OS SÃO BERNARDO(S) DE GRACILIANO RAMOS E LEON HIRSZMAN

Carlos Eduardo Japiassu Quieroz[1]

RESUMO
Este artigo tem como objetivo uma análise comparativa entre o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, escrito em 1934, e sua adaptação homônima para o cinema, realizada pelo diretor Leon Hirszman, em 1972, elegendo como recorte investigativo um estudo acerca da configuração do tempo na estrutura narrativa das duas obras. Neste âmbito teórico, o artigo visa contemplar primeiramente a análise da estrutura temporal do romance e, a partir do seu resultado, abordar a adaptação para o cinema no sentido de uma reflexão acerca do projeto de adaptação adotado pelo diretor-roteirista.
PALAVRAS-CHAVE: teoria da literatura, teoria do cinema, tempo, interdisciplinaridade

ABSTRACT
This article has the aim of a comparative analysis of the novel São Bernardo, by Graciliano Ramos, written in 1934, and its eponymous film adaptation, held by director Leon Hirszman in 1972, choosing as an investigative cut out a study on the time setting of the narrative structure from the two opus. In this theoretical framework, the article will contemplate primarily the analysis of the temporal structure of the novel, and from its result, broach the film adaptation towards a reflection on the adaptation project adopted by the writer-director.
KEYWORDS: literary theory, film theory, time, interdisciplinarity.

Introdução

Quando do lançamento do filme *São Bernardo*, em 1972, dois projetos modernos se entrecruzaram, ou, dada a forma final tomada pela peça cinematográfica, seria mais preciso dizer imbricaram-se. Quanto ao primeiro, correspondia à obra literária do escritor alagoano Graciliano Ramos; quanto ao segundo, à obra fílmica do diretor carioca Leon Hirszman; e ao encontro dos dois, quando da adaptação

[1] Professor Adjunto do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Sergipe. Email: cjcejapiassu4@gmail.com

homônima para o cinema do romance *São Bernardo*. É como se Hirszman, um dos autores do denominado Cinema Novo Brasileiro, vislumbrasse no romance de G. Ramos uma solução de continuidade à opção estético-ideológica que fundou o movimento cinemanovista brasileiro.

Neste âmbito, esse trabalho pretende realizar uma análise comparativa do romance e do filme acima referidos. No entanto, pensamos ser necessário, para depuração do nosso objeto, um recorte temático. A escolha recaiu num elemento de fundamental importância para a interpretação do romance, a saber, o uso e a concepção do Tempo enquanto construção de sentido para a história e a estrutura narrativa. Tratamento este que, na passagem para o cinema, fará com que o "fenômeno do tempo", agora sob os ditames do signo imagético, assuma uma função estética que atribuirá ao filme de Hirszman um caráter plenamente autoral.

Não se trata apenas de verificar como o tempo é disposto na narrativa ficcional do romance *São Bernardo*, mas como o autor concebe as dimensões temporais como cortes anacrônicos de significação. Ou seja, os blocos de capítulos que situam a história no passado, no presente e no futuro, sem uma obrigatoriedade diacrônica, funcionam de modo a se atribuírem significados não apenas perspectivos, como retrospectivos, numa espécie de "convivência" entre os modos temporais, que propiciará o próprio sentido compreensivo da narrativa, como também da visão de mundo subjacente a ela. Visão de mundo, esta, que se perfaz pela marcada consciência do estilo literário de Graciliano Ramos, marca estilística que, a cada momento, transborda um anseio ético, compartilhado com o leitor e/ou intérprete, pela força da concepção de seu projeto estético.

No tocante à transposição realizada para o cinema, observaríamos que ela obteve uma concepção estética de cunho assaz autoral por parte do diretor L. Hirszman; concepção esta que iria se inserir no âmbito do que se postulou como

segundo momento do Cinema Novo Brasileiro – originado após o AI-5, recorrendo a adaptações de obras clássicas da literatura nacional, repensando-as de forma a criar novos caminhos de afirmação de um projeto de identidade cultural brasileira. Desta forma, se numa primeira aproximação ao filme de Hirszman a questão do Tempo não parece assumir a centralidade a ela concernida no romance de G. Ramos, atribuímos isto à própria natureza da linguagem cinematográfica. Esta tenderia a ocultar o papel dos seus elementos formadores em prol da diegese narrativa. Ora, numa análise mais refinada do filme, constatamos estar justamente na antifuncionalidade dos elementos estéticos de sua narrativa – por exemplo, as longas tomadas que a compõem – a "compreensão intersemiótica" da problemática do Tempo, tal como estruturada no romance.

