

CINEMA, LITERATURA E PINTURA EM *SÃO BERNARDO*, DE LEON HIRSZMAN

Paulo Roberto RAMOS*

- **RESUMO:** Na transposição para o cinema de *São Bernardo* (1973), romance de Graciliano Ramos (1934), o realizador Leon Hirszman recorre à pintura como um dos elementos formais para levar às telas o texto literário. O filme estabelece, portanto, diálogo com duas formas de arte: a literatura, ponto de partida da realização fílmica, e a pintura, da qual o cineasta incorpora alguns de seus elementos formais na estrutura de transposição da obra do escritor.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Adaptação. Cinema. Literatura. Pintura.

Introdução

Durante a feitura da obra fílmica, a lente da câmera abre-se para receber a luz, enquadrar e registrar o evento que se coloca diante dela. A luz sensibiliza o negativo dentro da câmera ou deixa-se registrar em cartões de memória dos dispositivos digitais. Nas duas formas de tecnologia, no entanto, o princípio básico é o mesmo: a abertura da janela da lente para captação da luz.

Uma vez finalizada a etapa das filmagens, tem início a fase de exibição da fita onde o filme, armazenado no formato analógico ou digital, é colocado num dispositivo que projetará a imagem gravada na superfície das telas nas salas de cinema. A tela é um objeto físico, com dimensões definidas de acordo com o local de exibição, portanto, ela é o dispositivo que delimita o tamanho da imagem fílmica enquadrada pela câmera durante as filmagens. Tela, quadro, enquadramento – termos emprestados pelo cinema à pintura. Nessa terminologia técnica do filme identificamos a primeira e mais antiga aproximação entre as duas formas de manifestação estética.

Nas duas primeiras décadas de existência do cinema, período compreendido entre os anos de 1890 e 1910, os filmes eram denominados por certa parte da crítica e dos espectadores como teatro filmado. As imagens na tela eram classificadas como uma sequência de *tableaux* (quadros) cuja função era semelhante àquela

* USP – Universidade de São Paulo – Instituto de Energia e Ambiente – São Paulo – SP – Brasil.
05508-900 – paulo@iee.usp.br.

usada no teatro: a de uma sequência que é relativamente autônoma em relação ao desenvolvimento do conflito dramático da peça. O *tableau* é definido “por um efeito de recorte, análogo ao produzido pelo efeito de uma tela de pintura. Sua vocação dramática é criar uma focalização (ponto de vista) sobre um mundo (um meio, uma época) [...]” (LOSCO, 2012, p. 176). Vemos, portanto, que, na aproximação do teatro com o cinema, o ponto em comum entre ambos é a pintura.

Na história do cinema, encontramos encenações em que são reproduzidas cenas de pinturas famosas de artistas como Velásquez (ver, por exemplo, *Passion*, de Jean-Luc Godard) e Caravaggio (Derek Jarman, no filme homônimo). Essas cenas recebem o nome de *tableaux vivants* (quadros vivos).

Em outros filmes, encontramos citações de determinados quadros: uma mulher segurando um homem morto, que se assemelha à figura da *mater dolorosa* das pinturas sacras em que vemos Maria amparando o corpo sem vida do Cristo descido da cruz (*Heróis esquecidos - The Roaring Twenties*, dirigido por Raoul Walsh em 1939).

Há outro modo de incorporar a pintura ao cinema. Ele consiste em levar seus meios estruturais – cor, luz, textura – para dentro do filme e realçar, nessa estratégia, os meios expressivos da encenação fílmica, ou seja, da composição das cenas¹. Este é o enfoque que o presente artigo procura valorizar ao indicar como se opera o diálogo entre cinema, literatura e pintura em *S. Bernardo*, de Leon Hirszman. As principais referências teóricas utilizadas como base para esta empreitada são os estudos de Jacques Aumont (*O olho interminável: cinema e pintura*), Volker Panterburg (*The camera as brush: film and painting*) e Belen Vidal (*Time and the image: the tableau*).

Nosso interesse pelas referências ao universo da pintura em *S. Bernardo* justifica-se pela ênfase dada por Leon Hirszman à utilização da arte pictórica como dado criativo na feitura de sua obra e não como mera reprodução mecânica e superficial de quadros, quando “a pintura torna-se, muitas vezes, nos filmes, e até mesmo em todo cinema, uma espécie de nostalgia ruim, um recurso regressivo e no mais das vezes gratuito” (AUMONT, 2004, p. 20).

São Bernardo conta a trajetória de Paulo Honório, homem cuja característica relevante é a objetificação de tudo que está ao seu redor. Para ele, tanto a terra quanto as pessoas são consideradas do ponto de vista utilitário. Honório é uma das personificações literárias mais bem-acabadas daquilo que a teoria marxista classifica como reificação.

