sonora que contrasta o silêncio da mata com as falas ríspidas das personagens.



Fotograma 28: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 21' 31'').

Em seguida temos um plano conjunto de Paulo e Casimiro (fotograma 28), os dois armados com a cerca em primeiro plano. Paulo dá um passo em frente, que sugere a sua imposição sobre Mendonça nessa disputa. Além de avançar, ele toma nas próprias mãos a cerca, indicando ainda mais a sua posição na querela. O avanço de Paulo é respondido por risadas de Mendonça, não existentes no texto fonte, o que, ao lado da decisão de inverter o avanço de Casimiro com o gesto de Paulo, altera em certa dimensão o sentido da interação. No romance é Paulo o primeiro a sugerir uma diminuição da tensão entre os dois grupos; no filme, a dinâmica é mais reativa, Paulo tenta se impor a Mendonça e apenas após ser respondido com risadas, sorri, mudando a direção da conversa.



Fotograma 29: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 21' 42'').



Fotograma 30: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 21' 45'').

Cabe apontar a escolha de olhar trazida pelo filme: nesta cena em que Paulo e Mendonça medem um ao outro com os olhos (fotogramas 29 e 30), a decupagem da cena propõe o recorte entre campo e contracampo, porém a câmera é posicionada exatamente entre

os dois; observa-se a interação de dentro, ao invés do enquadramento sobre o ombro, comumente utilizado neste tipo de disposição, esta escolha segrega os dois personagens de forma mais clara, Paulo Honório não está presente no plano médio de Mendonça e vice-versa, aprofundando ainda mais o distanciamento entre os dois.. Respondendo aos risos do vizinho, Paulo oferece madeira, como no livro, redirecionando o conflito dos dois. A troca de favores aqui é convocada como meio de apaziguar o conflito.

Além dos elementos do texto fonte que são materializados por completo na cena, e aqueles que são omitidos, como o trecho em que Paulo Honório exige os papéis de Mendonça, há o elemento subjetivo do texto literário, revelando a percepção de Paulo sobre a situação: “Explicações, com bons modos, sim; gritos não. E abrandei, meio arrependido, porque não me convinha uma briga com Mendonça, homem reimoso. O que eu não queria era baixar a crista logo no primeiro encontro” (RAMOS, 1991, p.27). Ao invés de incorporar este elemento à cena via narração em voz-off, como costumeiramente, o filme trabalha as reflexões do personagem, a comunicação desta percepção de Paulo fica a cargo da performance de Othon Bastos, muito bem-sucedida.



Fotograma 31: *S.Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 22' 08").

O filme corta para um grande plano geral (fotograma 31), no qual a cerca, antes um elemento visual que se impunha sobre o quadro em primeiro plano, quase desaparece no ruído visual da vegetação, e aqueles dois proprietários que dominavam o quadro acompanhados de seus pequenos exércitos tornam-se pequenas manchas brancas numa imensa textura em tons

de verde. Em paralelo a esta reconfiguração visual, o que antes era uma disputa tensa entre dois latifundiários agora torna-se uma conversa quase amigável. O enquadramento proposto aqui pelo filme reforça a aproximação, mesmo que momentânea e insincera, de Paulo e Mendonça: neste quadro, os dois e todos os seus funcionários são agrupados de forma concentrada, tornando quase inexistente qualquer diferença visual entre eles. É uma forma de o filme, através do enquadramento, desenvolver o elemento de supressão de conflito presente no romance. Através de uma escolha de olhar, o espectador deixa de ser o participante íntimo da disputa, como era nos planos médios anteriores, passando a ser um observador distante. Este conflito, que antes era representado visualmente pela imposição dos seus participantes no quadro, torna-se quase nada nesta imensidão verde. A partir disso, pode ser observado também um trabalho de contextualização através do enquadramento: que diferença faria aquele pedaço de terra, razão para um conflito possivelmente mortal, em relação com todo o resto? O que é uma cerca e sua posição, frente a toda uma vida? Fica evidente, apesar da centralidade desta disputa para Paulo Honório, uma perspectiva de futilidade nessa disputa em que, em nome de alguns metros de terra esquecidos na mata pode-se matar ou morrer.



Fotograma 32: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 22' 57").

Fotograma 33: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 24' 00").

A cena seguinte se apresenta como o maior exemplo de redução do texto original nesta sequência. Aqui, o filme não só omite a visita de Paulo a Mendonça, como condensa num só enquadramento uma série de trechos, citados abaixo, referentes a vultos que cercam a casa de São Bernardo. No plano (fotograma 32), Paulo escreve em sua mesa e, em seguida, junto de Casimiro, espia desconfiado pela janela e deita-se na rede. Os elementos iniciais deste episódio do romance, as dificuldades do segundo ano de administração de São Bernardo, são trazidos através de narração ao final do plano que mostra Paulo e Casimiro à mesa:

À noite, na rede, explicava pormenores do serviço a Casimiro Lopes. [...] Uma feita distinguimos passos em redor da casa. Olhei por uma fresta na parede. A

escuridão era grande, mas percebi um vulto. (RAMOS, 1991, p. 29)
 Enquanto jantava, falei em voz baixa a Casimiro Lopes, a princípio com panos mornos, depois delineando um projeto. Casimiro Lopes desviou-se dos panos mornos e colaborou no projeto. [...]Quando ia terminando, ouvi pisadas em redor da casa. Levantei-me e olhei pela fresta. Lá estava um tipo dando estalos com os dedos, enganando o Tubarão. Reparando, julguei reconhecer o freguês carrancudo que tinha entrado na sala do Mendonça. Abandonei a espreita e chamei Casimiro Lopes, que me substituiu. (RAMOS, 1991, p. 33-34)

O filme adapta de forma sutil o planejamento para a morte de Mendonça. Fica explícito no livro que Paulo e Casimiro, de fato, foram claros na intenção de assassinar Mendonça, mas na adaptação isso é trazido de forma ambígua e implícita. O plano do fotograma 33, junto com o anterior, trabalham elementos importantes para essa sequência, revelando ao espectador as condições em que Paulo e São Bernardo se encontram: em oposição à locação utilizada para representar a propriedade após a reforma empreendida por Paulo Honório, nesta cena, a fazenda é representada por outro espaço: a direção de arte do filme, ainda neste trecho, é insistente em exibir a situação de abandono e desgaste que se vê em toda a propriedade; Paulo janta num prato velho, numa mesa suja, sem toalhas, iluminada por um lampião; além disso, vemos os dois, patrão e empregado, sentados na mesma mesa, frente a frente, cooperando juntos no desenhar do plano contra Mendonça: estão no mesmo lugar.



Fotograma 34: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 24' 36").

O episódio ilustrado pelo fotograma 34, além de retratar e complementar a narração de Paulo Honório, traz novamente o elemento que insiste nas condições de desgaste da fazenda. Todos estes últimos planos mostram uma paisagem humilde, abandonada e maltratada. De forma geral, até este ponto do filme sempre vemos Paulo nestas condições, vestido para o

trabalho, sob sol e chuva, comendo e trabalhando lado a lado com os seus funcionários. Aqui também nos é revelada a morte de Mendonça, que, sobreposta à imagem do carneiro sendo consumido pelos funcionários de Paulo, insinua um eficaz efeito de mobilização simbólica do sentido do assassinato de Mendonça para a narrativa. Sua morte, como veremos, é uma marca importante, peripécia fundamental na reconfiguração do modo de vida de Paulo Honório.



Fotograma 35: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 24' 55").

No plano do fotograma 35, podemos ver já o primeiro indício da transformação na postura do protagonista, quando o padre é informado da morte de Mendonça: a equipe de figurino do filme veste Paulo com um terno, contrastando fortemente com as vestes do menino, iguais àsquelas dos trabalhadores. Além disso, Paulo conversa de igual para igual com Padre Silvestre, a autoridade religiosa da cidade. O filme intensifica ainda mais o efeito quase satírico deste episódio no livro, quando, numa conversa com o padre sobre a compra de um sino para a igreja, é reiterada a notícia da morte de Mendonça, com a implicação de que o mandante fora o próprio Paulo Honório.

O filme corta por completo o conteúdo do capítulo sete, quando Paulo conhece Seu Ribeiro. Cabe aqui apontar que a exclusão deste episódio, no filme, permite que se mantenha um ritmo específico, pois uma digressão que encenasse o conteúdo do capítulo sete do romance iria decerto na contramão da construção de sentido proposta pelo cineasta.



Fotograma 36: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 25' 22").

Fotograma 37: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 25' 32").



Fotograma 38: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 25' 43").

Fotograma 39: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 26' 07").

O início da sequência, ilustrado pelo fotograma 36, além de trazer pela primeira vez a pedreira, uma das instalações de São Bernardo, promove um corte no diálogo sobre a compra do sino, que o precede. Aqui o trabalhador atinge uma pedra e o som de sua marreta delimita o corte proposto pela montagem de Eduardo Scorel, que ajuda a celebrar a importante transição entre as duas fases da ascensão de Paulo Honório. Os planos desta sequência são todos acompanhados da narração do protagonista em *off*, e nos mostram o desenvolvimento produtivo de São Bernardo em cinco anos, escolhendo revelar isso com um olhar específico: através dos seus trabalhadores, aqueles que concretamente realizaram todas as renovações e aprimoramentos na fazenda (fotogramas 36 à 39). Neste trecho, a montagem do filme separa o filme em duas partes, com a entrada de trilha sonora, inclusive, ajudando a pontuar a transição de uma parte a outra: até aqui, Paulo fora retratado como mero trabalhador, a par dos seus funcionários; após a morte de Mendonça, o protagonista assume a posição de importante proprietário de terras em Viçosa. Toda a sequência é sobreposta por um verdadeiro obituário narrado por Paulo, descrevendo as diversas mortes de muitos de seus trabalhadores: o processo de consolidação de poder e desenvolvimento de São Bernardo foi iniciado pela morte de Mendonça e se alcançou à custa da vida de diversas pessoas. O filme seleciona o material do romance, escolhendo justamente os elementos que fortalecem a construção desta

transição simbólica, e, ao adaptar as descrições, escolhe ilustrar visualmente os processos de renovação sugeridos pelo texto literário, sem perder de vista o recorte mais restrito que é proposto pelo filme, qual seja, o de evidenciar, em paralelo, a transformação da fazenda e a de seu proprietário. Cabe aqui apontar uma dinâmica interessante na organização das personagens – daquelas que são filmadas – no longa-metragem: ao longo de toda a narrativa, quer no romance, quer no filme, o trabalho é convocado como temática que sempre atravessa a centralidade da narrativa. Paulo Honório fala em trabalho constantemente, seja ao narrar a sua jornada de ascensão, que o leva a conquistar São Bernardo, seja ao discutir a gestão da propriedade, ou até mesmo no processo que veremos a seguir, de atrair Madalena para o casamento, que afinal será o ponto fulcral da narrativa, organizando a própria vinda dela através do trabalho, justificando a sua contratação para lecionar na escola da fazenda. Apesar disso, a cena que serve como elemento de transição apresenta uma distinção importante, que será revisitada no final do longa-metragem, discutido no capítulo 6 desta dissertação: ao observarmos a composição das personagens do filme, podemos notar que aqueles que são representados trabalhando nunca são os mesmos que trafegam o mesmo espaço performativo do elenco principal. Em paralelo a isso, apesar de o protagonista e os coadjuvantes implicitamente trabalharem ao longo de toda a narrativa, esse trabalho nunca é filmado, nunca é explícito, seja o trabalho de Madalena, Padilha, Paulo Honório, ou mesmo o de personagens como Casimiro Lopes. Esta distinção entre dois grupos presentes no elenco voltará à centralidade mais à frente e, como veremos, vai diretamente ao encontro da direção da construção de sentido em torno da representação do trabalho no filme de Hirszman.



Fotograma 40: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 26' 46").

No fotograma 40 Paulo contempla as suas conquistas. É um dos poucos momentos do filme em que o vemos descansando, pacificamente, enquanto o quadro organiza elementos visuais que intensificam a sensação de tranquilidade. Neste plano e no seguinte, da nova casa de São Bernardo, há um apelo estético que pouco havia sido trabalhado até então no filme: ao compará-los com alguns dos planos da fazenda comentados anteriormente, o sentido proposto visualmente parece claro: Paulo Honório alcançou os seus objetivos de transformar São Bernardo em uma propriedade regular; agora tudo é novo, limpo, bonito, mesmo que isso tenha custado a vida de inúmeras pessoas.



Fotograma 41: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 27' 16").

Fotograma 42: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 27' 28").

Esta sequência acentua a transformação simbólica de Paulo ainda mais: em primeiro lugar (fotograma 41), a nova casa grande da fazenda, disposta sobre uma colina, que, quase como um castelo, se projeta sobre a propriedade e sobre o próprio quadro. Em seguida (fotograma 42), um almoço formal, para o qual Paulo veste mais uma vez seu terno para ocasiões especiais e senta-se ao lado do Governador. O paralelo entre esta imagem e aquela de Paulo vestido de maneira informal, jantando à meia luz junto de Casimiro (fotograma 33), um mero funcionário, ajuda a, ao lado dos planos seguintes da visita – ao descaroador e logo à despedida na porteira (fotogramas 43 e 44) –, a construir o sentido visual da sequência: Paulo deixou de ser apenas um trabalhador que buscava, contra toda sorte, ascender socialmente; agora ele é mais um entre os homens que detêm o poder, veste os mesmos ternos, come as mesmas coisas, senta ao lado deles e os impressiona com a sua propriedade, como é sintetizado pelo próprio Paulo Honório no momento seguinte: “– Com os diabos! Esta visita me traz uma penca de vantagens. Um capital. Quero ver quanto rende” (RAMOS, 1991, p. 44).



Fotograma 43: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 28' 13").

Fotograma 44: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 28' 51").

2.2 A queda de Luiz Padilha



Fotograma 45: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 30' 46").

Em paralelo ao processo de ascensão social do personagem principal, o romance — e assim subsequentemente o longa-metragem — articulam um processo análogo e inverso, que reconfigura a posição social do antigo proprietário de São Bernardo. Enquanto Paulo Honório, emerge através das camadas de classe de sua sociedade, alçando a posição de proprietário de terras, Luiz Padilha faz o caminho inverso: mergulha através dessas mesmas fronteiras sociais, perdendo suas propriedades e seu patrimônio, restando apenas encontrar subsistência na venda de sua própria mão de obra. Este espelhamento na trajetória dos dois personagens, articula-se como um dos elementos mais presentes na narrativa a partir daqui, Padilha encontra-se, portanto, partindo da consagração de Paulo Honório, no centro do que se desenvolverá como a cadeia central que impõe o conflito central da narrativa: quando cobrado

pela implementação de uma escola em sua propriedade, a primeira pessoa a quem o personagem-narrador volta-se é Padilha, que há de servi-lo nesta tarefa. Num plano conjunto (fotograma 45), em mais uma cena que se desenrola na sala de jantar, aquela onde encontramos Paulo Honório ainda no início do filme, quando este pergunta ao novo proprietário de São Bernardo pelo ordenado, este processo de inversão de papéis sociais se adentra em sua mais nova fase: Luiz Padilha, herdeiro de Salustiano Padilha, o falecido proprietário de São Bernardo, parece aceitar o convite de servir como mestre-escola para Paulo Honório, antigo funcionário de seu pai, hoje proprietário de terras, que extirpou Padilha de todo seu capital: “— Conforme. Nem sei quanto você vale. Uns cem mil-réis por mês. Ponhamos cento e cinquenta a título de experiência. Casa, mesa, boas conversas, cento e cinquenta mil-réis por mês e oito horas de trabalho por dia. Convém?” (RAMOS, 1991 p. 50). A relação de poder aqui inaugurada já se sedimenta na primeira intervenção de Paulo Honório: “Mas aviso logo: serviço é serviço, e aqui ninguém bebe. Aqui só bebem os hóspedes.” (RAMOS, 1991 p. 50). A provocação quanto à bebida, suposto vício de Padilha, convoca para o texto do romance e para a tela, uma face do preconceito de classe que atravessa este tipo de relação, onde se dá ao trabalhador a pecha da vadiagem, preguiça e especificamente neste caso, do vício. Padilha portanto encontra-se num novo lugar social, e isto se expressa na primeira interação com aquele que ocupa o que um dia foi sua posição.