Neste sentido, impor-se-á como hipótese teórica do artigo o desenvolvimento da seguinte reflexão: se a subserviência da adaptação cinematográfica em relação à estrutura do romance atenderia aos anseios estético-formais do diretor, caracterizando o filme como um dos mais representativos do Cinema Novo Brasileiro? E, continuando a indagação, como a questão do tempo, por nós apontada em relação ao romance, estaria coadunada à concepção estética do filme de L. Hirszman?

Para concluir esta introdução, gostaríamos de observar que, bem mais enfaticamente que as vanguardas cinematográficas europeias do pós-guerra, o Cinema Novo Brasileiro, assim como o de outras cinematografias latino-americanas marcantes daquele período histórico, só poderia afirmar um projeto estético se vinculado a um claro sentido político de emancipação social. Sendo, pois, um dos nomes que mais encarnou este ímpeto de transformação social, é que supomos a escolha feita por Leon Hirszman pela adaptação do romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos.

O tempo no romance *São Bernardo*

A princípio, achamos necessário adensar a justificativa do recorte de uma temática acerca do tempo em relação à abordagem do objeto de análise descrito na introdução. O fato é que, mesmo observando a perfeita imbricação dos elementos estruturais que compõem o romance – sejam os que ocupam um plano discursivo (tipos de discurso linguístico, disposição temporal não linear da narrativa), sejam os pertencentes ao plano da Fábula/História (os personagens, os acontecimentos que compõem a história, o contexto histórico que a situa) – acreditamos que a forma narrativa ficcional concebida por Graciliano Ramos (2005) permite que uma problemática específica do tempo seja explicitamente ressaltada em relação aos elementos referidos. Tal ênfase, a nosso ver, é menos manifesta pelo fator relativo à não linearidade temporal do enredo do que pelo tipo de construção do personagem central do romance, o fazendeiro/proprietário Paulo Honório, concebido no cerne de uma propriedade autorreflexiva do narrador, através da qual ele tanto protagoniza quanto relata sua própria história. Portanto, é desta relação especular de um narrador-personagem consigo próprio – enquanto narrador e enquanto personagem narrado – que se abre a perspectiva teórica de uma reflexão acerca do tempo como fator estético-filosófico, revelado, sobremodo, na dinâmica de uma narrativa de si. Fundamento, este, que dota o romance de uma singularidade narrativa, alçando-o ao panteão dos grandes romances modernistas do século XX. Poder-se-ia pensar tal estrutura temporal simplesmente como uma forma não linear do discurso narrativo, a saber, como uma história que não segue a ordem cronológica natural da irreversibilidade do tempo; modos narrativos que normalmente operam como um grande flash-back, através do qual, depois de iniciado o relato memorial, a função de narrador do personagem desaparece em favor da própria história, e aquele logo passa a atuar em seu próprio drama diegético, só reaparecendo ao fim do romance, como uma espécie de renaturalização de um fluxo temporal que deve retomar seu curso compulsório;

como também, concluindo-a por vezes com um fechamento de sentido que atribui à história uma unidade ética, um senso final. No entanto, a não linearidade temporal do romance *São Bernardo,* a nosso ver, assume uma ordem que escapa à funcionalidade da construção de um discurso narrativo cujo relato em primeira pessoa tenderia a caracterizá-lo como um romance de cunho psicológico. A questão é que o discurso-monólogo de Paulo Honório tem uma densidade temporal, diríamos, vital, pois parte de um ser contextualizado numa situação de absoluto esvaziamento de sentido, impondo-se, como o único caminho a ser tomado, a necessidade do seu relato. Este estado de espírito é transmitido ao leitor através de uma imagética visceral de sua solidão trágica, pois, a partir mesmo do primeiro capítulo do livro, o leitor tem a visão, e a audição, de seus solilóquios, emitidos a partir de uma fechada sala penumbrosa, localizada na casa-sede da fazenda São Bernardo. É, pois, nesta introdução do personagem através da intensidade de seu monólogo interior que o autor constrói a força da cena inicial, através da visibilidade quase táctil desta que é a imagem-síntese de todo o romance. A hipótese consequente desta reflexão, portanto, é que a instância presente do narrador-personagem não cede seu lugar ao conteúdo do que será narrado dali por diante, ou seja, aos fatos e acontecimentos que comporão e/ou compuseram a vida do personagem, relatados numa ordem cronológica. A sombra do narrador Paulo Honório "persegue" ele próprio, ou seja, o personagem Paulo Honório. Persegue seu passado, mantendo, nele, sua presença, seu tom, seu rastro, em relação aos fatos da intriga que estão a ocorrer no presente da história narrada. Principalmente, a partir do Cap. 18 (RAMOS, 2005), quando tal justaposição intercessiva se torna explícita, realizando-se como uma intervenção autocrítica do narrador. Portanto, é pertinente afirmarmos que, no romance, duas histórias enredam-se paralela e simultaneamente no tocante à sua temporalidade. Duas histórias protagonizadas pelo mesmo personagem central, atuando, ora como personagem, ora como narrador. Uma história estabelecendo-se pragmaticamente através do agenciamento cronológico dos