¹ No cinema de Jean-Luc Godard, que vai além da criação de *tableaux vivants*, encontramos um diálogo intenso entre cinema e pintura. Em *O desprezo (Le Mépris - 1963)*, por exemplo, vemos algumas salas de apartamentos configuradas com linhas horizontais e verticais e cores primárias que lembram os quadros de Piet Mondrian.

Esse conceito, desenvolvido primeiramente por Georg Lukács em *História e consciência de classe*, molda o comportamento do protagonista que Graciliano Ramos retrata de forma direta, sem estabelecer juízos sobre Paulo Honório ou condená-lo, ao mesmo tempo em que se revela como observador da natureza humana reificada². Leon Hirszman, em sua interpretação do romance, leva à sua obra a análise do indivíduo que sacrifica sua humanidade em troca da posse das coisas.

Pensar a adaptação como uma forma de interpretação realizada pelo cineasta é a estratégia empregada neste texto³. A considerável fortuna crítica cinematográfica de realizações como *Crime e castigo*, *Madame Bovary*, *Memórias póstumas de Brás Cubas* e *Macunaíma* mostra as muitas facetas que essas obras apresentam para seus cineastas-intérpretes. Segundo Robert Stam, assumir a transposição de textos literários para o cinema como comentário, dado seu caráter intrinsecamente pessoal, é potencialmente rico e diversificado (STAM, 2008, p. 21):

O tropo da adaptação como uma “leitura” do romance-fonte, inevitavelmente parcial, pessoal, conjuntural, por exemplo, sugere que, da mesma forma que qualquer texto literário pode gerar uma infinidade de leituras, assim também qualquer adaptação pode gerar uma série de adaptações.

Paul Ricoeur afirmou certa vez que a obra de arte deve transcender as condições sociais, culturais e psicológicas que lhe deram origem. A leitura, e aqui estendemos esse processo às mais diversas manifestações estéticas, é o gesto que reatualiza a obra na medida em que ela é realizada: “Em suma, o texto deve poder, tanto do ponto de vista sociológico quanto do psicológico, descontextualizar-se de maneira a deixar-se recontextualizar numa nova situação: é o que justamente faz o ato de ler” (RICOEUR, 2008, p. 62).

O modo como Graciliano Ramos retrata o processo de reificação de seu protagonista é por onde iniciaremos nossa análise antes de nos determos no propósito central deste artigo, que é a relação entre filme, literatura e pintura.

² Para o tema da reificação em *São Bernardo* consultar Luiz Costa Lima, “A reificação de Paulo Honório”, in **Por que literatura**, Petrópolis: Vozes, 1966.

³ Outro caminho foi apontado por Roman Jakobson quando definiu a adaptação como tradução. O linguista empregou os termos tradução intersemiótica ou transmutação para classificar a interpretação dos signos verbais por meio de sistemas de signos não verbais. Ver JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, s/d. p. 63-72.

O mundo reificado

No mundo de Paulo Honório, as forças que ditam seus atos são movimentadas pela insistente busca pelo dinheiro. Este mundo tem sua representação máxima nas terras de São Bernardo, nome de sua fazenda e que também batiza o romance que conta sua trajetória. Seu autor é Graciliano Ramos.

A história que livro e filme apresentam para seu leitor/espectador é a de um homem, abandonado pelos pais ao nascer, cuja tenacidade e desmesurada ambição leva-o a superar a miséria para se transformar em grande proprietário de terras. Na árdua procura pelo capital, ele não dá importância aos meios utilizados para consegui-lo:

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 embulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações de armas engatilhadas. (RAMOS, 2008, p. 17)

O percurso entre o comércio de santos e miudezas e transações de arma em punho pelas terras do Nordeste levou o personagem de volta ao seu ponto de partida: “Resolvi estabelecer-me aqui na minha terra, município de Viçosa, Alagoas, e logo planeei adquirir a propriedade de S. Bernardo, onde trabalhei, no eito, com salário de cinco tostões” (RAMOS, 2008, p. 21). A terra onde foi explorado na juventude pelo velho Padilha é a representação forte e síntese do desejo de posse de Paulo Honório: “O meu fito na vida sempre foi obter as terras de S. 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” (p. 12).

Mais do que tornar-se dono de uma propriedade, Paulo Honório se coloca como agente modernizador: ele deseja transformar o modo arcaico de produção do antigo dono de São Bernardo, implantar novas técnicas de plantio com a aquisição de novas máquinas, diversificar a produção da fazenda com a introdução de novas espécies de animais e novos produtos agrícolas.

