

São Bernardo: caminhos entre a escrita da palavra e a escrita da imagem

Doutorando Rodrigo Cazes Costa¹

Resumo:

Esta comunicação busca, através de análise do processo de composição de São Bernardo, romance de Graciliano Ramos e do filme São Bernardo, de Leon Hirszman, entender os aspectos em que a escritura do romance de Graciliano Ramos serve como elemento para a transcrição realizada por Leon Hirszman, principalmente na dificuldade que Hirszman encontrou na questão da narrativa em 1ª pessoa, que encontramos no romance São Bernardo. Como realizar um filme que não levasse à identificação dos espectadores com o personagem de Paulo Honório? Este foi o principal desafio de Hirszman no filme. São Bernardo é um filme que, localizado em um momento de mudanças nos rumos estéticos e políticos do Cinema Novo, nos permite pensar várias questões que, nos dias de hoje, atravessam o cinema e o audiovisual brasileiros.

Palavras-chave: Cinema brasileiro- São Bernardo- Graciliano Ramos- Leon Hirszman

1- São Bernardo- política da escrita

Acreditamos que o principal problema político a ser colocado em relação ao romance *São Bernardo* é o da construção de subjetividade do personagem Paulo Honório, protagonista e narrador do livro. Antonio Candido, em seu célebre ensaio sobre a obra de Graciliano Ramos intitulado *Ficção e confissão* divide a obra de Graciliano Ramos em três (ou dois e um período transitório ou semi-período) períodos cronológicos e temáticos, a saber: o período da ficção, que compreende o seu romance de estreia, *Caetés*, assim como *São Bernardo* e *Angústia*; o período intermediário, que compreende os contos de *Insônia* e *Vidas secas*, seu único romance em terceira pessoa e, por último, o período da confissão, dos livros de memória, onde se alojam *Infância* e *Memórias do cárcere*. Lembremos que essa divisão deixa de fora a obra de Graciliano Ramos, destinada ao público infanto-juvenil, *Alexandre e outros heróis*. *Viagem* poderia ser inserido, segundo a divisão de Antonio Candido, na parte referente à sua produção memorialística, em que pese ser livro de encomenda. A tese central de Antonio Candido é que “ele passou da ficção para a autobiografia como desdobramento coerente e necessário da sua obra” (CANDIDO, 1992, p.11).

Em se tratando de uma classificação ortodoxa das categorias literárias em ficção e não-ficção, algo tão complicado quanto a distinção no cinema entre ficção e documentário (atualmente tem-se usado com mais frequência o termo não-ficção em estudos sobre documentários) partimos para classificações baseadas em critérios culturais. Dentro dessa perspectiva a tese elaborada por Antonio Candido é perfeita. Mas podemos também tentar forçar um pouco essas fronteiras e ver, em *São Bernardo*, uma espécie de autobiografia de Graciliano Ramos em seu alter ego Paulo Honório, assim como uma biografia de todos nós. Óbvio que Graciliano não praticava os atos de Paulo Honório no romance e, em sua vida, nunca se pautou pelo tipo de ideologia que Paulo Honório exprime no livro, baseada unicamente em buscar a posse da fazenda São Bernardo e de todos que nela vivessem. Mas Graciliano Ramos possuía, em relação à criação da linguagem, à posse de um estilo o mais “perfeito” possível o mesmo sentimento de Paulo Honório em relação à fazenda. Podemos examinar essa questão, mesmo que de maneira superficial, estudando os fragmentos da correspondência de Graciliano² em que ele narra o processo de produção do livro. Para Candido:

¹ Doutorando em literatura brasileira pela PUC-RIO. e-mail: rcazes@ccard.com.br

² Para maior informação sobre o assunto, consultar o livro *Cartas*, que contém fragmentos da vasta correspondência do escritor alagoano.

Aqui não há mais, como em “Caetés”, influências diretoras, jeito de exercício. Há um processo estilístico maduro, revelando o grande escritor na plenitude dos recursos. A aprendizagem laboriosa do volume anterior deu todos os frutos: narração, diálogo e monólogo fundem-se numa peça harmoniosa e sem lacunas, onde cada palavra ou conceito, obtidos nas altas temperaturas da inspiração e lavrados pelo senso artístico, perfazem a unidade inimitável cujo efeito sobre nós procuramos inutilmente explicar. (CANDIDO, 1992, p.31).

Logo podemos ver em *São Bernardo*, através de Paulo Honório, essa metáfora da busca, impossível, da posse de uma linguagem plena. No livro essa tentativa de busca de uma linguagem plena, total, se dá pela procura de uma linguagem “brasileira”. Graciliano Ramos não era propriamente um autor afinado com o ideário do modernismo gerado pela corrente que produziu a Semana de Arte Moderna de 1922. Muito pelo contrário, era fortemente desconfiado do progresso e *São Bernardo* é a prova cabal dessa desconfiança. Essa desconfiança, no entanto, não separaria Graciliano de uma busca por uma nova linguagem “brasileira” semelhante àquela buscada pelos modernistas.