acontecimentos, os quais envolvem o percurso do personagem num conjunto de atos e discursos que o relacionam e o fazem interagir com as outras personagens do romance. A outra, fixada inteiramente no fluxo mental do personagem, que intenciona organizar as imagens/lembranças relativas àquela história, a qual é tão somente a sua, num registro verbal cuja função seria a de atribuir uma lógica compreensiva à busca de significado de seu transcurso cronológico, explicitando-o e formalizando-o, assim, numa síntese narrativa. Enfim, concluindo esta primeira parte, poderíamos afirmar que os acontecimentos articulam-se através de um *modus* sucessivo, cronológico, cujo nexo causal possivelmente existente entre eles não se apresenta de forma peremptória. Tudo gira em torno da "macro-ação", propósito do protagonista em adquirir e construir uma grande propriedade rural, em específico, a fazenda São Bernardo. Podemos, assim, pensar o conjunto das ações de Paulo Honório para atingir este objetivo, ou seja, a força-motriz que o alimenta, justamente como a expectativa, seja espiritual, seja ideológica, seja idealista, que o encaminha sobre um tempo material e pragmático. Portanto, do mesmo modo que não há um desfecho lógico-narrativo final da intriga, na medida em que seu final se estabelece como uma volta ao início, seu encadeamento não se dá por conexões de causalidade entre os acontecimentos, mas por pura sucessão cronológica. Tal colocação é de suma importância quando da solução de linguagem adotada na transposição do romance para o cinema. Ora, se há uma reviravolta na sorte do personagem, tal não se dá por um efeito estético-catártico da intriga, pois o leitor já o sabe de antemão, desde os primeiros capítulos do romance. Assim como, seguindo nossa hipótese estrutural, o reconhecimento, neste caso, um processo de autoconsciência do deserto espiritual de Paulo Honório, acontece na instância do personagem enquanto narrador, no âmbito de uma mudança qualitativa de um tempo espacializado enquanto movimento exterior, para um tempo espiritualizado enquanto movimento interior. Transformação esta que se torna

problemática central na análise que desenvolveremos daqui por diante a respeito do filme *São Bernardo*.

Os pressupostos teóricos do cinema moderno

Podemos afirmar, acerca do intuito desta segunda parte do trabalho, tratar-se de uma resposta à indagação realizada na introdução, a saber, se o filme *São Bernardo* insere-se nos pressupostos teórico-formais do que pensadores da arte cinematográfica, especificamente André Bazin e Gilles Deleuze, delimitaram e tentaram definir como cinema moderno. É, portanto, a teoria crítica de André Bazin e a filosofia do cinema de Gilles Deleuze que nos servirão de suporte e viés epistemológico de nossa análise da transposição/adaptação para o cinema do romance *São Bernardo*. Quando fiz a referência, na introdução, ao encontro de dois projetos modernos, o do livro e o do filme, mesmo separados por quase 40 anos, será que também não estaria embutida nesta observação o encontro de duas escolas – linguagens realistas: o realismo regionalista, porém esteticamente singular, de Graciliano Ramos; e a corrente neorrealista cinematográfica, a qual influenciará a obra de L. Hirszman? Cogito, pois, esse encontro, não tão somente como a escolha e a preocupação com uma temática realista, ou seja, com uma abordagem de questões sócio-históricas consideradas realistas sob a ótica de uma determinada ideologia política. Tento privilegiar, antes, porém, uma maneira em comum de visar o mundo que traz em seu bojo um projeto estético como forma de expressar essa cosmovisão. Deste modo, o que trariam ambos os projetos, embora realistas em seu conteúdo, sim, é a marca das transformações formais que permearam as obras artísticas ditas modernas, principalmente na primeira metade do século XX, ou seja, o modernismo. O desafio desta segunda parte, portanto, concerne em analisar a linguagem cinematográfica do filme *São Bernardo*, com a finalidade de concebermos hipóteses acerca de seu projeto adaptativo, cujo teor