O protagonista é um agente capitalista por excelência, com seu ímpeto transformador e sua sede insaciável pelo lucro, por meio da qual ele orienta sua relação com o mundo ao seu redor. A Paulo Honório interessa apenas aquilo – gado, pessoa ou descaroador de algodão – que resulta em retorno financeiro. Relações humanas são estabelecidas com base no retorno que lhe possa trazer. Homem de propriedade, como bem notou Antonio Candido, para ele existe ética apenas no mundo dos números, do cálculo impessoal que transforma tudo em ganho, pois

nessa ética “não há lugar para o luxo do desinteresse” (CANDIDO, 1992, p. 24-25). Até mesmo o casamento é visto pelo personagem como uma forma de investimento.

Numa certa manhã, Paulo Honório decide casar-se: “Foi uma ideia que me veio sem que nenhum rabo-de-saia a provocasse. Não me ocupo com amores, devem ter notado, e sempre me pareceu que mulher é um bicho esquisito, difícil de governar”. O que move o personagem, como ele mesmo afirma, não são as razões do coração e sim as do negócio; o que ele sentia “era o desejo de preparar um herdeiro para as terras de S. Bernardo” (p. 67).

Como consequência desse desejo é que Madalena, uma professora primária, entra em sua vida. Depois da posse da fazenda, a mulher é seu novo propósito, pelo qual não medirá esforços e artimanhas, como observou com propriedade João Luiz Lafetá: “A partir do capítulo doze, com o surgimento deste outro motivo – Madalena – tudo se subordina a ele. Todos os motivos temáticos – manobras, negócios, brigas – convergem e encontram sua unidade no novo fito de Paulo Honório, a posse da mulher” (LAFETÁ, 2004, p. 85).

O pedido de casamento feito à delicada e culta professora mais se assemelha a uma negociação de compra e venda. Quando Madalena diz que não há pressa em casar, “talvez daqui a um ano... Eu preciso me preparar”, Honório retruca: “Um ano? Negócio com prazo de ano não presta. Que é que falta? Um vestido branco faz-se em vinte e quatro horas” (RAMOS, 2008, p. 106).

Madalena insere no mundo de Paulo Honório o amor, elemento que é estranho ao seu modo utilitário de formatar tudo. O que de início parecia ser apenas um bom negócio, vai muito além e o fazendeiro acaba por se apaixonar pela professora.

No entanto, ele é incapaz de lidar com seus sentimentos e também de compreender a delicadeza da esposa, a generosidade dela no trato com os trabalhadores do eito de suas terras. Tal comportamento opõe-se frontalmente ao extremado sentimento de posse de Paulo Honório: “A bondade humanitária de Madalena ameaça a hierarquia da propriedade e a couraça moral com que foi possível obtê-la” (CANDIDO, 1992, p. 27). A solução para o conflito entre a obsessão pelo capital e a suavidade de Madalena é o ciúme que toma conta, de forma violenta, do personagem:

Até então, ninguém fazia sombra a Paulo Honório; agora, eis que alguém vai destruindo a sua soberania; alguém brotado da necessidade patriarcal de preservar a propriedade no tempo, e que ameaça perde-la. O senhor de São Bernardo reage pelo ciúme, expansão natural de seu temperamento forte e forma, ora disfarçada, ora ostensiva, do mesmo senso de exclusivismo que o dirige na posse de bens materiais. (CANDIDO, 1992, p. 27).

Num depoimento dado a Maksén Luiz, na revista *Filme Cultura*, o cineasta Leon Hirszman afirma que a obra de Graciliano Ramos se caracteriza por uma

abordagem dos personagens nada esquemática: “Ele não é nem a favor nem contra os personagens. Procura compreender humanamente cada um deles”. Nesse processo, o escritor elabora situações em que “a relação crítica do espectador ou leitor é estimulada. O espectador fica sendo sujeito, fica presente como pessoa enquanto está se relacionando com aquilo” (MAKSEN, 1974, p. 26-27). Segundo Randall Johnson e Robert Stam, para Paulo Honório “tudo é propriedade, incluindo sua mulher. Ele é completamente alienado, um exemplar da reificação” (JOHNSON; STAM, 1984, p. 22).

Para Marx, uma característica essencial do ser humano reside no fato de ele constituir-se como um ser genérico, ou seja, um ser comunitário, social e, como tal, interferir no mundo e alterá-lo por meio de seu trabalho. Quando age sobre a natureza, ele a transforma segundo a sua imagem e semelhança; no mundo reflete-se, portanto, a face daquele que a modificou. Essa forma de ação, vital ao homem, é objeto de sua vontade e consciência (MARX, 2004, p. 84): “A atividade vital consciente distingue o homem imediatamente da atividade vital animal. Justamente, e só por isso ele é um ser genérico. Ou ele somente é um ser consciente, isto é, a sua própria vida lhe é objeto, precisamente porque ele é um ser genérico”.