Fotograma 46: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 33' 18").

Consumada a inversão de papéis entre os dois personagens, o recorte proposto pelo longa-metragem quanto à presença de Luiz Padilha em São Bernardo, volta-se para a sua

relação com os outros trabalhadores da fazenda, seu trabalho, assim como o de Paulo Honório, não é explicitado pelo roteiro do filme, que prefere dar atenção justamente ao que se desenvolve no intervalo entre as tarefas. A presença de Padilha nas fileiras de trabalhadores de São Bernardo se desenvolve como um dos catalisadores da cisão que se desenvolverá mais tarde com a chegada de Madalena a este espaço social. Relegado à posição de ser apenas mais um dos funcionários da fazenda, não tarda para Padilha conhecer a forma social de exploração que sempre lhe foi distante, em frente à igreja, na primeira cena que explora esta nova fase na vida do personagem, no plano geral do fotograma 46, Padilha discursa para seus companheiros de trabalho, Marciano e o próprio Casimiro Lopes, fiel escudeiro de Paulo Honório, sobre a exploração que os aflige: “— Um roubo. É o que tem sido demonstrado categoricamente pelos filósofos e vem nos livros. Vejam: mais de uma légua de terra, casas, mata, açude, gado, tudo de um homem. Não está certo.” (RAMOS, 1991, p. 59), a agitação chega a encontrar a aprovação de Marciano, que concorda, mas Casimiro sai em defesa de como as coisas são, declarando que desde o início do mundo, tudo sempre teve dono.

Padilha, frente à sua nova condição social, não só, a que tudo indica, rapidamente conhece o flagelo da exploração do trabalho, como parte para estimular nos seus companheiros a indignação que o toma. De acordo com sua derrota no embate com Paulo Honório, que quase como um rolo compressor, subindo o morro dos limites de classe a que foi sujeitado desde a infância, conquista São Bernardo tirando aquilo que Padilha possuía de mais importante — sua posição social — o agora trabalhador explorado, antigo proprietário da fazenda, se propõe ironicamente, a servir como fomentador do próprio conflito de classe ensejado pela aquela mesma forma de exploração que tanto o privilegiou por toda a vida.



Fotograma 47: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 33' 53").
Fotograma 48: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 34' 11").

A agitação é prontamente interrompida pela intervenção de Paulo Honório, que surge através dos arcos da igreja, censurando imediatamente a reunião (fotogramas 47 e 48). A disposição do quadro apresenta o proprietário com sobressalto e surpresa que não só,

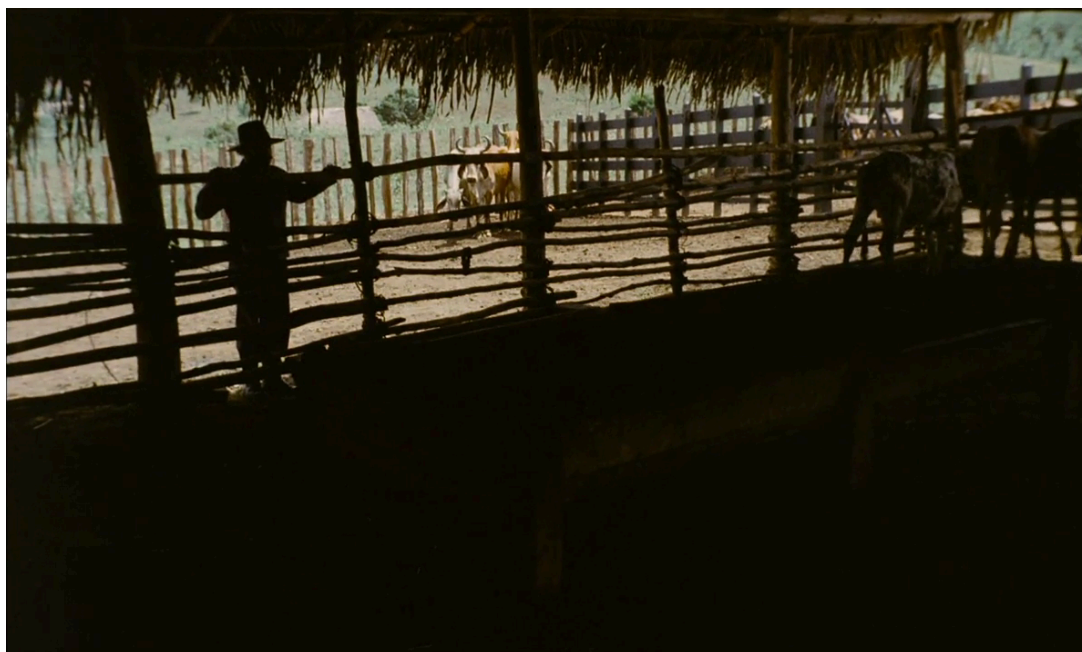
diegeticamente, articula a presença do patrão de forma a sedimentar sua eterna presença e domínio sob os espaços de sua propriedade, sequer permitindo que Padilha, Casimiro e Marciano reúnam-se para discutir sua própria condição sem que esta capture a atenção do proprietário, mas também, a efeito, transfere esta surpresa ao próprio espectador; em alguma dimensão, a cena em questão exprime-se inclusive de forma a mobilizar um caráter cômico ao trecho, que consolida-se ainda mais com a prontidão do recuo de Padilha: “— Não é nada não, Seu Paulo, defendeu-se Padilha, trêmulo. Estava aqui desenvolvendo umas teorias aos rapazes.” (RAMOS, 1991 p. 60). No romance, frente à possibilidade de demissão, Luiz Padilha insiste na própria inocência: “— Eu meto a mão em cumbuco? Sou lá capaz de propagar idéias subversivas?” (RAMOS, 1991 p. 60).



Fotograma 49: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 34' 30").

Esta nova relação, consolidada entre Paulo Honório e seu mestre-escola, é novamente reiterada pelo plano seguinte (fotograma 49), que nivela Padilha e Marciano, à direita do quadro, repreendidos pelo patrão, que dá-lhes uma chance de desistir daquelas ideias subversivas. A ausência de Casimiro Lopes é clara: não há ameaças à ordem social de São Bernardo vindas do fiel servidor de Paulo Honório. Através desta sequência, o longa-metragem abarca em sua adaptação, um dos elementos centrais para a estruturação do conflito central que à partir daqui será sustentado pela narrativa: das entranhas de São Bernardo, há de surgir fissuras, reais ou imaginadas pelo protagonista, que ameacem a própria ordem das coisas ali dispostas; a própria forma social da propriedade rural de Paulo Honório, há de ser colocada em cheque, mesmo que não de forma explícita, que de cabo a ações daqueles nela circunscritas, mas o suficiente para inaugurar no personagem principal uma

vigilância obsessiva. De certa forma, esta primeira ação de repressão manifesta na narrativa uma simetria para com as próprias dinâmicas expressas na sociedade que cerca as obras aqui analisadas: a intervenção repressiva de Paulo Honório, opera como mecanismo de reprodução da forma social de São Bernardo. Não apenas o texto de Graciliano quanto o longa-metragem explicitam o domínio que o personagem-narrador tem do ferramental político, econômico e social que o arma para navegar através de sua sociedade, podendo inclusive alçar posições que cruzam fronteiras de classe, como deixam claro, à partir daqui, que Paulo Honório não há de hesitar e, mais que isso, insistirá em tomar medidas que garantam a forma social que o projeta por sobre aqueles que o cercam.



Fotograma 50: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 57' 15").

A vigilância constante de Paulo Honório por sobre sua propriedade, passa ser uma tônica da narrativa daqui em diante, e nesta se circunscreve a presença de Padilha, que opera como uma figura tergiversando na paisagem social de São Bernardo, ele reproduz uma proximidade aos outros trabalhadores da fazenda apenas compartilhada por Madalena, que tanto no romance quanto no longa-metragem, é articulada como uma presença amigável e íntima dos camponeses. Padilha em vários momentos, coloca-se nestas relações de forma dúbia, tanto parecendo refletir a postura de Madalena, porém sempre pronto a recuar, traindo seus companheiros assim que a ameaça de Paulo Honório se manifesta. A exemplo desta operacionalização de Padilha no desenvolvimento de *S. Bernardo*, emerge no plano do fotograma 50, a mais clara destas manifestações, quando Paulo Honório mais uma vez põe se

a seguir em sua eterna vigília por sobre a propriedade. Constatando que os cochos estão vazios, vai em busca de Marciano, buscando satisfações.



Fotograma 51: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 58' 07").

Fotograma 52: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 58' 25").

Frente às explicações do seu funcionário: “— Ainda agorinha os cochos estavam cheios. Nunca vi gado comer tanto. E ninguém aguenta mais viver nesta terra. Não se descansa.” (RAMOS, 1991, p. 108) que coloca em xeque a autoridade do patrão, afinal: “Era verdade, mas nenhum morador me havia ainda falado de semelhante modo.” (RAMOS, 1991, p.108), Paulo Honório põe em prática a linguagem mais eficaz que conhece (fotogramas 51 e 52): aquela da violência física, agredindo Marciano sem qualquer intervenção ou questionamento de Padilha, que não só furta-se de demonstrar qualquer discordância à atitude do dono daquelas terras, mas frente à possibilidade de ser culpabilizado pelo suposto ócio de Marciano, as justifica: “— Não ando enchendo nada não, Seu Paulo. É injustiça. Ele veio de enxerido, acredite. Não chamei, até disse: ‘Marciano, é melhor que você vá dar comida aos bichos’. Não escutou e ficou aí, lesando. Eu estava enjoado, por Deus do céu, que não gosto da cara desse moleque.” (RAMOS, 1991, p.108).

Estas sequências do romance, adaptadas integralmente pelo longa-metragem, consolidam a postura de Padilha como uma de profunda submissão a Paulo Honório, mas especialmente não genuína: o ex-proprietário de São Bernardo, é articulado reiteradamente como ponto de cisão e desafio à autoridade de Paulo Honório — numa primeira leitura podendo até ser tida como semelhante àquela mesma de Madalena que, como veremos no próximo capítulo, expressa-se como ponto fulcral da crise que desenvolve-se não só na estrutura social da propriedade, mas na própria identidade de Paulo Honório — a diferença porém, que emerge à partir de uma aproximação maior aos mecanismos da narrativa, expressa pela relação entre os personagens e suas posições dentro dela, é que enquanto, como veremos a frente, Madalena insiste em cindir as formas de dominação impostas por Paulo Honório até o fim, ao cabo de inviabilizar sua própria existência naquele espaço, encontrando solução

apenas no suicídio, Padilha apenas as sugere, incita, mas recua, sempre. Independentemente da valoração moral e ética que possa ser atribuída ao comportamento de Paulo Honório, encontra-se expressa em todas as suas ações alocadas na trama, uma consistência ímpar: a que tudo indica, o personagem-narrador é desenhado como detentor de convicções intransponíveis, as levando a última das consequências. Esta mesma relação com a própria sustentação de suas práticas é encontrada em Madalena, os dois — personagens principais do romance e filme — não furtam-se das próprias ideias e opiniões, certos ou errados, avançam convictos, defendendo suas posições, frente a qualquer custo. Padilha por outro lado titubeia, não perde oportunidades para recuar, retirar-se das posições a qual se projeta, tendo em vista sempre sua sobrevivência naquele espaço. Em linha com a localização das ações de Padilha na trama, resta apenas entender suas agitações políticas como servindo a tentativas de desestabilizar o poder de Paulo Honório, possivelmente, como reação à subjugação imposta a ele pelo personagem principal.

3. A CRISE DE PAULO HONÓRIO

Luiz Padilha encontra-se circunscrito como parte constituinte dos elementos que surgem na direção de desestabilizar a trajetória de Paulo Honório, desencadeando o conflito que torna-se central à narrativa. Porém este personagem não se configura como elemento central deste processo, apenas servindo como agravador das fissuras que virão de surgir por meio de outras relações. Através destas fissuras, vem à superfície um dos elementos constitutivos que é central para a construção de sentido na narrativa de *S. Bernardo*, tanto em sua forma literária quanto na fílmica. Este elemento é a organização da representação feminina e, especificamente, a operacionalização da mulher como dispositivo no processo de reprodução do capital, imbricado de forma central no tecido narrativo das duas obras.

Para tanto, retomamos alguns trechos do texto fonte e de sua adaptação fílmica, ainda mesmo presentes nos trechos já comentados anteriormente, para permitir um novo exercício de análise, ainda sob a mesma égide de análise proposta até aqui, porém com um olhar específico para o atravessamento dessa temática pela narrativa das obras, discutindo especialmente os dispositivos dos processos parafrásticos que puderam ser observados na construção destes elementos aqui discutidos. Identificado este recorte, que toma a representação feminina e o lugar da mulher na construção da narrativa, como foco deste capítulo, também são convocados para a reflexão – apresentando o devido suporte teórico à análise da presença das dinâmicas de gênero patriarcais presentes nas duas obras – elementos do trabalho de H. Saffioti, A. Kollontai e Pierre Bourdieu. Neste capítulo, portanto, será explorado como se caracteriza tal representação e seu movimento de reescritura parafrástica das dinâmicas sócio-políticas da sociedade reproduzida na diegese das narrativas analisadas.

Para Eni Orlandi, “A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado” (ORLANDI, 2015, p. 34). Ou seja, na construção narrativa dos objetos analisados, podemos observar articulações formais que retornam à mobilização dos mesmos sentidos a partir de formulações diferentes. Como veremos nos trechos analisados, este capítulo apresenta uma leitura de *S. Bernardo*, romance e filme, apontando para uma dramatização dos processos sociais constituintes da sociedade patriarcal e projetando-os sobre a articulação narrativa da relação de Paulo Honório e Madalena – e, de forma mais ampla, sobre a própria relação do personagem-narrador com as mulheres em geral.

3.1 A Mulher em *S. Bernardo*

Ao debruçarmo-nos sobre *S. Bernardo*, seja o romance ou a sua adaptação fílmica, percebemos incontornável o papel que a articulação da posição da mulher tem nas estruturas narrativas em questão. *S. Bernardo* é sobre sucesso, em sua essência; a história de Paulo Honório é aquela elementar da retórica liberal: a trajetória de um mero trabalhador rural, sem meios, sem educação formal, sem qualquer privilégio – que não o de gênero – sem nem mesmo uma família (na concepção tradicional), que embirra na elaboração de um projeto para levantar-se acima de seus infortúnios de berço. Na elaboração de Paulo Honório, a narrativa articula extensamente uma significação empreendedora. Quase como se saísse de um livro de orientação financeira, Paulo Honório tem orgulho de ter começado a vida com cem mil réis para tornar-se um dos maiores proprietários de terra de sua região. Ele é, de fato, o modelo de sucesso vendido pela retórica liberal.