estético é para nós bastante inovador no contexto do cinema brasileiro, e porque não dizer, do cinema mundial. E quando dizemos inovador, queremos assim nos referir à característica de sua estética fílmica, no sentido em que os teóricos citados acima pensaram e discerniram um dito cinema moderno. Iniciemos, então, realizando um percurso pelos pressupostos críticos bazinianos, antes de adentrarmos o conceito fundamental de imagem-tempo deleuziano, o qual tem em Bazin talvez seu principal precursor. Na coletânea de ensaios *O que é o Cinema?*, principalmente nos ensaios "Montagem Proibida" e "Evolução da Linguagem Cinematográfica", torna-se patente que a principal convenção estética descoberta/observada por Bazin foi o uso do Plano-Sequência. Este procedimento possibilitaria, para ele, adentrar o real com uma tal contundência, que intentaria revelá-lo mesmo em sua espessura ontológica[2]. No ensaio, "A Ontologia da Imagem Fotográfica", ele primeiro atribui à propriedade significante da sensibilidade material do filme em relação à luz tal atributo. Entretanto, na continuidade dos seus escritos, especialmente quando analisa *Cidadão Kane*, de Orson Welles, ele dirigirá sua atenção não só para o uso do Plano-Sequência, como para a ideia de uma Profundidade de Campo, no sentido dos procedimentos formais basilares da estética de um possível novo realismo. E que acréscimo de significância estética traz o Plano-Sequência senão uma continuidade temporal que possibilita uma maior percepção das imagens filmadas, uma melhor visão do espaço fílmico, seja em relação ao cenário, seja em relação aos personagens? O que importa, portanto, é a *mise-en-scène*, ou seja, tudo o que está disposto em cena num determinado segmento/recorte temporal, estruturado, assim, enquanto uma unidade sequencial. O Plano-Sequência e a Profundidade de Campo tornam-se uma opção à decupagem clássica do cinema americano, baseada na montagem como procedimento de ordenação cronológica das ações que se realizam como partes do todo da história filmada. O cerne conceitual da

[2] A noção de ontológico consiste na compreensão de um valor ou grandeza que se estabelece como substrato do ser, ou seja, do que constrói o real como algo que é.

teoria deleuziana sobre o cinema moderno está no fato de ele trazer, em seu corte epistemológico acerca da imagem cinematográfica, toda uma nova visada, digamos, "filosófico-semiótica", a respeito dos signos áudio-visuais que a compõem. Neste âmbito, o que o cinema moderno imprimiu à linguagem cinematográfica foi a criação de signos visuais e auditivos, os quais ele denomina de "opsignos" e "sonsignos", e que fundamentam sua noção magna de "Imagem-Tempo" (Deleuze, 2005). Em contraposição, deste modo, aos signos tradicionais formadores da noção de Imagem-Movimento, à qual dedica seu estudo na obra *Cinema I: a Imagem-Movimento* (2004). Para exemplificar e justificar sua teoria, Deleuze discorre em *Cinema II: a Imagem-Tempo*, capítulo a capítulo, acerca dos filmes de alguns diretores que levaram a efeito a criação destes "opsignos" e "sonsignos". Tomemos como ponto de partida de nossa reflexão o comentário/definição de Deleuze:

> O que define o neo-realismo é essa ascensão de situações puramente óticas (e sonoras, embora não houvesse som sincronizado no começo do neo-realismo), que se distinguem essencialmente das situações sensório-motoras da imagem-ação no antigo realismo. (DELEUZE, 2005, p. 11)