Em *São Bernardo* esse projeto da “nova linguagem” é anunciado logo no primeiro capítulo do livro:

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 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.

O resultado foi um desastre. Quinze dias depois do nosso primeiro encontro, o redator do *Cruzeiro* apresentou dois capítulos datilografados, tão cheios de besteiras que me zanguei:

---Vá para o inferno, Gondim. Você acanhou o troço. Está pernóstico, está safado, está idiota. Há lá alguém que fale dessa forma!

Azevedo Gondim apagou o sorriso, engoliu em seco, apanhou os cacões de sua pequena vaidade e replicou amuado que um artista não pode escrever como fala.

---Não pode? E por quê? (RAMOS, 1976, p.5,6).

Acabamos de ver então, através do alter ego Paulo Honório, o princípio pelo qual se orientou Graciliano Ramos na realização do *São Bernardo*, a política da escrita de uma linguagem brasileira que transcendesse o português mais comum na literatura à época. *São Bernardo* é todo um livro de linguagem, da busca de uma linguagem. Seu enredo é bastante simples, banal mesmo, ao contrário de *Caetés* onde, mesmo havendo uma busca, ainda tímida, por essa linguagem, detectamos uma maior preocupação com o enredo. Entretanto, em tal jornada na busca de uma nova linguagem, não há como ser plenamente bem-sucedido. Mesmo que o escritor praticamente funde uma nova linguagem, como no caso de Graciliano Ramos em *São Bernardo*, que ele coloque a literatura como ponto de ruptura em relação à representação, que ele recrie a “realidade”, sempre haverá um ponto em que não se é possível chegar.

2- São Bernardo- Política da imagem, do olhar

Um dos principais problemas políticos que o cinema coloca para seus realizadores é o que filmar e como filmar. A câmera é o objeto de escrita para o cineasta e definir o que estará dentro do campo, no fora de campo e de que maneira, é sua mais importante atribuição, sua função política enquanto artista. Tais escolhas irão determinar prioritariamente que tipo de filme o diretor se propõe a fazer, qual sua visão política do cinema. Em *São Bernardo* Leon Hirszman se encontrava diante de um problema ao trazer a obra de Graciliano para o cinema: como filmar uma história narrada em primeira pessoa sem que o espectador se identificasse com o protagonista-narrador que é, de certa forma, o grande vilão da história? Essa questão já se colocava no livro, mas no cinema, em função do índice de realidade trazido pela imagem em movimento, o problema se agrava muito mais. Além do mais o filme traz outro problema: a câmera já é uma espécie de olho, subjugado ao diretor, que nos aponta para o que devemos ver na tela. Existem então em *São Bernardo* duas narrativas em primeira pessoa: aquela realizada por Paulo Honório (Othon Bastos), que é narrador do filme através mesmo do recurso de voz-over, e aquela realizada por Leon Hirszman através de sua câmera. No filme existirá o tempo todo esse conflito entre Paulo Honório e Leon Hirszman, como enquadrar Paulo Honório e os elementos que estão à sua volta sem trazer o público para o partido de Paulo Honório?

A tentativa de solução para essa questão Hirszman buscou estruturando seu filme em grandes planos fixos com enorme profundidade de campo e pouquíssimos movimentos de câmera. Segundo o próprio cineasta:

El hecho de que el personaje recuerde su vida crea un conflicto, una dialéctica primeira entre la confesión y la ficción; pero además de esto, para mi era muy importante dar el carácter de representación que las personas viven en la existencia misma del protagonista, que él intenta describir. Quería dar la representación en las vidas de las personas que Paulo Honório ve: ellas em el interior del plano, él dentro del film.

Por otro lado, creo que cuando el movimiento de cámara se asume, se percibe la importancia del movimiento y se evita que se pierda en expressionismo de la imagem por la imagem., es decir, se lê da uma orgânica própria. Esta orgânica partió para mi del carácter de representación existente bajo una estructura de propiedad: toda esa serie de funciones y relaciones de producción, de relaciones humanas sometidas a algo que no es humano (...) (HIRSZMAN in *Hablemos de Cine* no. 68, p.34, 35) .