O projeto empreendedor de Paulo Honório – com todas as suas contradições, resultantes não só do trabalho e esforço, como afirma a retórica liberal, mas também da violência constante – está, em linhas gerais, concluído por volta do primeiro terço do romance ou do filme. Fica evidente, portanto, que não é apenas sobre esta articulação da mitologia liberal que a narrativa se sustenta, mas sim sobre o que virá a seguir: o desmoronamento deste processo pela ação disruptiva da mulher. Durante o empreendimento de Paulo Honório, a figura feminina se manifesta de forma tímida em duas personagens: Margarida, mulher preta que o criou, e Germana.

Numa sentinela, que acabou em furdunço, abrequei a Germana, cabritinha sarará, danadamente assanhada, e arrochei-lhe um beliscão retorcido na popa da bunda. Ela ficou-se mijando de gosto. Depois botou os quartos de banda e enxeriu-se com o João Fagundes, um que mudou o nome para furtar cavalos. O resultado foi eu arrumar uns cocorotes na Germana e esfaquear João Fagundes. (RAMOS, 1991 p. 13)

Germana é a única mulher por quem o personagem demonstra qualquer interesse sexual. Neste trecho estão presentes diversos elementos que remetem ao abuso, desde desumanização em “cabritinha”, até à violência dos “cocorotes” e o esfaquear de João Fagundes. Sendo esta a única articulação da relação de Paulo Honório com mulheres que convoca qualquer elemento que mobilize interesse romântico ou sexual, ela é articulada com claras alusões ao domínio da mulher através da violência e do abuso. Em seguida, Paulo termina preso por esfaquear João Fagundes – não por abusar ou agredir Germana –, ou seja, é

apenas quando sua violência é direcionada a um homem que o aparelho repressivo do Estado se faz presente. Daqui em diante, nunca mais Paulo fará referência a qualquer mulher de forma a demonstrar interesse deste tipo, nem mesmo articulado de maneira abusiva. Margarida, por outro lado, é referida com algum traço de respeito:

A velha Margarida mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda. Custa-me dez mil-réis por semana, quantia suficiente para compensar o bocado que me deu. Tem um século, e qualquer dia destes compro-lhe mortalha e mando enterrá-la perto do altar-mor da capela. (RAMOS, 1991 p. 12-13)

A relação com Margarida, porém, não demora a articular a objetificação:

Onde andaria a velha Margarida? Seria bom encontrar a velha Margarida e trazê-la para São Bernardo. Devia estar pegando um século, pobre da negra. (RAMOS, 1991 p. 33)

Durante o jantar Azevedo Gondim referiu o motivo da sua visita: tinha-se descoberto o paradeiro da velha Margarida.

— Que está dizendo! E você calado, Gondim! Azevedo Gondim encheu o copo:

— Mora em Jacaré-dos-Homens.

— Onde é isso?

— Em Pão-de-Açúcar. Recebi hoje uma carta. Os sinais, a idade, a cor, tudo confere. Vive com uma família que faz queijos. Já retirei o anúncio do Cruzeiro.

— Está direito. Vocês conhecem alguém em Pão-de-Açúcar? Conhece alguém em Pão-de-Açúcar, Seu Ribeiro?

Não conheciam.

— Ó Gondim, já que tomou a empreitada, peça ao vigário que escreva ao Padre Soares sobre a remessa da negra. Acho que acompanho vocês, vou falar a Padre Silvestre. É conveniente que a mulher seja remetida com cuidado, para não se estragar na viagem. E quando ela chegar, pode encomendar as miçangas, Gondim. Como se chamam?

— Clichês. Clichês e vinhetas.

— Pois sim. Mande buscar os clichês e as vinhetas, quando tivermos a velha. (RAMOS, 1991 p. 49)

Margarida torna-se uma pequena obsessão para Paulo Honório. Ele decide-se por encontrá-la, ou, melhor dizendo, mandar que alguém a encontre, sendo que todo o processo que traz Margarida até São Bernardo é elaborado no texto de forma parafrástica à aquisição de máquinas ou animais. Cabe apontar que a mobilização da compra e da negociação é parte central da composição de sentido nos primeiros capítulos do romance: "...a remessa da negra...", "...remetida com cuidado, para não se estragar na viagem...". Paulo se refere a Margarida mais como um totem de sua bondade, do que como uma pessoa: "...mora aqui em São Bernardo, numa casinha limpa, e ninguém a incomoda...". É uma personagem sem nenhuma voz, em nenhum momento, funciona apenas como um objeto de apreciação de Paulo, uma estátua em sua propriedade regular.

A presença da figura feminina no primeiro terço do romance e do filme, durante a ascensão de Paulo Honório, é bastante restrita, sendo os exemplos acima suas poucas referências. O empreender é um espaço estritamente masculino, Paulo negocia com homens, contrata e manda em homens. Mas as curtas representações de mulheres nestes trechos já são bastante reveladoras quanto à relação que Paulo tem com elas: são objetos, ferramentas, meios e, no melhor dos casos, como veremos, são um capital.

Apesar da pouca centralidade das relações de gênero na estruturação inicial da narrativa, *S. Bernardo* em suas duas manifestações é também uma obra precisamente sobre isso: a relação de Paulo com Madalena é o elemento central na trama em questão, mais do que a relação do personagem principal com qualquer outra personagem, e mais do que a própria gestão da fazenda que dá nome às obras. É central, portanto, para o nosso propósito, uma detalhada análise de como a personagem de Madalena se manifesta na narrativa, e como ela é operacionalizada tanto como dispositivo dramático quanto diegeticamente, pelo próprio Paulo Honório, como propriedade.

3.2 Madalena no romance e no filme

A partir do momento em que se completa o empreendimento de Paulo Honório é que a figura da mulher se manifestará com algum corpo na narrativa. O narrador pensa em casamento justamente após os últimos acertos para a consagração de seu capital com São Bernardo: “Amanheci um dia pensando em casar. Foi uma idéia 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, 1991 p. 59).

Manifesta-se mais uma vez a mitologia liberal: Paulo, grande proprietário de terras, detentor de importante capital, olha para o futuro, e que futuro terá a sua conquista? Entra em jogo um dos dispositivos de poder mais importantes desta sociedade: a herança. Paulo precisa de um herdeiro, e é em função disso que a figura da mulher passa a ser convocada, finalmente, de forma central, pois essa permite o estabelecimento da família, intimamente ligada ao capital e, como aponta Kollontai, “individualista, fechada em si mesma, inteiramente construída sobre as bases da propriedade privada” (KOLLONTAI, 2021 p. 177). Também chama atenção neste trecho a especificidade do texto ao deslizar de maneira parafrástica o sentido de mulher para “bicho esquisito” e “difícil de governar”, que ressoa o comentário de Bourdieu sobre um dos elementos constituintes da dinâmica da dominação masculina que se manifesta, segundo ele, numa lógica de dominação que impõe às mulheres

“ao mesmo título das virtudes e da moral que lhes impõem, todas as propriedades negativas que a visão dominante atribui à sua *natureza*, como a astúcia ou, para lembrar um traço mais favorável, a intuição” (BOURDIEU, 2020, p. 57). Estes traços, mobilizados pelo texto na personagem de Madalena, haverão de torná-la um obstáculo, uma ferramenta rebelde que o detentor de capital, ávido de possuir um herdeiro, haverá de controlar, se deseja alcançar o ponto máximo da mitologia liberal: garantir a manutenção do caráter privado de sua propriedade, através do casamento e da geração de um herdeiro.

Na torre da igreja uma coruja piou. Estremeci, pensei em Madalena. (RAMOS, 1991 p. 9)

Se eu possuísse metade da instrução de Madalena, encoivarava isto brincando. Reconheço finalmente que aquela papelada tinha préstimo. (RAMOS, 1991 p. 10)

Após estas duas curtas referências a Madalena ainda nas primeiras páginas do romance, o primeiro contato mais concreto que o leitor tem com a personagem vem na forma de uma espécie de negociação, que trabalha novamente a partir de um dispositivo parafrástico: a própria negociação por São Bernardo, entre Paulo e Padilha.

Depois, com indiferença, insisti nos trinta e quatro contos e obtive modificação para cinquenta e cinco. Mostrei generosidade: trinta e cinco. Padilha endureceu nos cinquenta e cinco, e eu injuriei-o, declarei que o velho Salustiano tinha deitado fora o dinheiro gasto com ele, no colégio. Cheguei a ameaçá-lo com as mãos. Recuou para cinquenta. Avancei a quarenta e afirmei que estava roubando a mim mesmo. Nesse ponto cada um puxou para o seu lado. Fincapé. (RAMOS, 1991 p. 25)

Arranquei-lhe mais dois contos: quarenta e dois pela propriedade e oito pela casa. Arengamos ainda meia hora e findamos o ajuste. Para evitar arrependimento, levei Padilha para a cidade, vigiei-o durante a noite. No outro dia, cedo, ele meteu o rabo na ratoeira e assinou a escritura. Deduzi a dívida, os juros, o preço da casa, e entreguei-lhe sete contos e quinhentos e cinquenta mil réis. Não tive remorsos. (RAMOS, 1991 p. 26)

— De quem são as pernas?

— Da Madalena, respondeu Gondim. — Quem?

— Uma professora. Não conhece? Bonita.

— Educada, atalhou João Nogueira.

— Bonita, disse outra vez Gondim. Uma lourinha, aí de uns trinta anos.

— Quantos? perguntou João Nogueira.

— Uns trinta, pouco mais ou menos.

— Vinte, se tanto.

— É porque você não viu de perto, interrompeu Gondim. Se tivesse visto, não sustentava semelhante barbaridade.

— Como não? Vi muito de perto, em casa do Magalhães, no aniversário da Marcela. Tem vinte.

— É porque você viu à noite. De manhã é diferente. Tem trinta.

Padilha, observando com tristeza as novilhas que pastavam no capim gordura, à margem do riacho, e o açude, onde patos nadavam, suspirou e propôs vinte e cinco:

— É o que ela tem. Vinte e cinco.

Estirei os braços, fatigado de haver passado o dia inteiro ao sol, brigando com os trabalhadores.

— Muito bem, Padilha, vinte e cinco para acabar. Vocês jantam, não jantam? Voltam no automóvel. Preciso falar com você, Padilha. (RAMOS, 1991 p. 47-48)

— E eu. Tirou-me a palavra da boca, atalhou João Nogueira. Convide a Madalena, Seu Paulo Honório. Excelente aquisição, mulher instruída.

— Até lhe enfeita a casa, Seu Paulo, gritou Azevedo Gondim.

— Tolice. Ando lá procurando bibelôs? (RAMOS, 1991 p. 49)

A convocação da estrutura de negociação, no último diálogo citado, mobiliza para o texto o quanto a dinâmica de poder da troca comercial pela valoração permeia estes homens. Madalena é tratada como objeto a ser medido de pronto: sua idade frente à sua aparência desenha a relação de custo-benefício que lhe atribui valor. João Nogueira sugere que Paulo “adquira” Madalena para sua escola, afinal ela é “instruída” e “até lhe enfeita a casa”. Aqui temos o momento em que Paulo é apresentado pela primeira vez a Madalena: toda a trajetória que parte deste primeiro contato até o casamento dos dois trafega por uma significação comercial:

— Perdoe a indiscrição, quanto ganha sua sobrinha ensinando bê-a-bá?

Dona Glória baixou a voz para confessar que as professoras de primeira entrância tinham apenas cento e oitenta mil-réis.

— Quanto?

— Cento e oitenta mil-réis.

— Cento e oitenta mil-réis? Está aí! É uma desgraça, minha senhora. Como diabo se sustenta um cristão com cento e oitenta mil-réis por mês? Quer que lhe diga? Faz até raiva ver uma pessoa de certa ordem sujeitar-se a semelhante miséria. Tenho empregados que nunca estudaram e são mais bem pagos. Por que não aconselha sua sobrinha a deixar essa profissão, Dona Glória? (RAMOS, 1991 p. 76)

Quando conhece Madalena, Paulo constantemente insiste na avaliação da profissão da personagem e na valoração de seu trabalho. Ao mesmo tempo em que tem pouco apreço pela educação como um todo, vendo pouca utilidade no tipo de conhecimento exercido naquela profissão, Paulo não hesita em insistir na precariedade de sua condição, do salário às instalações de Madalena. A condição específica da personagem, que é professora, convoca para o texto e permitirá à narrativa explorar uma dualidade que permeia o lugar da mulher nesta sociedade, e é caracterizada por Saffioti: “a negação de direitos civis e políticos à mulher limitava, portanto, a esfera de sua atuação, caracterizando-a, desde o início do capitalismo, simultaneamente, como construtora da riqueza e obstrutora do progresso social” (SAFFIOTI, 2013, p. 108). Ao construir seu cerco ao redor de Madalena, Paulo opera como um caçador, manda que seus associados o ajudem na missão de contratá-la, e é sob a retórica profissional que se sustenta o início da relação destes personagens. Durante o cortejo que se

revela a seguir, Madalena hesita: “Mas por que não espera mais um pouco? Para ser franca, não sinto amor” (RAMOS, 1991 p. 93). Aqui o amor se contrapõe ao caráter de negócio desta proposta, é um suspiro de resistência ao enquadramento como propriedade e bem de capital, que Paulo Honório, apesar do esforço performático, claramente projeta sobre ela.

A fim de introduzir o segundo objeto deste trabalho, a adaptação fílmica do romance *S. Bernardo*, dirigida por Leon Hirszman, que aqui será elencada com foco na forma como seus elementos constitutivos são articulados para projetar o romance de Graciliano nas telas, cabe uma reflexão geral acerca de sua localização no espectro das diferentes abordagens formais encontradas no cinema. De maneira geral, o longa-metragem em questão opera, em sua constituição linguística, o que comumente é classificado como decupagem clássica:

O que caracteriza a *decupagem clássica* é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível. (XAVIER, 2017 p. 32)

Ismail Xavier aponta, em *O discurso cinematográfico*, que uma das primeiras distinções observadas quando se revisa a história do discurso fílmico se encontra na forma como diferentes realizadores utilizam a montagem, caracterizada por Aumont como aquela fase da produção que “consiste em três grandes operações: seleção, agrupamento e junção – sendo a finalidade das três operações obter, a partir de elementos a princípio separados, uma totalidade que é o filme” (AUMONT, 2002, p. 54). A maneira como o corte é operacionalizado costuma manifestar-se em duas funções gerais: seja para atenuar ou acentuar a descontinuidade entre os diferentes planos – cada segmento contínuo de material filmado – em função da construção de sentido no filme. Em *S. Bernardo*, o modo primário de operacionalização do corte é aquele que visa intensificar a continuidade, funcionando para “estabelecer uma combinação de planos de modo que resulte uma sequência fluente de imagens, tendente a dissolver a ‘descontinuidade visual elementar’ numa *continuidade espaço-temporal reconstruída*.” (XAVIER, 2017 p. 32). Ainda que a montagem de *S. Bernardo* não seja restrita apenas à abordagem clássica, sua decupagem é elaborada majoritariamente segundo esse paradigma – em especial nos trechos aqui analisados. Daí que a articulação e a mobilização de elementos em vista da construção de sentido seja menos evidente na dimensão da montagem do filme e mais clara na dimensão das performances do elenco, da própria fotografia e, especialmente, na articulação do feminino no filme, no campo da cenografia e do figurino.