É notável o relevo que ele atribui em sua assertiva para o termo "Situações". Ora, a semântica da palavra remete-nos claramente para o campo da análise narrativa, visto que as situações estão relacionadas à intriga. Outrossim, ele prevê a distinção importantíssima entre situações puramente óticas – as quais criam os signos óticos e sonoros purificados –, das situações sensório-motoras – as quais criam os signos representativos das imagens-ação. Fica claro, aqui, que os signos imagéticos decorrem de situações, e a distinção que ele concebe entre os dois tipos seria relativa ao campo semântico-narrativo do filme. Caberia, decorrente desta ideia, uma indagação: quando Deleuze estabelece uma caracterização genérica de um dito cinema moderno,

escolhendo e exemplificando determinados autores que o compõem (e neste ponto acompanhando a crítica cinematográfica do pós-guerra quanto à criação de um cânone de um cinema autoral), dentro do pressuposto defendido por ele de um enfraquecimento dos liames sensório-motores do cinema realista tradicional, não estaria ele adentrando na seara dos estudos do enredo fílmico, enquanto história, argumento e roteiro?

Situações sensório-motoras são aquelas cujo conteúdo está enredado num tecido de ações, portanto, mantendo uma finalidade teleológica, a qual possui um antes e um depois localizáveis, independentemente da ordem temporal dos fatos narrados, envolvendo, assim, o campo teórico de uma semântica da ação. Um conjunto sensório-motor engloba uma imagem-percepção em seu início, uma imagem-ação na outra extremidade e, entre elas, uma imagem-afecção, conceituação desenvolvida por Deleuze (2004) em *Cinema I: Imagem-Movimento*. Ou seja, o movimento tem uma direção objetiva, efetivando-se como uma ação numa sequência narrativa, inserindo-se no interior do todo narrado, mantendo, assim, a lógica relacional que encadeia as partes e o todo narrativo. Já "uma situação ótica e sonora não se prolonga em ação, tampouco é induzida por uma ação", afirma Deleuze (2005, p. 28). Neste sentido, que tipo de acontecimentos exemplificariam uma situação ótica e sonora?

A princípio, poderíamos refletir na direção de uma espécie de dialética entre os vetores semânticos que contrapõem uma ação e uma situação. Uma ação, pode-se dizer, está sempre vinculada a uma situação no seio de uma sequência dramática. Contudo, a interpretação que faríamos da assertiva deleuziana é que, se o conflito dramático é intenso – o que normalmente caracteriza uma sequência narrativa clássica –, o espectador, como as próprias personagens, assumem uma identificação total com os esquemas sensórios-motores correspondentes à ação, o que qualificaria, assim, uma sequência carregada dramaticamente. Por outro lado, se a sequência está esvaziada da

ação em termos dramáticos, aconteceria um fenômeno que ele descreve como "movimentos aberrantes" (DELEUZE, 2005), a saber, esvaziados de uma lógica narrativa clássica, os quais atrairiam sua força expressiva para si mesmos, alcançando uma autonomia que os faria independentes de sua relação com o todo. Ele, então, exemplifica situações deste tipo, tais como: a Balada, a Perambulação, entre outros, que, a nosso ver, afirmam-se como a noção que podemos denominar de "cotidianeidade". Eles descrevem ou estabelecem, deste modo, situações onde predominam uma desdramatização dos conflitos. Situações estas, através das quais pode-se aprender o tempo em sua qualidade de "duração", na medida mesma em que a intriga é dirimida de seu conteúdo propriamente "diegético", ou seja, de sua riqueza ou amplitude fabuladora, substituída por movimentos dysnarrativos (DELEUZE, 2005).

Uma fraqueza narrativa, definida por um enredo cujos grandes acontecimentos, pontuados por intensos efeitos dramáticos, cedem lugar a situações banais do cotidiano, onde, podemos dizer, o que importa não é o que acontece, mas, antes, o que "(se) passa". É por tal que são denominadas de situações ótico-sonoras, pois irão criar um outro nível de percepção; não mais um reflexo gerado por uma imagem-motora, porém um aguçamento sensitivo do olhar, assim como do escutar – "um cinema de vidente" (DELEUZE, 2005). Vidência, esta, que provocará nas personagens uma impotência motora, e os sentidos perceptivos, assim liberados de um determinismo sensório-motor, ganharão potência e liberdade em sua interação com a ambiência da situação ótico-sonora. No entanto, da mesma maneira que espaço e tempo são indiscerníveis enquanto valores e/ou categorias fenomenológicas, o mesmo impõe-se para as "qualidades" de objetividade e de subjetividade decorrentes daqueles. Explica-se: se a objetividade perceptiva do espaço em seus contornos, delimitações e delineamentos são intensificados, tal só é possível por uma "elevação/interiorização" espiritual que estaria associada ao tempo enquanto duração

interior. Portanto, incidirá na formação das imagens ditas ótico-sonoras um circuito indiscernível entre exterioridade e interioridade, no sentido de que a atualidade deles depende da virtualidade de uma experiência interior, composta, esta, pelos processos inerentes à subjetividade, tais como o do pensamento, da memória, dos sonhos, do devaneio, entre outros.