Todavia, ao mesmo tempo em que o processo de transformação atesta a capacidade criativa da humanidade, ele também se revela como meio de diminuição dessa mesma humanidade. Isso ocorre quando a sociedade capitalista, com seu processo de divisão e mecanização do trabalho, no qual o homem, ao vender sua força para produzir coisas fragmentadas, passa a não mais possuir o objeto de seu trabalho ou controlar seu processo de construção, uma vez que não tem mais uma visão de totalidade orgânica daquilo que cria com o seu esforço. Nessa situação, o homem encontra-se separado de suas próprias realizações, ou seja, ele é um ser alienado, estranhado em relação àquilo que faz: “quando arranca do homem o objeto de sua produção, o trabalho estranhado arranca-lhe sua vida genérica, sua efetiva objetividade genérica e transforma a sua vantagem em relação ao animal na desvantagem de lhe ser tirado o seu corpo inorgânico, a natureza” (MARX, 2004, p. 85).

Assim, na sociedade capitalista, caracterizada pela propriedade privada e pela divisão social do trabalho, o produto do trabalho humano não é medido mais pelo seu valor de uso ou da duração e qualidade envolvidas em sua construção. O objeto do trabalho se transforma em mercadoria. Essa condição de mercadoria não estabelece relação alguma com a “natureza física e com as relações materiais que dela resultam. É apenas uma relação social determinada entre os próprios homens que aqui assume, para eles, a forma fantasmagórica de uma relação entre coisas” (MARX, 2004, p. 151).

Separada do homem que a produz, a forma-mercadoria que determina o caráter dos objetos construídos pelo homem adquire a estranha qualidade de coisas geradas “do nada”, que tomaram vida própria e se espalharam pela sociedade: “A

isso eu chamo de fetichismo, que se cola aos produtos do trabalho tão logo eles são produzidos como mercadorias e que, por isso, é inseparável da produção de mercadorias” (MARX, 2004, p. 151). Marx toma emprestado o termo fetichismo da esfera religiosa, na qual, a um objeto feito pelo homem, ou até mesmo criado pela natureza, são atribuídos valores religiosos.

Georg Lukács parte das concepções marxistas de alienação e fetiche da mercadoria para elaborar, em *História e consciência de classe*, o conceito de reificação. Para o filósofo, o mundo reificado é aquele onde todas as relações sociais entre as pessoas são coisificadas, transmutadas em meio a interesses materiais. Reificação é, portanto, o momento em que a forma fria da mercadoria passa a dominar o contato social entre os indivíduos.

O pensador húngaro observa que o capitalismo moderno, com sua consequente mecanização racional do processo de trabalho, faz surgir o “trabalhador livre” (as aspas são de Lukács), que pode vender sua força produtiva como uma mercadoria, como se fosse uma “coisa” que ele possui. Com a separação entre o resultado do trabalho e o esforço do trabalhador para produzi-lo, o capitalismo moderno opera com o intuito de “substituir por relações racionalmente reificadas as relações originais em que eram mais transparentes as relações humanas” (LUKÁCS, 2003, p. 207).

Lukács cita Marx, para quem as relações de trabalho se estendem para o campo social como um todo em que as relações pessoais se tornam relações sociais entre coisas. A vida se transforma em coisa atomizada, em gestos fragmentados de trocas de mercadorias. Sob esta condição é que surge o trabalhador “livre”, cujo destino é o da sociedade como um todo. Na confrontação do indivíduo com a sociedade, seja no campo da prática ou no campo intelectual,

A produção e a reprodução imediatas da vida – em que, para o indivíduo, a estrutura mercantil de todas as “coisas” e a conformidade de suas relações com “leis naturais” já existem enquanto forma acabada, como algo que não pode ser suprimido – só poderiam desenrolar-se sob essa forma de atos isolados e racionais de troca entre proprietários isolados de mercadorias. (LUKÁCS, 2003, p.208-209).

Para Antonio Candido, o sentimento de propriedade das coisas, lugares e seres, que caracteriza Paulo Honório, vai além de um simples instinto de posse para se configurar como “uma disposição total do espírito, uma atitude geral diante das coisas. Por isso engloba todo o seu modo de ser, colorindo as próprias relações afetivas. Colorindo e deformando” (CANDIDO, 1992, p. 28-29). Ao representar o protagonista do romance de Graciliano em seu filme, Hirszman constrói uma encenação que salienta o seu caráter reificado e alienado, conforme as concepções de Marx e Lukács resumidas acima. Tais características aparecem de forma mais

direta nos créditos de abertura da fita, que se sobrepõem a uma nota de cinco mil réis. Comentaremos isso a seguir.