Enquanto cercada, ainda antes de sua conquista por Paulo Honório, o figurino do filme escolhe cores vivas para Madalena, marcada principalmente pelo vermelho, tanto no vestido quanto na lã com que borda. Isso convoca uma memória importante para as sequências mais à frente (fotogramas 53 e 54):



Fotograma 53: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 39' 23").

Fotograma 54: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 48' 08").

Estando o casamento consumado e curiosamente omitido, tanto do texto literário quanto do filme, não havendo sequer menção à cerimônia, seguimos para a chegada de Madalena a São Bernardo. Aqui temos o encontro de dois dos elementos centrais na elaboração de Paulo Honório: a fazenda, pela qual nutre uma obsessão ao longo de toda a vida, e a mulher, que não conseguirá governar e que o motiva, eventualmente, a refletir acerca de suas escolhas. A sequência inicial de planos que irão ilustrar o adentrar de Madalena neste lugar – até então restrito a homens por toda a narrativa – já elenca alguns elementos importantes para articular o tipo de presença que Madalena terá neste espaço:



Fotograma 55: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 51' 23").

Fotograma 56: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 52' 12").

Os dois planos dos fotogramas 55 e 56, funcionam simbolicamente como um eficaz apontamento da dinâmica apresentada pela personagem desde a sua instalação em São

Bernardo. Madalena é mobilizada lado a lado com elementos que acentuam o seu caráter de propriedade e ferramenta: no primeiro plano é posicionada envolta pela plantação, com a especial escolha do figurino que a iguala ao mar de pontos brancos criado pelos pés de algodão, operando o sentido de forma parafrástica através da composição visual, aproximando Madalena de um dos produtos da fazenda. O segundo plano convoca o elemento de dissidência, de ruptura, representado pela personagem: este é o primeiro momento do filme no qual alguém parece conversar com os trabalhadores da fazenda de forma amigável, sem que a postura do mandar e do punir esteja colocada.



Fotograma 57: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 51' 01").



Fotograma 58: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 52' 57").

Fotograma 59: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 55' 56").

Cabe apontar também a manifestação, através da cenografia e do figurino, da postura inicial da personagem, que ainda se adapta ao seu novo espaço e procura não estabelecer tensões com Paulo Honório. Madalena, neste momento, é comumente representada vestida

com cores que harmonizam com as da casa, como nos planos dos fotogramas 58 e 59, colocando-a quase em posição de equilíbrio visual com este espaço, de forma a contrapor a representação das cenas anteriores, durante o cortejo de Paulo Honório, quando as suas peças de figurino vermelhas se tornavam elemento de desequilíbrio cromático nos espaços.

Apesar de, inicialmente, a presença de Madalena em São Bernardo ainda ter garantido alguma estabilidade nas dinâmicas de poder vigentes, não demora para que rachaduras se expandam. Madalena torna-se cada vez mais o elemento dissonante da articulação ideológica daquele lugar, sendo ela quem pela primeira vez questiona a forma violenta com que Paulo trata seus empregados. É importante dizer o quanto é disruptivo este questionamento: nunca nenhuma das atitudes de Paulo Honório foi questionada por ninguém. Ele sem dúvida encontrou oposições, o embate entre interesses diversos é elemento central do empreendimento que leva Paulo a conquistar São Bernardo, mas ao tráfegar por esse campo de poder, Paulo nem uma única vez foi questionado acerca de como e porque faz o que faz.



Fotograma 60: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 59' 28").
Fotograma 61: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 64' 08").

A *mise-en-scène* construída na cena em que Paulo agride um trabalhador e é confrontado por Madalena — que exploramos no capítulo anterior, com foco na relação entre o personagem principal e Luiz Padilha (p. 53) — desenha a dinâmica que será central adiante, através do posicionamento dos atores em relação ao riacho, no fotograma 60, que também a partir do dispositivo parafrástico, representa o distanciamento que se desenvolve no casamento-negócio de Paulo e Madalena, caminhando cada vez mais para o insustentável. O figurino também continua a funcionar como elemento central de construção simbólica destes corpos, a exemplo do fotograma 61, Madalena torna a vestir vermelho assim que se manifesta, nos jantares e nas conversas no alpendre, um tema que percorre todo o filme: comunismo e revolução. A projeção da temática político-ideológica sobre a dinâmica do relacionamento

entre Paulo e Madalena passa a ser operada como elemento instigador da articulação dramática da trama. E surge através da relação entre Paulo Honório e aqueles que coabitam São Bernardo, a mobilização de uma postura de vigilância por parte do personagem-narrador.



Fotograma 62: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 66' 38").

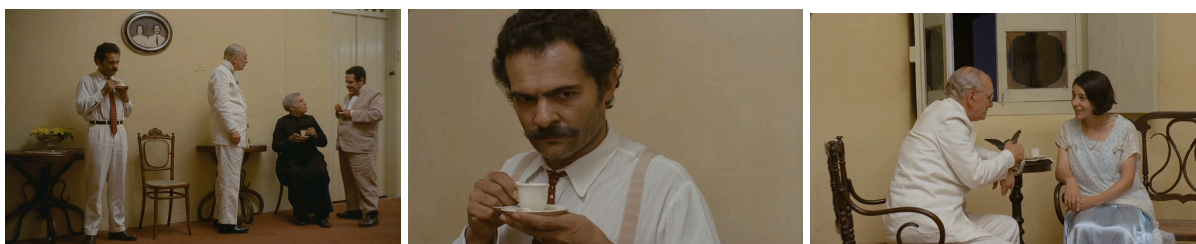
Esta vigilância reiterada de Paulo Honório desenvolve-se principalmente em outra cena com presença importante de Luiz Padilha, quando as rachaduras nesse casamento se consolidam narrativamente durante a cena do jantar que reúne grande parte do elenco do filme. Nela, emerge uma discussão acerca da situação política do país, desembocando na defesa pela revolução socialista por parte de Madalena e do próprio Padilha: “ — Seria magnífico, interrompeu Madalena. Depois se endireitava tudo. — Com certeza, apoiou Luís Padilha.” (RAMOS, 1991, p.128). A simpatia pela causa revolucionária por parte dos dois, invoca mais uma vez a atenção de Paulo Honório. Frente a ideias que colocam em xeque sua própria posição de poder, o personagem-narrador irrompe a partir daqui numa busca incessante por levantar os fatos que cercam este comportamento dos dois.



Fotograma 63: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 68' 29").

Fotograma 64: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 68' 40").

Assim como serviços de inteligência grameiam pessoas que apresentam quaisquer ameaça à forma política e econômica de nações autoritárias, Paulo Honório passa a acompanhar atentamente a discussão que dali se origina, observando um a um os habitantes de sua propriedade que ali se encontram (fotogramas 63 a 67). Não mais o personagem parece interessado em fazer parte daquela discussão — como é marcado pela decupagem, que apresenta uma subjetiva de Paulo Honório, enquanto os observa — mas sim em entender que papel Madalena e Padilha representam na formação social de São Bernardo.



Fotograma 65: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 69' 43").

Fotograma 66: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 70' 51").

Fotograma 67: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 71' 05").

Nesta cena parece ficar explícito para Paulo o completo desencontro ideológico entre ele e sua esposa e uma importante dinâmica retórica é desenhada por ele. Madalena defende a revolução na mesa de jantar e passa a tentar convencer Seu Ribeiro. Além dela, Padilha também aponta sua simpatia pelas ideias revolucionárias. Tudo isso se desenrola enquanto Paulo se abstém de discutir, apenas observando atentamente o que cada um dos seus associados e empregados têm a dizer, representado pelos planos dos fotogramas 65 a 67.

Madalena procurava convencê-lo, mas não percebia o que dizia. De repente invadiu-me uma espécie de desconfiança. Já havia experimentado um sentimento assim desagradável. Quando? [...] Quanto? Num momento esclareceu-se tudo: tinha sido naquele mesmo dia, no escritório, enquanto Madalena me entregava as cartas para assinar.

Sim senhor! Coaduna com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando. (RAMOS, 1991 p. 130)

Paulo não demora a demonstrar indignação e começa o processo em questão: o primeiro elemento de conflito convocado no texto é produtivo: “Coaduna com o Padilha e tentando afastar os empregados sérios do bom caminho. Sim senhor, comunista! Eu construindo e ela desmanchando”. Paulo está preocupado, pois duas pessoas que ocupam posições de privilégio nas fileiras de sua unidade produtiva serem comunistas configura uma ameaça à estabilidade de sua relação de exploração. Ademais, não demora que sejam mobilizados, de forma quase descontextualizada, o ciúme: “...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”. Nem sequer por um momento no romance ou no filme Paulo demonstra qualquer interesse romântico ou sexual por Madalena: os ciúmes, aqui, tornam-se um elemento desencontrado, sozinho numa imensidão narrativa que nunca convoca seus similares, de maneira muito parecida com o amor citado por Madalena ao resistir ao casamento. Estes ciúmes de Paulo, operacionalizados a partir de então, funcionam como mais um dispositivo parafrástico que encobre a dinâmica produtiva que é de fato a ameaça concreta representada por Madalena e Padilha. O personagem principal, ao reescrever uma ameaça de subversão econômica como ciúmes, mobiliza para o espaço narrativo um processo comum na sociedade em questão: o projetar do simbólico sobre a dinâmica econômica. Paulo aqui não faz nada diferente do que fez ao encobrir de simbólico — o casamento — o que nada mais era do que econômico — a transferência de capital. A partir da eclosão deste que é o principal conflito tanto no romance quanto na sua adaptação, são mobilizados, principalmente no filme, elementos que ajudam a delinear essa dinâmica:



Fotograma 68: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 71' 30").

Fotograma 69: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 72' 26").

Paulo se empenha em encontrar uma prova da traição de Madalena e, durante todo esse processo, são mobilizados constantemente elementos que convocam uma memória da repressão do Estado: do revirar das coisas de Madalena em busca de provas até a constante vigilância sobre ela e a interceptação de cartas, Paulo passa a viver esta investigação obsessivamente, torna-se quase um agente de segurança daquela propriedade, constantemente de sentinela para que sua estrutura não seja ameaçada (fotogramas 68 e 69). Ele encobre-se de ciúmes, porém fica transparente a dinâmica econômica desta guarda. Paulo já tem seu herdeiro e nunca demonstrou qualquer afeto por Madalena; além disso, nunca se furtou a deixar clara a importância de sua propriedade, de seu capital. Os ciúmes aqui compõem, junto ao casamento, nada mais do que a superestrutura simbólica que dá corpo à necessidade econômica e política da manutenção da propriedade privada de São Bernardo. Apenas o suicídio de Madalena será capaz de provocar a ruptura na consciência de Paulo e fazê-lo elevar-se acima deste comportamento quase automatizado em sua personalidade, porém, antes disso, Paulo Honório volta-se contra Luiz Padilha, num último voto de confiança a Madalena, materializa no mestre-escola. Ainda mesmo essa tentativa de localizar a fissura em seu casamento, como culpa de Padilha, fica implícita mais uma dimensão da relação de gênero entre Paulo e sua esposa: ao voltar-se contra o ex-proprietário de São Bernardo, parece ficar sugerido que talvez essas ideias subversivas, estes elementos ameaçadores que o personagem-narrador não compreende em sua esposa, partam da influência de Padilha, ao invés dela mesma.



Fotograma 70: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 75' 01").

Caminhando para o final do longa-metragem, na última cena onde Luiz Padilha possui protagonismo, alcançamos o momento onde o nó no seio da relação entre este e o personagem de Othon Bastos, é desatado e, talvez Padilha motive a desestabilização final de seu patrão, que fica implícita nas sequências anteriores. Após a cena onde Paulo encontra Madalena redigindo uma carta que levanta suspeitas e reagir com excessiva violência, comentada anteriormente, ele vai até o mestre-escola (fotograma 70): “Depois da violência da manhã, sentia-me cheio de otimismo, e a brutalidade que há em mim virava-se para o mestre-escola. Sem-vergonha! Era despedi-lo.” (RAMOS, 1991, p.144-145). Padilha, sujeito à condição de trabalhador, cuja própria subsistência se encontra nas mãos da simpatia de seu patrão, insiste: “[...]Entra ano, sai ano, e o trouxa do empregado no toco, direito como um fuso, cumprindo as obrigações, procurando agradar. [...]Bem feito. Se eu não servisse de espoleta a sua mulher, não acontecia isto.”(RAMOS, 1991, p.145). Madalena é mobilizada para a disputa, que como vimos, atravessa a fissura no poder de Paulo Honório, representada pela presença de sua esposa, ao lado de Padilha, antigo proprietário de São Bernardo, no ventre de seu projeto de poder. A vigilância de Paulo Honório que como veremos a seguir articula-se através da convocação do ciúme, é finalmente direcionada a seu estágio final, pela provocação do mestre-escola:

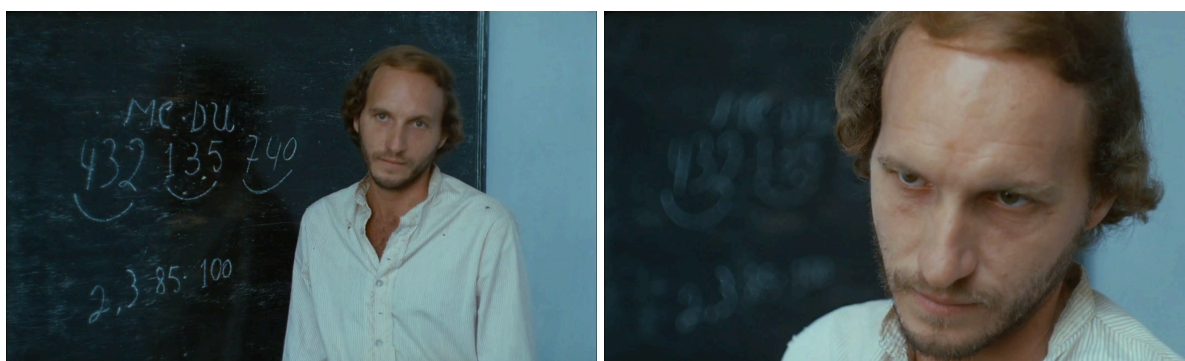
— Que diabos discutiam vocês? O meu ciúme tinha-se tornado público. Padilha sorriu e respondeu, hipócrita: — Literatura, política, artes, religião... Uma senhora inteligente, a d. Madalena. E instruída, é uma biblioteca. Afinal eu estou chovendo no molhado. O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que possui. (RAMOS, 1991, p.147-148)

Frente a sua própria demissão, sem meios para tomar de volta para si aquilo que lhe foi tirado, sem qualquer perspectiva de alcançar novamente sua posição social de berço, Padilha volta-se para o que está a seu alcance, servindo-se da incompatibilidade do casamento proposto por Paulo Honório, Padilha coloca a seu serviço a proximidade que desenvolveu com Madalena, sustentada pela própria incomunicabilidade que atravessou o casal. A afirmativa que sugere sua própria negação em “O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que possui.” (RAMOS, 1991, p.148), sugere ainda mais que ele próprio, Padilha, conhece a mulher do patrão, ressoando os comentários do próprio personagem principal: “Suspendo às vezes o trabalho moroso, olho a folhagem das laranjeiras que a noite enegrece, digo a mim mesmo que esta pena é um objeto pesado. Não estou acostumado a pensar.” (RAMOS, 1991, p.10).



Fotograma 71: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 76' 30").