Esta entrevista dada por Leon Hirszman nos anos 1970 nos faz pensar em várias questões, que tentaremos aqui dar conta, mesmo que de forma “grosseira”. Primeiro Hirszman retoma a questão, importantíssima, do caráter confessional da narrativa de *São Bernardo* e que já abordamos no capítulo anterior, assim como neste. *São Bernardo* é um filme de memórias organizado na forma de um filme de ficção então é necessário que haja um distanciamento entre a câmera e Paulo Honório para que não ocorra aquela identificação a que nos referimos anteriormente. Curioso é que o filme inicia com um plano de Paulo Honório escrevendo numa mesa sua história, num enquadramento que nos mantém, por assim dizer, nem longe nem perto do protagonista do filme. Nesta mesma cena Paulo Honório segue narrando sua historia, em voz-over, e temos o primeiro estranhamento quando um corte nos coloca a visão de Paulo Honório, mais distante do que no 1º plano, de costas. O filme então será até o fim (ainda mais quando surgir a figura de Madalena (Isabel Ribeiro) em cena) essa tensão entre a aproximação e o afastamento da câmera em relação a Paulo Honório.

Outro ponto abordado por Hirszman na entrevista é o de uma identificação-não-identificação existente entre o cineasta e Paulo Honório para que ele pudesse representar visualmente os personagens do filme conforme eles são vistos por Paulo Honório-Leon Hirszman. Qualquer sentimento de afeto por algo que não seja o dinheiro ou a fazenda São Bernardo é algo que passa

longe do personagem Paulo Honório. Bom, por Madalena sem dúvida Paulo Honório possuía um sentimento de amor mas tal era sua obsessão em relação ao sentimento de posse da esposa que acabou por destruí-la completamente. No filme temos esse distanciamento afetivo em relação aos personagens que vivem em torno de Paulo Honório no seu cotidiano e que também raramente são dignos de merecerem algum *close-up*, algum plano que demonstre maior carinho de Paulo Honório pelos personagens, dentro do filme. Podemos lembrar-nos do *close-up* em Padilha (Nildo Parente) quando este é intimado por Paulo Honório a lhe vender a fazenda São Bernardo para o pagamento de um empréstimo que Padilha havia contraído junto a Paulo Honório. Temos aí um plano que nega o personagem que nele aparece, Padilha enquadrado pela visão subjetiva de Paulo Honório em *plongée* é esmagado pelo protagonista nesse *close-up*.

São Bernardo é um filme no qual a questão do movimento de câmera é primordial. Como esse movimento praticamente não existe dentro do filme (em duas cenas em especial o movimento de câmera é bastante perceptível. A 1ª é uma cena na qual Paulo Honório desarruma as roupas de Madalena durante uma crise de ciúmes. Temos então o corte para um plano de Madalena, que está enquadrada em plano-médio e a câmera se movimenta ao redor dela captando sua angústia. Madalena, no entanto, está imóvel. A outra cena a quando Paulo Honório corre até o quarto de Madalena para vê-la já moribunda e a câmera, na mão do operador, o acompanha rapidamente) o que temos é uma longa sucessão de planos fixos pelos quais se pretende extrair o máximo de emoção e reflexão através da dilatação do tempo em cada cena. Esse procedimento dramático nos dá uma sensação ainda maior do quanto é triste a história de Paulo Honório e o quanto *São Bernardo* é um filme opressivo, no sentido de nos oprimir contra a visão de mundo que nos é apresentada por Paulo Honório em suas memórias.

No caso do filme, nos parece que ver Paulo Honório e ouvir sua voz trazem essa opressão para um grau que beira o insuportável, efeito reforçado pela quase ausência de movimento no filme, tanto movimento de câmera quanto movimento dentro do quadro. O curioso é que a "corporificação" de Paulo Honório no filme se dá através de uma fidelidade quase que total às palavras do romance de Graciliano Ramos. Hoje em dia nos parece não ter a menor importância a discussão da fidelidade de uma obra fílmica ao texto literário que lhe deu origem, o que se dá na verdade é uma discussão de potências, quais potências um filme pode produzir a partir do texto literário que ele toma emprestado. O processo é semelhante ao de andarmos na rua, vemos algum fato que nos abale e dele escrevermos, por exemplo, um poema, um conto, um romance. Uma questão de matérias-primas.

São Bernardo não é fiel ao romance de Graciliano Ramos apenas na sua narrativa. Ele é fiel inclusive nos diálogos e na *voz-over* de Paulo Honório narrando o filme, o que sem dúvida impressiona muito pelo fato desses diálogos e dessa *voz-over* funcionarem admiravelmente bem. Claro que no êxito desses diálogos dentro do filme influi a direção de Leon Hirszman e os atores escolhidos para o filme, em especial Othon Bastos e Isabel Ribeiro. O fato é que Graciliano Ramos buscou em *São Bernardo* construir uma linguagem "brasileira". O filme de Leon Hirszman demonstra como essa busca de Graciliano Ramos foi, até onde foi possível, bem-sucedida. A respeito da fidelidade a *São Bernardo* na transcrição do livro para o filme, Hirszman comenta:

Eu não quis de modo algum fazer algum tipo de *invenção* (em itálico no original) a partir de uma obra literária que gosto muito. Fiz com que meu trabalho fosse o de um cantor que interprete a música de outro compositor com admiração e respeito. *São Bernardo* é um romance que sempre achei muito cinematográfico, coma exata estrutura para as coisas que eu queria fazer num filme. À medida que eu lia e estudava o romance para pensar na filmagem nada encontrava que pudesse ser elaborado. (HIRSZMAN in: Jornal do Brasil, 12 de Outubro de 1973)

São Bernardo pode ser visto como um filme que se desenrola através de dois eixos, dois personagens. Poderíamos mesmo dividir o filme em duas partes, em função desses personagens: na 1ª parte temos a formação do império de Paulo Honório e o filme gira totalmente em torno de sua figura, sempre dominando os planos em que aparece ou através de sua voz-over. Em seguida ao aparecimento em cena de Madalena, desde o primeiro encontro com Paulo Honório na estação de trem, a força de atração dos planos e das cenas se deslocará cada vez mais para Madalena, como na cena em que Paulo Honório tenta convencê-la da conveniência do casamento entre ambos. Num plano desta cena Madalena está encostada junto à janela, de costas para Paulo Honório e este, em segundo plano, faz sua argumentação. Nesta cena podemos (nos, e não Paulo-Honório) ver o rosto de Madalena expressando um abandono de si e do mundo e como essa será uma tônica crescente dali até o final do filme. Dentro dessa concepção podemos destacar os dois planos em *close-ups*, de Madalena na igreja e outro, de Madalena morta na cama. A respeito dessa estética escreve Ismail Xavier: "(...) imagens capazes de sugerir a força escondida na imobilidade, a energia de uma expansão contida que, na inversão própria dos ressentidos ou melancólicos, desdobra-se num caminho de morte. (XAVIER, 2003, p.257).

São Bernardo aparentemente seria um filme anacrônico, tanto em sua constituição da imagem quanto por seu eixo temático. Um exame mais apurado, como o que aqui fizemos, já demonstra a falsidade de tal afirmação. Ainda assim admitimos que não seja fácil para o público consumidor de audiovisual contemporâneo se acostumar com a armação de imagens e sons oferecida por *São Bernardo*. Neste ponto o filme guarda outra semelhança com o romance de Graciliano Ramos. É necessário ao espectador que assiste a *São Bernardo* interagir junto ao filme, extrair do filme significados que não estão prontos, contornar as questões que são apresentadas a ele no decorrer do filme. Mas para que o público possa realizar essas operações é necessário que ele conheça o filme *São Bernardo* (como Paulo Honório não pôde conhecer Madalena). No Brasil o acesso às obras audiovisuais nacionais, mesmo clássicos como *São Bernardo*, é extremamente difícil. Para poder realizar esta pesquisa, necessitei adquirir uma cópia pirata do filme em DVD, a fim de poder vê-lo repetidas vezes, já que o mesmo ainda não foi lançado em DVD no Brasil, apesar de toda a obra de Hirszman estar em processo de restauração para o devido lançamento nesse formato, com as eventuais dificuldades para obtenção de verba.

Deveria existir no Brasil uma política de comunicação que facilitasse o acesso às obras audiovisuais nacionais, com sua constante exibição por meio das emissoras de televisão abertas. Assim uma nova geração poderia se interessar por um filme como *São Bernardo*, que coloca em pauta tantas questões ainda atuais. Ao mesmo tempo, novas gerações que assistam a *São Bernardo* podem sentir interesse em conhecer o romance de Graciliano Ramos, afinal vivemos numa época em que o elemento predominante da formação cultural da sociedade brasileira é o audiovisual, não há como ir contra isso. A questão é: qual audiovisual nos interessa assistir?

Referências bibliográficas

BERNARDET, Jean Claude. **Brasil em tempo de cinema**. Rio de Janeiro: Paz & Terra, 1978.

CANDIDO, Antonio. **Tese e Antítese**. São Paulo: Editora Nacional, 1978.

_____. **Ficção e Confissão**. São Paulo: Editora 34, 1992.

MORAES, Dênis de. **O velho Graça - uma biografia de Graciliano Ramos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1993.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. São Paulo, Círculo do Livro, 1976.

_____. **Cartas**. Rio de Janeiro, Record, 1980.

_____. **Hablemos de cine**, edição número 68.

XAVIER, Ismail. **O Olhar e a Cena**. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.

_____. **Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo, Paz & Terra, 2001.

Filmografia

São Bernardo. Direção: Leon Hirszman. Produção: Marcos Farias, Márcio Noronha, Henrique Coutinho e Luna Moschovitch. Roteiro: Leon Hirszman. Intérpretes: Othon Bastos, Isabel Ribeiro, Nildo Parente, Vanda Lacerda e outros. Mapa Filmes, Brasil, 1972, 110min.