Os créditos de abertura: reificação e artes visuais

Com suavidade, a imagem que se forma na tela é a expressão *S. Bernardo*, em tipos vazados nos quais notamos uma gravura com a imagem de uma menina ladeada por duas mulheres. Os letreiros indicam, na sequência, a produtora, os atores, a música composta por Caetano Veloso e a direção de Leon Hirszman, para depois informar ao espectador que o filme é baseado no romance homônimo de Graciliano Ramos.

As letras do título, que recortam o fundo negro da tela e emolduram a gravura das mulheres, desfazem-se para ampliar a imagem de uma cédula de 5\$000 (cinco mil réis), moeda que circulou na primeira metade do século XX no Brasil – contemporânea, portanto, tanto da publicação de *São Bernardo* (1934) quanto do tempo da narrativa do romance (1925 a 1930).

A cédula que abre o filme constitui-se em síntese do elemento que orienta a vida de Paulo Honório: o capital. Ao mesmo tempo é a primeira e mais óbvia referência às artes plásticas na transposição do romance para a tela.

Outro dado que devemos observar na opção de Hirszman ao mostrar o verso da nota, no qual duas mulheres estão em volta de uma criança, é que ela antecipa um evento central do romance: o casamento como exemplo da reificação dos sentimentos do protagonista e a conseqüente visão da mulher como forma de investimento. Como afirmado acima, o desejo do matrimônio veio para Paulo Honório de uma hora para outra – ele simplesmente acordou um dia com vontade de se casar. Seu intento de arranjar uma esposa foi uma escolha objetiva que surgiu apenas da vontade de ter um herdeiro para a propriedade de *S. Bernardo*.

Há outro dado relevante que identificamos na abertura da fita. No primeiro capítulo do romance, Paulo Honório faz sua primeira intervenção na narrativa, revelando que “antes de iniciar este livro, imaginei construí-lo pela divisão do trabalho” (RAMOS, 2008, p. 7). Como em uma linha de montagem, cada pessoa teria uma função específica para cada momento da “produção” do texto: Padre Silvestre cuidaria da parte moral e das citações em latim; João Nogueira se responsabilizaria pela pontuação, ortografia e sintaxe; Arquimedes faria a composição tipográfica; Lúcio Gomes de Azevedo Gondim tomaria para si a tarefa da composição literária. Honório traçaria o plano geral da obra, além de inserir no livro conceitos básicos de agricultura e pecuária, pagaria as despesas e colocaria seu nome na capa.

Num primeiro momento, o início de *S. Bernardo* parece estar ausente da transposição filmica. Com efeito, a fita começa a partir do terceiro parágrafo do segundo capítulo. Porém, um olhar mais atento mostra que os próprios créditos de abertura do filme constituem-se numa forma sutil de trazer para a tela o tema

central do capítulo que abre o romance: a criação artística como resultado da divisão do trabalho, graças ao recurso do emprego da cédula como “tema de entrada” da narrativa.

Do ponto de vista marxista, a realização cinematográfica, ou seja, o filme que chega às telas pode ser classificado em um dos modos como Karl Marx definiu a manufatura no Livro Primeiro de *O Capital* (MARX, 2013, p. 411):

Reúnem-se numa mesma oficina, sob o controle de um mesmo capitalista, trabalhadores de diversos ofícios anônimos, por cujas mãos tem de passar um produto até seu acabamento final. Uma carruagem, por exemplo, era o produto total dos trabalhos de um grande número de artesãos independentes, como segeiro, seleiro, costureiro, serralheiro, correeiro, torneiro, passamaneiro, vidraceiro, pintor, envernizador, dourador etc. A manufatura de carruagem reúne todos esses diferentes artesãos numa oficina, onde eles trabalham simultaneamente e em colaboração mútua.

A produção de uma película é o que poderíamos chamar de um produto feito numa mesma “oficina” – o set de filmagens –, onde os trabalhadores se reúnem por um determinado tempo para produzir um filme. Diretores de fotografia, montadores, técnicos de som e iluminação, músicos, produtores, roteiristas e atores são os trabalhadores que realizam tarefas específicas relacionadas à realização da obra cinematográfica. Cabe ao diretor coordenar os profissionais envolvidos na feitura da fita – é ele que orienta os atores sobre como devem atuar em determinada situação, que solicita ao diretor de fotografia como uma cena deve ser enquadrada, etc. O produtor ou a companhia produtora opera, em alguns casos dos quais o melhor exemplo é o cinema produzido em Hollywood, como o capitalista que controla os custos da produção, conforme apontado por Marx.

Os créditos de abertura de *S. Bernardo* configuram-se, portanto, com sua lista de trabalhadores e respectivas funções no filme, como referência gráfica às primeiras páginas do livro, nas quais vemos o desejo do autor-narrador de estruturar o romance por meio da divisão do trabalho.