A decupagem do filme expande dentro do espaço do quadro a própria gravidade da provocação de Padilha, após o longo desenrolar do embate entre os dois, articulado em plano conjunto (fotograma 71), a montagem corta para um plano médio e o texto é entregue por Nilo Parente num avanço em direção à câmera, que imprime na tela a afirmação em primeiro plano (fotogramas 72 e 73).



Fotograma 72: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 79' 18").

Fotograma 73: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 79' 38").

É a partir deste momento que o personagem-narrador não encontra mais limites para sua vigilância, seu ciúmes que revela sua preocupação com a própria estrutura de poder que sustenta seu projeto político. Esta sequência do longa-metragem, que se estende por mais de cinco minutos, articula o ponto fulcral para compreender um dos elementos estruturantes para a narrativa de *S. Bernardo*: a chegada de Madalena na vida de Paulo Honório, a serviço de sua demanda por um herdeiro, apresenta um desafio inédito para o empreendedor, não só o

personagem-narrador escolhe por casar-se com uma mulher instruída — que detém vastos conhecimentos e interesses que não compõem parte de seu próprio repertório particular — mas esta mulher, que fala outras línguas, não aquelas dominadas por Paulo Honório, se apresenta como a manifestação do próprio receio manifestado pelo personagem, ainda no início da narrativa: “sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar.” (RAMOS, 1991, p.59). Madalena há de ser, de fato, ingovernável, e quando inserida num projeto de poder político e econômico que exige de Paulo Honório que este governe todos ao seu redor, sua esposa representa uma rachadura incontornável na projeção de seus interesses.

3.3 O desfecho da crise

Partindo da afirmação de Padilha: “ — O senhor, melhor do que eu, conhece a mulher que possui.” (RAMOS, 1991, p.148), a montagem propõe uma elipse, e encontramos Paulo Honório, deitado à noite, sem dormir, acompanhado da mesma afirmação, agora repetida pela narração em *voz-off* (fotograma 74).



Fotograma 74: *S.Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 79' 52").

A partir da elipse implicada pelo corte, pode-se sugerir o efeito do impacto que esta provocação teve a Paulo Honório, ainda à noite, não consegue dormir, e a afirmação de Padilha ressoa consigo. A vigilância e a suspeita do personagem-narrador alcançou seu estágio mais grave. Um mero som que chama sua atenção, coloca-o de pé, e armado, ele vai até a janela e atira contra a escuridão (fotograma 75): “—São seus parceiros que andam rondando a casa. Mas não tem dúvida: qualquer dia, fica um diabo aí estirado.” (RAMOS, 1991, p.152), assim ele responde a Madalena, que assustada, pergunta pela razão daquilo.



Fotograma 75: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 80' 57").

Fotograma 76: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 83' 16").

Neste momento a montagem propõe mais um deslocamento do texto fonte, trazendo para esta mesma cena, as reflexões de Paulo Honório descritas dois capítulos antes, através da narração em *voz-off*:

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. (RAMOS, 1991, p.148)

Para além da dimensão temática do texto — que aponta ainda mais para a caracterização da identidade de Paulo Honório, através da mobilização, para a demonstração de afeto por Madalena por meio apenas do meio material, representado pela compra de presentes, ou do consentimento, que aqui mobiliza novamente a projeção de poder do personagem principal, que, no caso de inocência da esposa, permitiria que ela fizesse o que deseja fazer — a adaptação também aprofunda seu deslocamento do texto fonte, imbricado na formulação fílmica: concatena nesta cena os sentidos de dois trechos distintos do romance, trazendo na performance de Othon Bastos o recuo e a tentativa de corrigir-se, deitando na cama afastado de Madalena (fotograma 76) e, por fim, o susto com outros sons que despertam Paulo Honório, novamente provocando sua suspeita (RAMOS, 1991, p.152) que acaba por motivar, na edição sonora da narração, a entrada do próximo trecho adaptado através de *voz-off*:

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 o dia inteiro. (RAMOS, 1991, p.148)

A cena se conclui com a ida de Paulo Honório até a sala de jantar (fotograma 77), trazendo ainda no espaço temporal da memória, do *flashback* que constitui grande parte do filme, a relação dele com este espaço, de onde, como vimos nas sequências iniciais, e revisitaremos no próximo capítulo, parte o exercício de memória que constitui o próprio dispositivo narrativo primário das obras em questão.



Fotograma 77: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 85' 29'').

Em seguida, Paulo Honório finalmente tem em mãos a carta que levantou tantas suspeitas. Após mais uma vez observar Madalena, enquanto supervisiona Casimiro Lopes, que retira as corujas do forro da igreja (fotogramas 78 e 79), esta será a última instância da relação de vigilância que discutimos ao longo deste capítulo.



Fotograma 78: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 85' 33'').

Fotograma 79: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 85' 38'').

Tendo em mãos uma das páginas que, levada pelo vento, caiu no pasto, ao lado da casa, Paulo Honório, sem domínio completo do conteúdo da carta, sedimenta suas suspeitas:

“Eu sou algum Marciano, bando de filhos das putas?” (RAMOS, 1991, p.157). Cabe apontar aqui, no que diz respeito ao texto-fonte, a grafia de Marciano com maiúscula: Paulo não se refere a alienígenas, mas sim ao personagem, a quem já se referiu como “parasita, preguiçoso, lambaio[...] cachorro” (RAMOS, 1991, p.60-61), além é claro, deste ser a vítima das agressões de Paulo Honório, na cena discutida anteriormente (p. 53). Há ao longo de todas as obras, um processo de desumanização constante daqueles que cercam o personagem-narrador, principalmente dos trabalhadores da propriedade, representados de forma específica por Marciano. Diferente dele, Paulo Honório é um homem, não um cachorro, ou um parasita, e portanto, não há de aceitar aquilo que não lhe convém.



Fotograma 80: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 90' 32").

Alcançamos então, o ponto final do crescente conflito entre Madalena e Paulo Honório: já com a confiança em xeque, e por fim instigado pela provocação de Padilha e agora a carta, ele vai até o encontro dela na igreja (fotograma 80), espaço que ao longo da narrativa é convocado tanto pelo romance quanto pelo filme de forma reiterada — como exploraremos mais a frente — em momentos que atravessam a relação entre os dois. Se o casamento fora omitido na adaptação fílmica frente à sua breve passagem no romance — “Casou-nos o padre Silvestre, na capela de S. Bernardo, diante do altar de S. Pedro.” (RAMOS, 1991, p. 94) — muitos dos outros momentos que articulam a tensa e instável relação entre os dois são encenados neste espaço.



Fotograma 81: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 91' 26").

Fotograma 82: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 93' 15").

Já dentro da igreja (fotogramas 81 e 82), Paulo acende uma vela, e dirige-se a Madalena, partindo de sua trajetória de vigilância, o personagem-narrador exige da esposa um interrogatório, busca explicações quanto à carta: “— A senhora escreveu uma carta.[...]— Cuida que isto vai ficar assim?[...] Há uma carta. Eu preciso saber, compreende?” (RAMOS, 1991, p.158-159). Ele encontra alguma satisfação num último voto de confiança a Madalena, quando esta lhe assegura que não significa nada demais: “O resto está no escritório[...] Você verá. Está em cima da banca. Não é caso para barulho. Você verá.” (RAMOS, 1991, p.160). Na conversa que se segue, Madalena pede perdão a Paulo, que este seja amigo de sua tia, e provoca-o questionando sobre sua desconfiança e desaprovação daqueles que o cercam, a Tia de Madalena, Seu Ribeiro, Marciano, a todos Madalena pede pela compreensão de Paulo Honório, que consente: apenas contra Luiz Padilha ele insiste em sua posição: “Ah! Não! Um enredeiro. Nem está direito você torcer por ele. Safadíssimo.” (RAMOS, 1991, p.161).



Fotograma 83: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 96' 21").

Acompanhando as indicações do texto-fonte, a direção de cena leva o elenco a sentar-se (fotograma 83) e, a partir daí, a cena toma outros rumos, agora Paulo Honório adquire outra postura, abandona seu interrogatório e olha para baixo. Quando Madalena convoca a possibilidade de sua própria morte, a conversa que se segue articula literalmente, no próprio diálogo, o descompasso que cindiu os dois, o que antes tenham sido talvez apenas fissuras, rachaduras na relação de casamento proposta por Paulo Honório, alcançou seu estágio mais grave: há um abismo entre os dois, se Paulo propõe que eles viajem para distrair, buscando qualquer que seja a coisa que possa reconecta-lo com Madalena, ela fala dos paus-d'arco com flores que viu pela manhã (RAMOS, 1991, p.162), se ele insiste na viagem, ela responde sua primeira pergunta: “Sim, estive rezando. Rezando, propriamente, não, que rezar eu não sei. Falta de tempo” (RAMOS, 1991, p.162). A resposta, que não encontra mais sua pergunta, motiva a câmera, que aproxima-se vagarosamente de Isabel Ribeiro, partindo do plano médio, a decupagem alcança, sem cortes, um primeiro plano em Madalena, enquanto esta tem o olhar distante(fotogramas 84 a 87).



Fotograma 84: *S.Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 96' 35").

Fotograma 85: *S.Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 98' 27").



Fotograma 86: *S.Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 98' 46").

Fotograma 87: *S.Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 98' 57").

Partindo do texto-fonte, que separa os dois, desconectando suas falas e desconstruindo a relação de simetria exigida por um diálogo que, por fim, quase alcança um monólogo de Madalena, prestes a cometer suicídio, a decupagem do filme propõe o mesmo movimento no

suporte fílmico, materializando a separação dos dois — seja aquela que sempre houve, de uma completa falta de identificação mútua, seja aquela que há de ser sedimentada para a eternidade, com a morte de Madalena — no próprio campo de visão da câmera, que agora segrega Paulo Honório para o extra-campo preenchendo o quadro apenas com o rosto de Isabel Ribeiro.



Fotograma 88: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 100' 50").

Lembrando-se da hora, Madalena levanta-se, rumo à porta, e despede-se de Paulo Honório pela última vez: “Adeus, Paulo. Vou descansar.” (RAMOS, 1991, p.163), e a fotografia do longa-metragem revela a personagem por uma última vez, após atravessar a porta, antes de desaparecer na escuridão (fotograma 88). O suicídio de Madalena é omitido, tanto pelo romance quanto pela adaptação, que acompanham Paulo Honório, banhando-se no rio, após dormir na igreja e, por fim, encontrando Madalena já sem vida, cercada no quarto pelo outros que coabitam a fazenda (fotogramas 98 e 90).



Fotograma 89: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 103' 05").

Fotograma 90: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 104' 03").

4. A MALDIÇÃO DE PAULO HONÓRIO

Findada a crise que tomou São Bernardo e seu proprietário, com a extinção de seu ponto de desequilíbrio, manifestado na própria presença de Madalena naquele espaço, romance e filme caminham para suas sequências de conclusão. Se, ao longo da trama, é articulado um processo de desestabilização da própria estrutura de São Bernardo, impressa nas fissuras que surgem nas relações sociais nela circunscritas. O trecho final das duas obras volta-se para outra desestabilização, que conclui o processo inaugurado pela reflexão de Paulo Honório acerca de sua própria origem, de sua própria formação histórica: aqui, a desestabilização é da própria identidade deste sujeito, da própria identificação deste com suas ações, com seu lugar no mundo.

Neste trecho do filme, extraído das últimas páginas do romance, quando Paulo Honório, personagem principal, rememora a sua trajetória, observa-se uma revisão dos elementos trabalhados ao longo do romance e do filme, com síntese de grande parte das elaborações discursivas que percorrem a narrativa – tudo em forma de autorreflexão final do personagem-narrador. Um primeiro contato, ainda que superficial, com o personagem-narrador, indica um elemento central para a compreensão da elaboração simbólica projetada sobre ele. Paulo Honório é articulado como a corporificação de um personagem da mitologia liberal central na construção retórica que ajuda a viabilizar a reprodução ideológica da dominação burguesa. Nele está impressa a figura do trabalhador que, através de seu próprio empreendimento, assegurado pelo esforço, pela dedicação e pela eficiência produtiva, alcança posições sociais para além de sua própria origem, ou seja, é mobilizada, através da personagem de Paulo Honório, a própria narrativa da suposta mobilidade social permitida pelo capitalismo, na qual um mero camponês, que no passado “arrastava a peroba” (RAMOS, 1991, p.182), transforma-se em um dos mais poderosos proprietários de terra de Viçosa, em Alagoas, e toma para si a propriedade que almejou por toda a vida: a fazenda São Bernardo. Devido à densidade de significação encontrada nestes trechos do romance e do filme, além da sua inseparável relação com todos aqueles elementos desenvolvidos até então, neste capítulo, propomos uma análise literária completa do trecho literário em questão, articulada à parte, antes da análise da sequência fílmica, que virá em seguida.

Esta construção, que compõe o principal pilar para a elaboração narrativa de Paulo Honório, é o ponto de partida que indica a dinâmica central para a composição simbólica proposta nas últimas páginas do romance, segundo a qual este trabalhador rural, alçado à

posição de senhor de terras, após o suicídio de Madalena, volta-se para a própria trajetória de acumulação de capital econômico e social que o levou até ali, desvendando, frase a frase, as relações estruturantes que marcaram a sua experiência nessa posição e o próprio processo que permitiu tal ascensão. Lembrando que *S. Bernardo* é elaborado na forma de memória, e o romance, portanto, existe de maneira diegética na narrativa, enquanto Paulo Honório o escreve, motivado, como veremos, pelo próprio suicídio de Madalena. O trecho a seguir carrega consigo o caráter de reflexão didática estimulada pelo próprio exercício de rememoração proposto pelo personagem. No nosso gesto de leitura, que se projeta sobre a análise desse fragmento, convocamos de forma central o dispositivo dos processos parafrásticos como descritos por Eni Orlandi (2015, p. 34): “Os processos parafrásticos são aqueles pelos quais em todo dizer há sempre algo que se mantém, isto é, o dizível, a memória. A paráfrase representa assim o retorno aos mesmos espaços do dizer. Produzem-se diferentes formulações do mesmo dizer sedimentado”. Esses processos, como propostos pela análise de discurso, são aqueles onde o texto consolida a construção de um determinado sentido, a partir de retornos cíclicos ao mesmo espaço de dizer, cada vez mais consolidando e sedimentando camadas de significação sobre um mesmo elemento. Ao invés do dizer direto e imediato, que já de primeira mão define e comenta uma determinada ideia literária, quando o texto é construído à partir do dispositivo do processo parafrástico, ele irá realizar essa significação através de um percurso, que navegará por diferentes sentidos e, mais especificamente, palavras, saturando o mesmo elemento de diversas dimensões simbólicas. Ao serem identificados esses percursos que, paralelamente, irão consolidar o sentidos distintos, podem ser extraídas famílias parafrásticas, ou seja, sequências de palavras ou termos que pontuam o processo de significação de cada um dos enunciados em questão.

Pudemos observar que este é o dispositivo discursivo presente de forma mais ampla no referido fragmento literário, o qual contém três espaços do dizer enunciativo paralelos que, deslizam e reiteram, cada vez mais, diversos sentidos na construção de significação no final do romance. Além disso, observamos uma dinâmica discursiva própria na sequência proposta pelo longa-metragem, que, além de adaptar um destes espaços enunciativos de forma direta, propõe um novo território de articulação formal, que desestabiliza, através de uma elaboração linguística própria, a ficcionalidade da narrativa cinematográfica até então desenvolvida.

4.1 Análise literária

No último capítulo do romance, retomando a própria origem da ideia de escrevê-lo após o suicídio de Madalena, o narrador-personagem inicia uma série de enunciados que se voltam para si, para as “coisas que sinto” (RAMOS, 1991 p. 180). Esta será uma das enunciações paralelas que compõem todo o *corpus* em questão, e será articulada em primeiro lugar. Tomamos a liberdade de sublinhar esses enunciados e, dentro dos trechos sublinhados, grifar aquelas palavras e termos que funcionam como etapas na jornada de construção de sentido do que é o próprio Paulo Honório:

Anteontem e ontem, por exemplo, foram dias perdidos. Tentei debalde canalizar para termo razoável esta prosa que se derrama como a chuva da serra, e o que me apareceu foi um grande desgosto. Desgosto e a vaga compreensão de muitas coisas que sinto.

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. Quando o Costa Brito, por causa de duzentos mil-réis que me queria abafar, vomitou os dois artigos, chamou-me doente, aludindo a crimes que me imputam. O Brito da Gazeta era uma besta. Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não tenho doença nenhuma. (RAMOS, 1991 p. 180, sublinhados e grifos nossos)

A convocação da doença como negação é a primeira manifestação parafrástica da autodefinição da personagem, a primeira etapa do percurso na jornada de construção de sentido destes enunciados, que atravessará outras palavras e significações: “O que estou é velho. Cinquenta anos pelo S. Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e 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, 1991, p. 181, sublinhados e grifos nossos).

Alcançamos os primeiros movimentos que encaminham a significação proposta pelo enunciado: Paulo Honório não é doente, pelo menos não no sentido imediato do termo, mas é velho, endurecido, calejado e de sensibilidade embotada, sem vigor. “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!” (RAMOS, 1991, p. 181, sublinhados e grifos nossos). O narrador conclui a sua constatação deslocando mais uma vez o sentido e referindo-se a si mesmo como um “porco”. O movimento de desumanização aqui operado está presente na construção de outros enunciados que mais à frente analisaremos. Ele é, como veremos, central para a construção de sentido de todo o fragmento aqui recortado.

Em seguida é introduzida uma enunciação que irá mobilizar um processo de aproximação de sentido daqueles que servem a Paulo Honório, que são operados como dispositivos para sua jornada de acumulação de capital. Para indicar as paráfrases que servem como etapas na trajetória de significação metafórica desses processos, utilizamos o itálico: “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!” (RAMOS, 1991, p. 181, itálicos nossos). Em primeiro lugar é convocada a figura do descendente, aquele que herdará o capital acumulado; é a herança de São Bernardo, na concretização de um filho, o mecanismo motivador do casamento de Paulo Honório com Madalena, união que implica o acontecimento central do romance. O narrador-personagem está, portanto, se adentrando nesta construção parafrástica justamente pelo elemento mais central ao próprio processo que sugere a reflexão de fundo da narrativa.

“O *jardim*, a *horta*, o *pomar* — abandonados; os *marrecos-de-pequim* — mortos; o *algodão*, a *mamona* — secando” (RAMOS, 1991 p. 181, itálicos nossos), a articulação se volta para aqueles elementos próprios constitutivos da propriedade em si, antes cuidados, vivos e verdes, que constituíam a maior evidência do processo produtivo da fazenda. Aqui começa a ser elaborada uma estrutura de duas famílias parafrásticas, acentuada ainda mais pela escolha da inserção do travessão entre elas, que são construídas paralelamente, no sujeito e predicado de cada frase: o *pomar*, um dia cuidado, está abandonado, os *marrecos*, um dia vivos, estão mortos e assim por diante. Essa elaboração é paralela à própria colocação da figura de Paulo Honório na narrativa, uma vez que o sujeito das frases articuladas sempre sugere a ideia de velho, endurecido, calejado e, eventualmente, porco. Para consolidar ainda mais a articulação simbólica motivada pela sequência *abandonados-mortos-secos*, a enunciação avança reproduzindo a mesma convocação negativa ao vislumbrar uma possibilidade de recuperação da fazenda:

...a fazenda se encheria outra vez de movimento e rumor. Mas para quê? Para quê? Não me dirão? Nesse movimento e *nesse rumor* haveria *muito choro* e haveria *muita praga*. As *criancinhas*, nos *casebres úmidos e frios*, *inchariam roidas pela verminose*. E Madalena não estaria aqui para mandar-lhes remédio e leite. Os *homens e as mulheres* seriam *animais tristes*. (RAMOS, 1991, p. 181, itálicos nossos)

Isso aponta para o contexto da narração, indicando a crise econômica que percorre o país graças à revolução como principal motivador da evocação simbólica de *abandonados-mortos-secos*, e sugere que há algo de mais intrínseco em São Bernardo, que

também convocaria a sequência *rumor-choro-verminose-tristeza*, mesmo na bonança. Esse elemento passa a ser articulado no texto em mais uma família parafrástica que virá a ser articulada a partir do parágrafo seguinte, tendo seu início em “os mandamentos da lei de Deus.” (RAMOS, 1991 p. 182). No parágrafo em questão, o narrador personagem consolida finalmente a desumanização que sugeriu anteriormente:

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 embaixo, tinham lâmpadas elétricas. E os *bezerrinhos mais taludos* soletravam a cartilha e aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus.

Bichos. Alguns *mudaram de espécie* e *estão no exército, voltendo à esquerda, voltendo à direita, fazendo sentinela*. Outros buscaram pastos diferentes. (RAMOS, 1991, p. 182, itálicos e grifos nossos)

Continua avançando aqui a construção de significantes em torno daqueles que foram operacionalizados para o acúmulo de capital de Paulo Honório, agora completamente articulada pela mobilização simbólica da desumanização. Na citação acima sublinhamos “mudaram de espécie” (RAMOS, 1991 p. 182) e outras expressões que sinalizam a articulação simbólica do elemento intrínseco a São Bernardo referido anteriormente. Para os que estão no exército, lutando na revolução, há a sugestão de que não são mais bichos, são outra coisa. “Coloquei-me acima da minha classe, creio que me elevei bastante. Como lhes disse, fui *guia de cego, vendedor de doce e trabalhador alugado*.” (RAMOS, 1991 p. 182). A mobilização social nos ajuda a desvendar a direção de sentido proposta pelo enunciado: o narrador era alguma coisa e já não é mais, como aqueles que estão no exército. Apesar de compor uma frase autorreferente, essa passagem não mantém relação parafrástica com aquela outra enunciação que vimos ainda no início, que desemboca na sequência *velho-endurecido-calejado-porco*, pois é articulada no passado: Paulo Honório já foi bicho, mas não é mais.

Sou, pois, **superior** a mestre Caetano e a outros semelhantes. Considerando, porém, que *os enfeites do meu espírito se reduzem a farrapos de conhecimentos apanhados sem escolha e mal cosidos*, devo confessar que a **superioridade que me envaidece é bem mesquinha**.

Além disso estou certo de que a escrituração mercantil, os manuais de agricultura e pecuária, que forneceram a essência da minha instrução, não me tornaram melhor que o que eu era quando arrastava a peroba. Pelo menos naquele tempo não sonhava ser o **explorador feroz** em que me transformei. (RAMOS, 1991, p. 182, sublinhados e grifos nossos)

Aqui retorna de fato a primeira voz enunciativa, aquela que busca definir o próprio narrador-personagem, incluindo à já extensa sequência parafrástica a articulação de uma superioridade mesquinha e, por fim, a mobilização simbólica da exploração. Paulo Honório não é mais bicho, elevou-se dessa condição; a desestabilização do sentido do que é Paulo Honório, começa a ser superada, e cristaliza-se temporariamente no significante “explorador feroz”.

Quanto às vantagens restantes — casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. — é preciso convir em que tudo está fora de mim.

Julgo que me desnorteei numa errada.

[...]

Se não tivesse ferido o João Fagundes, se tivesse casado com a Germana, possuiria meia dúzia de cavalos, um pequeno cercado de capim, encerados, cangalhas, seria um bom almocreve.E, em manhãs de inverno, tangendo os cargueiros, dando estalos com o buranhém, de alpercatas, chapéu de ouricuri, alguns níqueis na capanga, beberia um gole de cachaça para espantar o frio e cantaria por estes caminhos, **alegre como um desgraçado.**

[...]

Imagino-me vivendo no tempo da monarquia, à sombra de seu Ribeiro. Não sei ler, não conheço iluminação elétrica nem telefone. Para me exprimir recorro a muita perífrase e muita gesticulação. Tenho, como todo o mundo, uma candeia de azeite, que não serve para nada, porque à **noite a gente dorme.** Podem rebentar centenas de revoluções. Não receberei notícia delas. Provavelmente sou um **sujeito feliz.**

Com um estremecimento, largo essa felicidade que não é minha e encontro-me aqui em S. Bernardo, escrevendo.

[...]

Levanto-me, procuro uma vela, que a luz vai apagar-se. **Não tenho sono.** Deitar-me, rolar no colchão até a madrugada, é **uma tortura.** Prefiro ficar sentado, concluindo isto. **Amanhã não terei com que me entreter.**

[...]

De longe em longe sento-me fatigado e escrevo uma linha. Digo em voz baixa:

— Estraguei a minha vida, estraguei-a estupidamente.

A agitação diminui.

— Estraguei a minha vida estupidamente. (RAMOS, 1991, p. 183-184, sublinhados e grifos nossos)

Em “Julgo que me desnorteei numa errada” (RAMOS, 1991 p. 183). O narrador consolida a formação de mais uma sequência de paráfrases a partir de “os mandamentos da lei de Deus.” (RAMOS, 1991 p. 182). Com ela, o texto convoca o processo constituído também pelas outras enunciações, aquelas dos outros, operacionalizadas por Paulo Honório a par da própria busca por um sentido do que é, do que se tornou o próprio narrador-personagem. Em seguida, ao sugerir como seria uma vida sem a ascensão social descrita no romance, há a articulação contraditória entre alegria e desgraça, que será aprofundada nos trechos seguintes. A sequência *alegre como um desgraçado - a gente dorme - sujeito feliz* contrapõe-se diretamente a *não tenho sono-uma tortura*, em seguida. Ao convocar a figura de camponês sob a sombra da aristocracia da monarquia, a mobilização nostálgica de um passado melhor

consolida a evidência de que a enunciação propõe uma existência mais feliz como trabalhador explorado do que o *sujeito infeliz, que não tem sono, o porco* que se tornou: se fosse *alegre* como um *desgraçado* (explorado), dormiria à noite, um *sujeito feliz*. Por fim o trecho alcança “Estraguei a minha vida estupidamente” (RAMOS, 1991 p. 183-184, sublinhados nossos), que aprofunda a construção parafrástica que vai em direção de dar sentido ao processo que gera o conflito aqui enunciado, sugerido pela sequência *aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus / Julgo que me desnorteei numa errada / Estraguei a minha vida estupidamente*.

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.

A molecoreba de mestre Caetano arrasta-se por aí, *lambuzada, faminta*. *A Rosa*, com a *barriga quebrada* de tanto parir, *trabalha em casa, trabalha no campo e trabalha na cama*. O *marido* é cada vez mais *molambo*. E os *moradores* que me restam são uns *cambembes* como ele.

Para ser franco, declaro que *esses infelizes* não me inspiram simpatia. Lastimo a situação em que se acham, reconheço ter contribuído para isso, mas não vou além. Estamos tão separados! A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou. (RAMOS, 1991, p. 184-186, sublinhados e grifos nossos)

Retorna a atenção àqueles que servem Paulo Honório: em *molecoreba de mestre Caetano, lambuzada e faminta*, continua a convocação da miséria que permeia esta classe evocada pela enunciação e o foco se dá, através da anáfora, no *trabalhar* de *Rosa*. O trecho seguinte pontua uma relação especial entre o personagem-narrador e aqueles que ainda o servem, frente à desarticulação completa do círculo social de São Bernardo: Madalena tirou a própria vida, D. Glória, sua tia, logo foi embora, Padilha, o Padre Silvestre e outros trabalhadores juntaram-se à revolução – aqueles trabalhadores que, segundo o próprio enunciado, “mudaram de espécie”. Essa relação, que “não inspira simpatia”, se projeta diretamente sobre o que sobrou de São Bernardo. Anteriormente, no romance, há uma convocação constante do desprezo de Paulo Honório por aqueles que simpatizam com ideias revolucionárias; porém, aqui, estes mesmos mudam de espécie, eram bichos, e tornaram-se outra coisa, enquanto os que ainda o servem não inspiram simpatia. Por fim, o sentido daquele processo, que levou o narrador a ser o que é, volta à centralidade em “A princípio estávamos juntos, mas esta desgraçada profissão nos distanciou” (RAMOS, 1991 p. 186).

Madalena entrou aqui cheia de bons sentimentos e bons propósitos. Os sentimentos e os propósitos esbarraram com a minha brutalidade e o meu egoísmo.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins.

E a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda a parte!

A desconfiança é também consequência da profissão.

Foi este modo de vida que me inutilizou. 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** (RAMOS, 1991, p. 186-187, sublinhados e grifos nossos)

Retorna a primeira enunciação, continuando o caminho de significação em torno do próprio personagem, e retoma mais uma vez a mobilização da *profissão* de Paulo Honório. Chegamos enfim ao dispositivo social que é motivador da relação entre os objetos das enunciações: é a profissão adotada por ele que viabiliza o dilema em questão. Vemos aqui o conflito distributivo da estrutura econômica de São Bernardo, que finalmente alcança a superfície do texto. É ele que transforma o narrador, um possível *sujeito feliz*, em um *explorador feroz*. Na contínua significação autorreferencial, a família parafrástica ganha a sequência *egoísta-brutal*, com caracterizações: o *coração miúdo*, as *lacunas no cérebro* e os *nervos diferentes*, e vemos também uma mobilização dos sentidos: *nariz, boca e dedos*. Estes tornam-se os objetos finais da trajetória autorreferente, e é através deles que a acumulação de capital operada por Paulo Honório se evidencia para o personagem, na vista da fazenda, no cheiro e no tato. O tamanho dessas partes do seu corpo é, portanto, proporcional ao tamanho do capital acumulado. Seguimos, finalmente, para a conclusão das “muitas coisas que sinto” (RAMOS, 1991 p. 180):

Fecho os olhos, agito a cabeça para repelir a visão que me exhibe essas deformidades monstruosas.

A vela está quase a extinguir-se.

Julgo que delirei e sonhei com atoleiros, rios cheios e uma figura de lobisomem.

Lá fora há uma treva dos diabos, um grande silêncio. Entretanto o luar entra por uma janela fechada e o nordeste furioso espalha folhas secas no chão.

É horrível! Se aparecesse alguém... Estão todos dormindo.

Se ao menos a criança chorasse... Nem sequer tenho amizade a meu filho. Que miséria!