Paulo Honório entra em cena: atmosfera da luz

A câmera fixa, posicionada a meia altura, num plano médio, enquadra Paulo Honório sentado numa mesa, olhando diretamente para o espectador, no interior de sua casa, nas terras de S. Bernardo. A tomada é longa e nela notamos a forma e as pequenas ondulações da toalha branca que cobre a mesa, as dobras do tecido da camisa do personagem. À direita, na tela, vemos as linhas verticais e as formas circulares do encosto de um banco de madeira em segundo plano. Ao fundo, na parte superior da cena, a luz crua do dia claro penetra o recinto, contrastando com

o tom pastel que cobre a parede da casa e a roupa de Honório. Notamos também a textura da superfície das paredes e da madeira da janela.

Belén Vidal observa, com muita propriedade, que o enquadramento fixo e os planos longos são alguns dos recursos que tencionam a narrativa como um todo, chamando nossa atenção para a textura visual do filme (VIDAL, 2012, p. 112).

Para Ismail Xavier, essa sequência de abertura, com seus longos planos, caracteriza o tempo presente do “narrador voz”, que se encontra mergulhado em sua imobilidade e em sua solidão. A expressão grave do rosto e suas atitudes dão ao personagem um caráter melancólico e tal estado de espírito se estenderá por toda a narrativa, apesar do hipotético percurso dinâmico do protagonista, como um indivíduo capitalista extremamente empreendedor deveria ter. Somente depois de deixar bem claro ao espectador que este é o momento do presente de Paulo Honório é que o filme passa a ilustrar aquilo que ele diz, ou seja, é quando efetivamente começa o *flashback* (XAVIER, 1997, p. 135).

Os longos planos citados acima dominam a narrativa de *S. Bernardo*. Tal característica dá ao filme de Hirszman uma estrutura que o afasta da dinâmica de uma cinematografia mais convencional, baseada no cinema clássico estabelecido por Hollywood:

A constante dos planos longos e da imobilidade, raramente rompidos no filme, não oferece a Paulo Honório nenhum momento em que ele se apresenta com aquela potência e velocidade, fluência na relação com o mundo, muito próprias da construção do herói no cinema clássico, onde o primado da ação ganha ressonância no tipo de decupagem que ressalta a energia dos heróis a criar espaço, conquistar novos terrenos, sendo acompanhados por uma câmera que se comporta como alguém que “segue” uma figura humana que detém a iniciativa dos movimentos. (XAVIER, 1997, p. 136)

Sobre a voz *off* do protagonista, ou o “narrador voz” que conduzirá o espectador durante o filme, esta é uma opção que Hirszman emprega como equivalente da narrativa na primeira pessoa do texto de origem. Nesta que é sua primeira intervenção, Paulo Honório informa-nos que seu objetivo é contar sua própria história. A fala do personagem no filme segue, palavra por palavra, o texto do romance (RAMOS, 2008, p. 11-12):

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

Mencionamos brevemente a iluminação da cena. Vamos nos deter um pouco nesse tópico. A cena interior da sequência de abertura recebe iluminação do exterior que entra no ambiente pelas janelas da casa. A luz que vem de fora se espalha, de forma difusa, pelo ambiente. Pensamos aqui na observação de Jacques Aumont sobre a função atmosférica da luz na pintura (AUMONT, 2004, p. 175):

Os inícios pictóricos da luz atmosférica são antigos: a maioria dos Rembrandts, bom número de Lorrains, confiam o essencial de seu efeito a uma utilização calculada da iluminação, a um só tempo para delimitar regiões diversamente significantes na imagem (*Os discípulos de Emaús*) e para banhar o quadro inteiro ou por zonas, de uma luz cuja ‘conotação’ levará à apreciação do conjunto do quadro. Lorrain jamais representa diretamente o sol, mas, torna-se mestre, reconhecido como tal, na figuração da difusão da luz solar, na representação de atmosferas características dos momentos do dia e das estações.

A iluminação em *S. Bernardo* pode ser incluída na categoria atmosférica do emprego pictórico da luz referido acima por Aumont. Quer interna, como esta com que nos deparamos na abertura do filme, quer naquelas situadas na cidade de Viçosa ou nas terras da fazenda, a luz do dia, de velas, de lâmpadas, espalha-se de forma harmoniosa sobre a superfície das coisas e dos corpos.