Casimiro Lopes está dormindo. *Marciano* está dormindo. *Patifes!*

E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos. (RAMOS, 1991, p. 186-187, sublinhados e grifos nossos)

Em seus últimos trechos, o caminhar autorreferente do narrador-personagem consolida a sua significação sensorial em suas *deformidades monstruosas*, e logo a seguir propõe uma nova condição ao sonhar com os *atoleiros* e *rios cheios*, evocando em paráfrase novamente a sequência *aprendiam de cor os mandamentos da lei de Deus / Julgo que me desnorteei numa errada / Estraguei a minha vida estupidamente*. Ou seja, a própria trajetória, que o levou até ali, sugere a figura de um lobisomem. No constante movimento autorreferencial do trecho, que traceja em paráfrase diferentes termos para se referir ao próprio narrador-personagem,

lobisomem surge como a convocação simbólica mais pungente. Ao longo de todo o trecho analisado, é articulada a desumanização como caracterizadora daqueles que servem a Paulo Honório e a ele próprio; porém, aqui, uma categoria diferente de criatura é evocada: se o personagem, transformado em *explorador feroz*, não é bicho como aqueles que explora, a sugestão natural seria que ele é gente, mas ao mobilizar para a sua própria definição sequências como *velho-endurecido-calejado-porco*, o enunciado prefere consolidar-se na figura da besta, aquela que no cair da noite despe-se de sua humanidade e consome a tudo e a todos, mesmo aqueles mais próximos, mais importantes para si. “Não consigo modificar-me, é o que mais me aflige” (RAMOS, 1991 p. 184) Se os seus trabalhadores são bichos e outras pessoas são gente (Madalena), Paulo Honório é besta, *lobisomem*, fadado à sua condição: enquanto estão todos dormindo lhe resta “ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (RAMOS, 1991 p. 186).

4.2 Análise fílmica

A sequência final de *S. Bernardo*, é inaugurada num plano médio de Paulo Honório no altar da igreja (fotograma 93), mesma locação escolhida para a cena em que ele decide se casar (fotograma 91) e onde, mais tarde, vem a ter sua última conversa com Madalena, quando tenta tardiamente remediar o conflito entre os dois (fotograma 92). Esta mesma locação, convocada à tela em três momentos significativos, é articulada formalmente, através da fotografia, de maneira a exprimir três efeitos estéticos distintos:



Fotograma 91: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 32' 43").

Fotograma 92: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 93' 35").

Primeiro, no plano do fotograma 91, através da amplitude solar das portas abertas, que iluminam com clareza e equilíbrio todo o espaço, depois, no plano do fotograma 92, a tímida presença de uma só vela, que, além de trazer em si mesma, como objeto de cena, a mobilização do sentido do rezar – aqui análogo à súplica subscrita de Paulo Honório pelo perdão de Madalena, uma redenção à sua exploração feroz –, também confere à cena uma

obscuridade que mostra as formas arquitetônicas do espaço em traços miúdos, sem a clareza de outrora. Se anteriormente, logo após conquistar São Bernardo, consagrando-se como grande proprietário, tudo estava claro para o personagem-narrador, agora as formas ao seu redor se manifestam oclusas.



Fotograma 93: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 107' 15").

Por fim, no trecho que nos interessa, novamente essa locação é convocada e, se antes estava iluminada por uma vela, agora no plano do fotograma 93, apenas o fósforo aceso por Paulo Honório nos retira da escuridão e ilumina timidamente o quadro, revelando uma das grades do altar, única indicação de qual é este espaço. Essas três visitas à capela de São Bernardo – capela que foi justamente construída por Paulo Honório como o último ritual de sua consagração como senhor de terras – operam uma espécie de projeção visual da consciência interna do personagem-narrador, que partiu de uma posição de certeza para se perder cada vez mais na escuridão da dúvida. O fósforo aceso é a ferramenta que iluminará esta escuridão; localizado aqui, ele prenuncia o monólogo final do filme que, assim como no romance, funciona como dispositivo para desestabilizar a própria identidade de Paulo Honório.

A partir daqui o filme, em vias de articular uma adaptação das relações enunciativas presentes no texto-fonte de Graciliano, no seu trecho final irá retomar a mesma estrutura formal articulada no trecho analisado no capítulo dois, de 25'17" a 27'06", onde a montagem convoca cenas de trabalho em São Bernardo, acompanhadas de narração em *voz-off*, da mobilização de trilha sonora, antes não-diegética, e agora cantada pelos trabalhadores da propriedade.

Desta vez a nossa abordagem será estendida, para dar conta de diversos trechos já anteriormente analisados, inseridos através da narração de Paulo Honório. A escolha da montagem vem ao encontro de uma relação análoga presente em dois fragmentos do romance, tanto o final quanto aquele onde o personagem-narrador consolida seu poder sobre a fazenda São Bernardo: os dois operam como encruzilhadas transformadoras na colocação do sujeito Paulo Honório que, se no primeiro trecho é consolidado e consagrado como aquilo que sempre ambicionou ser – o grande proprietário de terras, dono de São Bernardo –, agora no trecho final do romance encontra-se com a completa desconstrução desta posição: “Mas para quê? Para quê? Não me dirão?” (RAMOS, 1991, p. 181). Confrontado pelo suicídio de Madalena, Paulo Honório não encontra mais sentido e motivação para a continuação da sua trajetória. Estes dois momentos de reconfiguração do sujeito são refletidos na convocação do mesmo tipo de abordagem formal, que é pontual quando contextualizada no todo do filme.



Fotograma 94: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 107' 54").

Fotograma 95: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 108' 35").



Fotograma 96: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 108' 57").

Fotograma 97: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 109' 19").

Em especial, ao projetar na tela a transformação de Paulo Honório, a adaptação fílmica escolhe por invocar especificamente a imagem do trabalho na fazenda São Bernardo, através de quatro planos que ilustram trabalhadores no eito. Ao longo de todo o romance e do filme, o trabalho e o produzir são articulados como peças decisivas na construção de sentido da trama – Paulo Honório fala constantemente na gestão e expansão da fazenda, na aquisição de

máquinas e animais, muitas vezes articulada de forma parafrástica à própria “aquisição” de personagens como Madalena e Padilha. Chama atenção, porém, que na adaptação de Leon Hirszman o trabalho em si raramente é projetado na tela. Paulo Honório trafega por aqueles espaços, dá ordens e contempla a sua propriedade, mas nunca o vemos trabalhando. Esta omissão não se limita ao personagem-narrador: tanto na representação de Padilha, quanto na de Casimiro Lopes e da própria Madalena, incumbida de dar aula às crianças da propriedade, há uma escassez de cenas de trabalho, a não ser na sequência de planos dos fotogramas 94 a 97, no final do longa-metragem e naquela analisada no capítulo deste trabalho referente à ascensão de Paulo Honório (p. 45). Nestes dois trechos, cabe também apontar uma decisão importante da direção da obra: aqueles que são filmados trabalhando, seja anteriormente na pedreira, na construção da barragem ou na pintura da casa grande, não são personagens *stricto sensu*, não trafegam pelos mesmos espaços performáticos habitados pelas personagens interpretadas por Othon Bastos, Isabel Ribeiro e Nildo Parente.

Leon Hirszman propõe um distanciamento, não só pela presença pontual e silenciosa destas pessoas, mas no próprio recorte de olhar cinematográfico proposto pela decupagem, repleta de planos enquadrados por teleobjetivas, que apontam para o abismo entre Paulo Honório, encastelado em sua casa no alto do morro, e aqueles que observa trabalhando em sua propriedade. Essa mobilização pontual, determinada e quase deslocada da imagem do trabalho – quanto mais neste recorte formal, que carrega elementos distintos, como veremos mais à frente – aponta para uma construção de sentido específica, numa relação direta entre o trabalho e a transformação. Se foi o trabalho de tantos “mulambos” que permitiu a Paulo Honório que se elevasse acima de sua classe, é também o observar este mesmo trabalho, com a atenção motivada pelo suicídio de Madalena, que operará como dispositivo que cristaliza a desestabilização da posição do sujeito Paulo Honório.



Fotograma 98: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 109' 49'').

Fotograma 99: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 109' 59'').



Fotograma 100: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 110' 28").

Fotograma 101: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 110' 49").

Em seguida, a montagem organiza os quatro planos da foto 20, que reconfiguram a sequência, de certa forma, apresentando um novo enunciado fílmico: continuamos a observar os trabalhadores de São Bernardo, porém agora fora do trabalho, em suas casas. Aqui, a direção do filme aponta para um sentido diferente, mobilizando para a tela um dispositivo até então não articulado pelo filme: estes trabalhadores olham diretamente para a câmera, convocados pela narração de Paulo Honório em “Os homens e as mulheres são animais tristes” (RAMOS, 1991, p. 181). Não só este dispositivo fílmico é exclusivo deste trecho do filme, como a montagem o estende por quase dois minutos. Numa primeira leitura esta operação consiste de um *raccord* de olhar para o plano seguinte, como ilustrado no fotograma 105, onde Paulo Honório, sentado na mesa em que escreve, também olha diretamente para a câmera, em linha com a elaboração de sentido presente no texto de Graciliano que, através de diferentes enunciados, trabalha na cristalização de sentido de sequências parafrásticas distintas, articulando uma tensão direta entre Paulo Honório e aqueles que ele explora ferozmente. Lembrando da distância na posição performática que essas figuras ocupam na tela, pois em nenhum momento temos personagens como Padilha, Casimiro Lopes e Paulo Honório trabalhando em cena e, em paralelo a isso, nenhum daqueles que aparecem trabalhando – tanto neste trecho quanto no anterior – habitam o mesmo espaço performático do elenco principal, cabe então apontar as distinções formais entre estes planos contrapostos. Não podemos esquecer que a construção imagética proposta nos planos da foto 20 é uma determinada e não outra, portanto ela determina um sentido e não outro. Seria possível, dentro das limitações e possibilidades presentes no aparato técnico do filme, uma miríade de abordagens formais para se estabelecer a mesma proposta de sentido que citamos acima – da articulação direta de tensão entre Paulo Honório e os trabalhadores de São Bernardo, através de um *raccord* de olhar que rompe que seria a quarta parede –; o filme articula porém, especificamente, uma abordagem que pode, potencialmente provocar o nosso olhar em

relação à sequência, num efeito eventualmente capaz de desestabilizar a postura ficcionalizante até aqui assumida.

Ao tentar elucidar a questão do que é uma narrativa de ficção, André Gaudreault e François Jost retomam o cinema dos Lumière como exemplo para articulação de uma possível distinção entre o documental e o ficcional no cinema. Partindo do trabalho de Roger Odin e Jean-Pierre Meunier, os autores propõem um dispositivo de categorização destes regimes de cinema que parte não de uma análise da abordagem metodológica da obra fílmica, ou mesmo de sua própria classificação por aqueles que a realizam, mas sim de um efeito impresso na própria forma articulada pelo texto fílmico:

Semelhante discussão ajuda a separar o joio do trigo (é uma maneira de dizer) na produção do cinema das origens. Em filmes como *A chegada de um trem à estação*, *O Almoço do bebê* e *A saída dos operários da fábrica Lumière*, a inorganização do material profílmico, que se mostra ostensivamente à câmera da maneira como ele “naturalmente” se desenvolveu, por si só, favorece claramente para o espectador (de ontem e de hoje) a atitude documentarizante. [...] Ao contrário, um filme como *O regador regado*, em razão da organização do material que ele nos mostra (e é lá que veremos que a problemática da narratividade se cruza com a da ficção), favorece, e isso de maneira quase irredutível, a atitude fictivizante. Isso que o espectador visa, então, não é nomeadamente o registro da “farsa” que se desenrolou no meio do mundo profílmico (diante do operador e sua câmera), mas é essa “farsa” que, por seu caráter organizado, toma um tipo de autonomia. (GAUDREULT, JOST, 2009?, p. 48)

Essa forma de categorizar a distinção entre os dois regimes de cinema – a ficção e o documentário – aponta para uma abordagem analítica que toma como dispositivo central para o entendimento da relação entre estes dois campos aqueles elementos imanentes ao texto fílmico analisado. Ao invés de uma discussão acerca da contraposição entre, por exemplo, o real e o imaginado, podemos, a partir desta posição, deslocar a centralidade da análise para os elementos constitutivos do objeto e, centralmente, sua organização. A atenção em especial à organização do material profílmico – aquele que está antes do registro cinematográfico ou, em outras palavras, a realidade em si, anteriormente à interferência fílmica – nos aponta a direção: pela sua característica de impressão do mundo através do dispositivo óptico e mecânico presente na câmera, o cinema – com exceção da animação – parte da premissa operacional de uma relação direta do realizador para com uma instância exterior ao fazer fílmico, expressa na realidade. Nesta relação se acentua a constante tensão entre a proposta estética do realizador e os elementos “desorganizados” que se encontram estabelecidos previamente à interferência do registro fílmico. E é esta interferência, mais precisamente o grau em que ela é exercida, que pode ser útil como fator de distinção entre estes regimes cinematográficos. Podemos extrapolar, portanto, a partir dos apontamentos de Gaudreault e

Jost, que o grau de interferência do agente que produz o registro fílmico, expresso na relação entre o estado “natural” daquilo que é captado e a proposta estética da obra em questão, imprime um caráter de forma intrínseca a um texto fílmico em particular, que é indício da própria atitude tomada durante a inferência em questão, seja ela uma atitude documentarizante ou fictivizante (GAUDREAULT e JOST, 2009). É este caráter que irá, como apontam os autores, encorajar o espectador a “encarar o objeto representado como um “ter-estado-lá” (GAUDREAULT, JOST, 2009, p. 47).

Retomando o trecho que emprega o *raccord* de olhar no final do longa-metragem (foto 22), podemos contrapô-lo diretamente a outro trecho que também propõe um corte semelhante. Aos 1h 01'50”, após a cena onde Paulo Honório agride um de seus funcionários, retornamos ao personagem-narrador em sua mesa, quando uma articulação muito semelhante à do trecho final é operada: partindo de uma disposição da decupagem entre campo-contracampo, Paulo Honório olha diretamente para a câmera e, em seguida, é executado um corte semelhante para que vejamos Madalena que, de forma fantasmagórica, é materializada neste espaço logo quando o personagem principal narra o primeiro conflito direto entre os dois, que precede toda a trajetória de desestabilização do casamento desenvolvida no restante da narrativa. Este trecho ajuda a elucidar o caráter da execução formal do final do filme.



Fotograma 102: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 61' 33").



Fotograma 103: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 61' 53").



Fotograma 104: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 111' 14").



Fotograma 105: **S. Bernardo** (HIRSZMAN, 1972, 111' 28").

Ao examinarmos estes dois cortes lado a lado, ficam evidentes algumas distinções importantes na organização do material profilmico. Se, no primeiro caso, os dois planos ocupam o mesmo espaço físico, no segundo há, primeiramente, um distanciamento dos ambientes em questão, mas também da forma como é organizado aquilo que está diante da câmera. Se um dos fatores determinantes para a impressão do caráter fílmico no eixo entre o documental e o ficcional é o grau de interferência projetado sobre o espaço profilmico, aqui não poderia haver mais diferenças entre os planos em questão. No fotograma 103, o plano de Madalena é articulado sobre a mesma estrutura que organiza o plano de Paulo Honório. Ambos ocupam uma mesma dimensão estética, articulada desde a cenografia até a fotografia, que cristaliza e encaminha a atitude ficcionalizante da cena. Enquanto isso, nos fotogramas 98 a 101, os planos contrapostos ao personagem-narrador, no trecho final, ocupam uma dimensão que pode apontar para efeitos distintos, não só pela separação clara entre aqueles que performam e aqueles que trabalham, comentada acima, mas desde o enquadramento, passando pela fotografia e direção de arte, os planos dos trabalhadores (fotograma 104) tangenciam uma postura distinta daquela até ali operada. A título de exemplo, podemos comparar esta sequência aos documentários realizados por Leon Hirszman, alguns anos depois da conclusão de *S. Bernardo*, que constituem a série “Cantos de Trabalho”, em especial o curta-metragem “Mutirão”, filmado no ano de 1975, que acompanha a construção de uma casa na comunidade de Chã Preta, local das filmagens do filme *S. Bernardo*.