O quadro no interior do quadro e a sombra

Encontramos em *S. Bernardo* várias passagens no filme em que podemos observar os personagens e seus entornos delimitados por quadros dentro do quadro do filme. Exemplo disso é a sequência em que Paulo Honório dialoga com Padilha durante os primeiros momentos da manhã. A conversa gira em torno das dificuldades do rapaz para conseguir financiamento para cultivar a fazenda. O homem propõe a Honório um empréstimo de 20 contos de réis, que teria como garantia a própria fazenda.

A cena é emoldurada por duas colunas nas extremidades laterais da tela, e vemos Padilha encostado na pilastra do lado direito. Mais ao fundo, vemos Paulo Honório sentado sob a entrada de um depósito. Há um efeito aqui de um quadro dentro do quadro, parecendo Padilha encurralado pelas duas colunas ao mesmo tempo em que se encontra isolado de seu interlocutor pelos limites do galpão onde este se encontra.

Outro exemplo relevante ocorre durante a sequência na capela da propriedade, a qual antecede o suicídio de Madalena. Oprimida pelo ciúme desmedido de seu marido, ela não vê outra saída senão acabar com a própria vida. O ciúme surge da incapacidade do protagonista em compreender o comportamento refinado e elevado da mulher, com sua cultura e seu respeito aos trabalhadores humildes da

fazenda, e também do sentimento terno que ela faz despertar em seu coração duro (CANDIDO, 1992, p 76).

Volto minha atenção aqui para o primeiro plano dessa sequência, quando a câmera se coloca diante da entrada da capela. Duas paredes brancas ladeiam a porta, delimitadas pelos batentes nas laterais e pelos rodapés na parte inferior da construção. A porta da igreja configura-se como um quadro dentro de outro quadro – a tela do cinema.

Por meio da abertura desse quadro dentro da cena, vemos o interior completamente escuro da igreja. Dessa escuridão sai Madalena, com seu vestido vermelho e seu xale rubro-verde⁴. As sombras que parecem acompanhar Madalena quando ela sai da capela envolvem o corpo da personagem. As cores marcantes de suas roupas perdem sua potência.

Paulo Honório entra no quadro pelo lado esquerdo e se dirige à esposa, segurando-a pelo braço direito. Sua sombra projeta-se sobre as vestes da mulher, reduzindo mais ainda a vivacidade de seu xale e vestido. Os dois personagens ficam imóveis por um breve momento, seus corpos parecem congelados no tempo e no espaço. Honório diz à mulher: “Meia volta. Temos negócio!”. Madalena responde, como se a tristeza do mundo estivesse contida somente em uma palavra: “Ainda?”. Ela parece destituída da força de vontade que move todos os seres e coisas do mundo.

Madalena submete-se à vontade do marido e deixa-se conduzir de volta para o interior escuro da igreja. Nesse gesto fugaz reconhecemos a derrota da professora diante da força corrosiva do mundo reificado de Paulo Honório. Ela agora se assemelha a mais uma propriedade do senhor de S. Bernardo e, tal como um animal, deixa-se tanger para o vazio.

Os personagens adentram o recinto e a câmera permanece imóvel por breves segundos do lado de fora, mostrando a escuridão no interior da capela. Dentro em pouco saberemos que esta será a última conversa travada entre marido e mulher, antes que ela cometa o único e desesperado gesto que lhe permitirá escapar da espessa opressão de Paulo Honório. As trevas que a câmera enquadra no centro da imagem parecem antecipar o fim trágico de Madalena, anunciado também no pungente diálogo que então se dá dentro do recinto sagrado:

- Se eu morrer de repente...
- Que história é essa, mulher? Lembrança fora de propósito.
- Por que não? Quem sabe qual há de ser o meu fim? Se eu morrer de repente...

⁴ Vimos a personagem usando esses trajes em três momentos anteriores do filme: no primeiro encontro com Paulo Honório na estação de trem, durante o pedido de casamento e quando ficamos sabendo que ela teve um filho.

- Acabe com isso, criatura. Para que falar nessas coisas?
- Ofereça os meus vestidos à família de mestre Caetano e à Rosa. Distribua os livros com seu Ribeiro, o Padilha e o Gondim.

A iluminação difusa da cena cria uma paleta de cores em tons ocres, ou seja, nos mesmos tons da terra da propriedade de S. Bernardo, o mais valioso investimento de Paulo Honório. As cores que dominam a cena e a iluminação elaborada impedem que os personagens se destaquem do cenário, fazendo com que eles pareçam submetidos ao mundo onde vivem: Honório e sua coisificação e alienação do mundo, e Madalena, por sua vez, submetida ao universo reificado do marido.