Fotograma 106: **Cantos de trabalho** (HIRSZMAN, 1975, 02' 05").

Fotograma 107: **Cantos de trabalho** (HIRSZMAN, 1975, 02' 28").



Fotograma 108: **Cantos de trabalho** (HIRSZMAN, 1975, 4' 55").

Fotograma 109: **Cantos de trabalho** (HIRSZMAN, 1975, 12' 20").

Foto 23: Construção da casa, em **Cantos de trabalho: mutirão** (HIRSZMAN, 1975, 2' 05" - 12' 25").

A sequência de planos dos fotogramas 106 a 109 carrega em si o caráter documental justamente pela forma como o material profílmico é organizado (ou, nesse caso, desorganizado, impresso em seu estado “natural”), com baixo grau de interferência formal naquilo que está diante da câmera. Isso se manifesta desde os enquadramentos e movimentos de câmera, elaborados a partir das demandas espaciais dadas pela atividade da construção da casa de taipa e pilão, passando pela fotografia, que dispensa a elaboração de um desenho de luz, favorecendo a luz natural, até à omissão de interferência em cenografia e figurino. Colocados os trechos lado a lado, chama atenção que, para além de um baixo grau de interferência, restrito talvez apenas a elementos de figurino dos trabalhadores, não há grande distinção formal entre os planos, que compõem obras totalmente distintas. De certa forma, pode-se dizer que esta sequência de *S. Bernardo* tangencia a composição estética do curta-metragem *Mutirão*. Partindo disso, pode ser entendida a possibilidade de um efeito rumo à desestabilização da postura ficcionalizante mantida até então, invocando para o longa-metragem imagens que carregam em si um caráter distinto. Isso dialogaria diretamente com o sentido construído pelo texto de Graciliano, que passa do olhar final de Paulo Honório, motivado pelo suicídio de Madalena, à própria realidade de sua trajetória que, ao elevá-lo acima de sua classe, o transforma em um explorador feroz, numa besta que consome todos aqueles ao seu redor. Se Paulo Honório finalmente vê a materialidade das relações entre ele e seus funcionários, colegas e a própria esposa, a elaboração formal da adaptação propõe, exatamente neste momento da narrativa, uma nova postura diante da instância profílmica, a qual ecoa, através de um possível efeito de aproximação do documental, o próprio olhar do personagem.



Fotograma 110: *S. Bernardo* (HIRSZMAN, 1972, 112' 35").

Assim são alcançados os dois últimos planos de *S. Bernardo*, quando Paulo Honório olha atentamente em direção à câmera para, em seguida, vagarosamente deitar-se sobre a mesa, no plano do fotograma 110. Se o efeito de olhar para a câmera sustentava-se na contraposição direta entre o personagem-narrador e os trabalhadores da fazenda, podendo ser entendidos como articulados em formato de campo e contracampo, a partir daqui ele gradualmente irá acentuar outra relação que vem sendo construída ao longo da obra. Com a chegada do último plano do filme, que enquadra Paulo Honório já debruçado sobre a mesa [em primeiríssimo primeiro plano], a narração eleva-se por sobre a imagem fílmica, cerceada pelo enquadramento e a tímida iluminação. Neste trecho, há pouco a disputar a atenção do espectador: há apenas o olhar fixo da performance de Othon Bastos, que aponta diretamente para a câmera, acompanhado do texto extraído do romance. Neste momento o olhar se reconfigura para uma relação direta com aquele que assiste, acentuada pelo corte, que pontua o caráter de confissão da cena. Paulo Honório está completamente despido não só dos elementos ideológicos que compuseram centralmente a personagem por toda a narrativa, mas também da sua própria identificação enquanto sujeito. Enquanto o texto-fonte articula a sequência parafrástica *nariz enorme - uma boca enorme - dedos enormes*, a adaptação fílmica deste trecho manifesta seu sentido através do enquadramento, onde os dedos, a boca e os olhos de Paulo Honório projetam-se literalmente por toda a tela. Por fim, a expressão “até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (RAMOS, 1991, p. 187) manifesta-se para além da narração, materializada no vagaroso apagar de uma vela.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ainda nas sequências analisadas no capítulo referente à ascensão de Paulo Honório, observa-se uma série de escolhas do cineasta que operam um recorte amplo dos elementos do livro, acentuando alguns e agregando-os a elementos originais, através de deslocamentos e sobreposições de trechos, viabilizados pela linguagem filmica, para o fortalecimento de um sentido específico. É em paralelo à morte de Mendonça, assassinado a seu mando, e através da morte de inúmeros dos seus trabalhadores que Paulo não apenas alcança concretamente os seus objetivos materiais, como a transformação de São Bernardo numa propriedade admirável e eficiente na acumulação de capital, mas também se consagra e se estabelece como um novo homem naquela estrutura social. A partir dali, vemos Paulo representado no filme em constante posição de autoridade, como um dos mais poderosos homens daquele lugar, digno de respeito e da admiração dos seus semelhantes. E o ponto de transição simbólico escolhido pelo cineasta para demarcar essa nova posição de Paulo Honório é a própria morte: a morte como ferramenta para a consagração do protagonista.

Partindo para a instalação de um processo de desestabilização no universo da narrativa, posterior à consolidação do poder de Paulo Honório, onde manifestasse uma presença central da figura da mulher como ponto de partida para essas fissuras, fica evidente na operacionalização das relações de gênero no cerne da narrativa uma forte presença de processos parafrásticos em diferentes níveis: da escrita que constrói um paralelo entre Margarida e as propriedades de Paulo Honório, revelando onde a mulher que o criou está situada em sua perspectiva de ordenação de mundo, passando pela mobilização do casamento como reescritura da consolidação do capital que é a fazenda São Bernardo, garantindo seu caráter privado, até a articulação dos ciúmes como projeção simbólica de uma ameaça de desestabilização nas estruturas de poder em questão. Em *S. Bernardo*, livro e filme, os dispositivos parafrásticos se revelam como fenômeno constante na elaboração de sentido, acumulando significações e mobilizações simbólicas que indicam uma leitura específica da operacionalização da mulher naquela sociedade: seja na posição da maternidade, do casamento ou do trabalho, o feminino é explorado constantemente como chave produtiva da reprodução do capital privado. O filme *S. Bernardo* em específico, para a projeção visual destes elementos articulados no romance, escolhe convocar o figurino e a cenografia dos espaços, visando demarcar Madalena como elemento disruptivo, imprimindo na sua própria representação o conflito que a personagem viabiliza naquele espaço de poder. A partir destes elementos, emerge a importância das dinâmicas de gênero para a organização simbólica e

discursiva na narrativa de Graciliano Ramos em sua reflexão acerca do Brasil rural de seu tempo. E o filme de Leon Hirszman é capaz de articular ainda mais elementos, sobre o suporte imagético, mobilizando a memória dessas dinâmicas e suas relações com as estruturas econômicas e políticas da sociedade capitalista. *S. Bernardo*, romance e filme, são, portanto, obras que possuem em seu cerne a representação feminina e a própria operacionalização da mulher na sociedade de classes como elementos inseparáveis do desenvolvimento narrativo e estilístico.

Se a desestabilização explorada no capítulo referente à crise de Paulo Honório diz respeito àquela que ocorre no seio da forma social da fazenda São Bernardo, circunscrita na relação entre aqueles que a habitam, no capítulo final encontramos uma nova desestabilização, aquela que opera dentro da própria identidade do sujeito de Paulo Honório. A análise do final de *S. Bernardo*, tanto em sua manifestação literária quanto no filme, aponta para estruturas que, apesar de distintas, caminham em comum acordo na significação da narrativa. Na dimensão literária observa-se uma estrutura que trança três enunciados diferentes: aquele autorreferente, sobre a própria condição do narrador-personagem; aquele sobre quem o serve, os que são operacionalizados como ferramenta para a acumulação de capital que marca todo o romance; e por fim o que enuncia o próprio dispositivo que viabiliza a tal relação de exploração, nunca nomeado efetivamente mas circundado por significações adjacentes. Nesse movimento, o trecho elabora um caminhar de sentido que efetivamente conclui o arco temático proposto no romance de forma a sintetizá-lo nestas poucas páginas. Em paralelo a isso, vemos a articulação fílmica de Leon Hirszman propor, pode-se dizer, dois enunciados diferentes que, espelhados pelo dispositivo do corte cinematográfico, tencionam o próprio personagem principal, frente àqueles que, compartilhando de sua mesma origem social, hoje encontram-se explorados por ele, num diálogo direto com a tensão presente no romance, entre a mitologia na qual Paulo Honório acreditou por toda a sua vida e a realidade material que sempre o cercou, mas sempre de forma invisível. Se Paulo Honório corporifica o sujeito mitológico liberal, que se eleva acima de sua classe por suas próprias mãos, fruto da suposta mobilidade social que só o capitalismo proporciona, seu final bestializado e “morto de fadiga” nos revela o eixo simbólico central do romance de Graciliano Ramos plenamente adaptado no longa metragem de Leon Hirszman: a mais grave das traições, pela qual um homem explorado torna-se o mais audaz dos exploradores; Paulo Honório absorve em si toda a eficiência de uma classe que um dia o dominou e extrai riqueza dos outros com precisão e frieza. Torna-se de fato um aprendiz atento dos “mandamentos da lei de Deus” (RAMOS, 1991 p. 182), que evoca uma contraposição curiosa à retórica liberal no seio da narrativa

empreendedora que ainda permeia o debate público do nosso tempo, do alto da posição supostamente alcançada por enveredar-se nesse empreender – ilustrado pelo filme com a imagética de um homem enclausurado na escuridão de seu castelo colonial – ou ainda, como colocado em paráfrase no texto, nesse “atoleiro”, resta apenas a dúvida: “Mas para quê? Para quê? Não me dirão?” (RAMOS, 1991 p. 181).

REFERÊNCIAS

Referências filmográficas:

São Bernardo. Direção de Leon Hirszman. Produção: Saga Filmes, Mapa Filmes. Brasil, 1972 (114 min.).

Cantos de trabalho: Mutirão. Direção: Leon Hirszman. Produção: Departamento de Assuntos Culturais (Plano de Ação Cultural-MEC). Brasil, 1975 (12 min).

Referências bibliográficas:

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

ABEL, Carlos Alberto dos Santos. **Graciliano Ramos: cidadão e artista.** 1.ed. Brasília: Editora UnB, 1999.

ADORNO, Theodor W. **Posição do narrador no romance contemporâneo.** In: Notas de literatura. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos ideológicos do Estado.** 13. ed. São Paulo: Paz & Terra, 2022.

AUERBACH, Erich. **Mimesis.** 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AUMONT, Jacques et al. **A estética do filme.** 2. ed. São Paulo: Papirus, 1995.

BAKHTIN, Mikhail. **Teoria do Romance.** 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

BARTHES, Roland; et al. **Análise estrutural da narrativa.** 7. ed. Rio de Janeiro: Vozes, 2011.

BAZIN, André. **O cinema: Ensaios** 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.

BENJAMIN, Walter. **O narrador.** In: Obras escolhidas. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cineastas e imagens do povo.** 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. **Brasil em tempos de cinema.** 3. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2017.

_____; REIS, Francis Vogner dos. **O autor no cinema.** 2. ed. São Paulo: Sesc, 2018.

BRASIL, Assis. **Cinema e literatura: choque de linguagens.** 1. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

BRAYNER, Sônia (Org.). **Graciliano Ramos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. (Fortuna Crítica, 2).

- CANDIDO, Antônio. **Graciliano Ramos: trechos escolhidos**. 1.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1961.
- _____. **Literatura e sociedade**. 9. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- _____; et al. **A personagem de ficção**. 13. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019.
- CARDENUTO, Reinaldo. **Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência**. 1. ed. São Paulo:Ateliê Editorial, 2020.
- CULLER, Jonathan. **Teoria Literária: uma introdução**. 1. ed. São Paulo: Beca, 1999.
- EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- _____. **O sentido do filme**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- FOUCAULT, Michel. **As formações discursivas**. In: A Arqueologia do Saber. 8. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2012.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. **Uma situação colonial?**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- GAUDREAU, A.; JOST, F.. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora UNB, 2009.
- JAKOBSON, Roman. **Linguística, poética e cinema**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- LAFFAY, Albert. **Logique du cinema**. Paris: Masson, 1964.
- LIMA, Luiz Costa. **A reificação de Paulo Honório**. In: Por que literatura. 1. ed. São Paulo: Nosso tempo, 1969.
- LUKÁCS, György. **A teoria do romance**. 1. ed. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2000.
- _____. **Marxismo e Teoria da literatura**. 1. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.
- MARCOS, Plínio. **Uma reportagem maldita (Querô)**. 4. ed. São Paulo: Editora Parma, 1982.
- MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Sobre literatura e arte**. 4. ed. Lisboa: Editorial Estampa, 1974.
- METZ, Christian. **A significação do cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. **Linguagem e cinema**. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- MOURÃO, Rui. **Estruturas – ensaio sobre o romance de Graciliano**. 3. ed. Curitiba: UFPR, 2003.
- ORLANDI. Eni. **Discurso e leitura**. 8. ed. São Paulo: Cortez, 2008.
- _____. **Análise de discurso**. 12. ed. Campinas: Pontes Editores, 2015.
- PÊCHEUX, Michel. **A forma-sujeito do discurso**. In: Semântica e Discurso: uma crítica à afirmação do óbvio. (Trad. de Eni Puccinelli Orlandi et al). Campinas: Unicamp, 1988.

_____. **Papel da Memória**. In: Achard, Pierre et al. **Papel da Memória**. Campinas, SP: Pontes, 1999.

_____. **A análise do discurso: três épocas** (1983). In: GADET, Françoise; HAK, Tony (Org.). **Por uma análise automática do discurso**. Campinas: Unicamp, 1990.

RAMOS, Graciliano. **S. Bernardo**. 57. ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

SALEM, Helena. **Leon Hirszman: O navegador das estrelas**. 1. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

STAM, Robert. **A literatura através do cinema: Realismo, magia e a arte da adaptação**. 1. ed. Minas Gerais: UFMG, 2008.

_____. **Introdução à teoria do cinema**. 3. ed. São Paulo: Papirus, 2009.

VERDI, Eunaldo. **Graciliano Ramos e a Crítica Literária**. 1. Ed. Florianópolis: UFSC, 1989.

VIANY, Alex. **O processo do cinema novo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

XAVIER, Ismail. **O cinema brasileiro moderno**. 2. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2001.

_____. **O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência**. 7. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2017.

_____. (Org.). **A experiência do cinema**. 1. ed. São Paulo: Editora Paz & Terra, 2018.

Artigos, dissertações e teses:

BOZICANIN, José Eduardo. **O processo transcriativo de São Bernardo de Leon Hirszman**. 2011. 226 f. Dissertação (Mestrado em Narrativas Audiovisuais) – Departamento de Imagem e Som, Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2011.

TAKEDA, Ana C. Botelho. **São Bernardo em dois tempos e em duas linguagens: a representação das tensões sociais vividas por Paulo Honório, de Graciliano Ramos e de Leon Hirszman**. *XIV ENCONTRO DA ABRALIC*, Pará, Anais Eletrônicos, p. 133-143, 2014. Disponível em: https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434477088.pdf, (Consultado no dia 10/10/2021).

RAMOS, Paulo Roberto. **Cinema, literatura e pintura em São Bernardo, de Leon Hirszman**. *Revista Itinerários*, n.49, p.169-183, 2019. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/12139/8862>, (Consultado no dia 10/10/2021).