Cena-chave dos momentos finais do filme, ela sintetiza, com recursos marcadamente pictóricos, um dos pontos essenciais do filme/romance: a potência do capital diante de tudo aquilo que é humano. Nem mesmo Paulo Honório escapará dessa força descomunal. Mais tarde ele reconhece que a sede desmedida pelo capital o desumanizou (RAMOS, 2008, p. 216):

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

Numa análise do quadro *A morte de Marat* (1793), de Jacques-Louis David, Giulio Carlo Argan comenta sobre o uso simbólico do negro que domina a maior parte da pintura (ARGAN, 1992, p. 44):

A definição do local (do assassinato de Marat), tão exata em seu primeiro plano, dilui-se no alto: mais da metade do quadro é vazia, é um fundo abstrato, sem sinal algum de existência. Da presença tangível das coisas passa-se à desolada ausência, da realidade ao nada, do ser ao não-ser. A borda da banheira, metade coberta por um tecido verde e metade por um lençol branco, é a linha que separa as duas regiões, das coisas e do nada. O espaço é definido pela sóbria, quase esquemática contraposição de horizontais e verticais.

De forma semelhante àquela identificada por Argan no quadro de David, encontramos na cena da entrada da capela a mesma construção sóbria do espaço, com sua contraposição esquemática das linhas horizontais do rodapé e verticais dos batentes da porta. Em oposição à presença tangível de Paulo Honório e Madalena, temos ao fundo a ausência desoladora da escuridão da igreja, a crua realidade do nada, da morte.

Última pincelada, à guisa de conclusão

A transposição para o cinema de *S. Bernardo* revela-se rica no diálogo com outras formas de expressão artística. Poderíamos abordar o papel da música composta por Caetano Veloso para a trilha do filme ou a influência do teatro de Bertolt Brecht na interpretação dos atores. Essas duas artes foram usadas com maestria por Leon Hirszman na interpretação do romance.

No caso deste artigo, a escolha deveu-se ao desejo de permanecer no campo em que a imagem analisa a própria imagem no processo de transposição do texto literário. Essa perspectiva teve origem no comentário de Volker Pantenburg:

Um método óbvio de tematizar um meio de expressão está em sua confrontação diegética com outro meio. O que caracteriza implicitamente um filme como uma complexa montagem de imagem, som e escrita pode se transformar em um tema explícito caso a estrutura cinematográfica contenha diferentes tipos de imagens: filme e pintura, filme e fotografia, filme e vídeo. (PANTENBURG, 2015, p. 73)

RAMOS, P. R. Cinema, Literature, and Painting in São Bernardo, by Leon Hirszman. *Itinerários*, Araraquara, n. 49, p. 169-183, jul./dez. 2019.

■ **ABSTRACT:** *In the movie transposition of São Bernardo (1973), novel written by Graciliano Ramos (1934), the director Leon Hirszman uses the painting as one of the formal elements to adapt the literary text to the screen. The film establishes, therefore, a dialogue with two art forms: Literature - the starting point of the film adaptation - and Painting, of which the filmmaker incorporates some of its characteristic structural elements to the formal structure of his transposition of Ramos's novel.*

■ **KEYWORDS:** *Adaptation. Cinema. Literature. Painting.*

REFERÊNCIAS

ARGAN, G. C. **Arte moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

AUMONT, J. **O olho interminável**: cinema e pintura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. São Paulo: Editora 34, 1992.

JOHNSON, R.; STAM, R. Popular emotion: an interview with Leon Hirszman. **Cinéaste**, New York: vol. 13, n. 2, p. 20-23, 1984.

LAFETÁ, J. L. **A dimensão da noite**. São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2004.

LOSCO, M. Tableau (quadro) in SARRAZAC, J.P. **Léxico do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

LUKACS, G. **História e consciência de classe**: estudos sobre a dialética marxista. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MAKSEN, L. Leon Hirszman e São Bernardo. **Filme Cultura**, Rio de Janeiro, n. 25, p. 26-27, 1974.

MARX, K. **Manuscritos econômicos-filosóficos**. São Paulo: Boitempo, 2004.

MARX, K. **O capital**: crítica da economia política – Livro I. São Paulo: Boitempo 2013.

PANTENBURG, V. The camera as brush: film and painting. In: PANTENBUR, V. **Farocki/ Godard**. New York: Amsterdam University Press, 2015. p. 73-134.

RAMOS, G. S. **Bernardo**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

RICOEUR, P. **Hermenêutica e ideologias**. Petrópolis: Vozes, 2008.

STAM, R. **A literatura através do cinema**: realismo, magia e a arte da adaptação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

VIDAL, B. Time and the image: the tableau. In: VIDAL, B. **Figuring the past**: period film and the mannerist aesthetic. New York, Amsterdam University Press, 2012. p. 111-161.

XAVIER, I. O olhar e a voz: a narração multifocal do cinema e a cifra da História em São Bernardo. **Literatura e sociedade**, São Paulo, v. 2, n. 2, p. 126-138, 1997.