É neste âmbito que filmes nos quais tais situações se sobrepõem assumem sempre uma áurea de irrealidade, pois a reversibilidade dos circuitos também se dá na dimensão entre real e imaginário, na medida em que são investidos pela instância espiritual no processo de recepção/"espectorialiedade" das imagens. Ora, se em princípio poder-se-ia pensar num reconhecimento atento da realidade por parte do personagem "em situação", o que enfatizaria a captação do espaço por seu corpo-espírito, tal aguçamento sensorial não existe abstraído, como no caso de um vínculo sensório-motor, da vivência interior do personagem[3], de sua experiência passada concretizada como "presente-passado", portadora dos fenômenos que compõem seu imaginário espiritual. É, pois, oriundos desta reversibilidade, a partir da qual o espaço é redimensionado por uma consciência temporal, que serão criados, pelo cinema moderno, determinados tipos de imagens, as quais Deleuze denominará de imagens diretas do tempo, entre elas, as Imagens-Memória, as Imagens-Pensamento e as Imagens-Cristais. Ao realizar a contraposição entre imagens que apresentam o tempo de forma direta (as ótico-sonoras) e aquelas que o apresentam indiretamente (as sensório-motoras), Deleuze parece adentrar no campo de uma ontologia de tempo – principalmente no capítulo onde trata das Imagens-Cristal. Tal questionamento não se resolve no decorrer de *Cinema II - Imagem-Tempo*, porém torna-se patente, e isto fica explícito no quarto comentário à Bergson, uma influência da metafísica do tempo bergsoniana. Ora, dizer que o tempo é apresentado diretamente é, de antemão, já se

[3] Tanto do personagem como do espectador, os quais, no cinema moderno, vinculam seus olhares a partir de suas relações mentais.

ter solucionado filosoficamente toda a problemática relacionada a ele. Por outro lado, fica clara a perspectiva deleuziana quando exemplifica a ideia de "imagens diretas do tempo", a partir de dois recortes de sequências encontrados em *Cidadão Kane,* de Orson Welles (1941). Tomando a concepção de Profundidade de Campo, de A. Bazin, diz ele:

> [...] a maioria das vezes em que a profundidade de campo encontra plena necessidade é quando tem relação com a memória [...] não se trata de uma memória psicológica, feita de imagens-lembrança, tal como convencionalmente o flash-back pode representar [...] Trata-se ou de um esforço de evocação produzido num presente atual, e precedendo a formação de imagens-lembrança, ou da exploração de um lençol de passado do qual, ulteriormente, surgirão as imagens-lembrança (DELEUZE, 2005, p. 134).

Notamos que o tempo aparece qualitativamente como fenômeno memorial, porém nem sempre apresenta-se de forma direta, sobrepujando o movimento, como é o caso de uma simples imagem-lembrança operacionalizada por um *flash-back* tradicional. A imagem-tempo direta se realiza como uma imersão "nos lençóis do passado", os quais são coexistentes com o presente do personagem, no sentido de um esforço de evocação dos fatos passados que, de outra forma, no plano real, pode acontecer como um ato natural de recordação, quando nos encontramos predispostos a tal, em consequência de uma determinada situação experiencial, ou mesmo por um temperamento contemplativo contumaz que intenciona o tempo desta maneira. Nestes casos, o tempo prolonga-se como uma duração interior. Uma problematização irá imperar, para Deleuze, nesta distinção paradigmática de tipos de apresentação imagéticas do tempo. Ora, são nos procedimentos formais da linguagem cinematográfica que ele localiza seus pressupostos conceituais, principalmente na

Profundidade de Campo, mas também no Plano-Sequência e nos *Travellings*; procedimentos estes que irão opor-se ao tipo de montagem relacionada à lógica narrativa-temporal da decupagem clássica. No entanto, e aqui entramos na ponderação do problema, não é possível ser indiferente ao sentido expresso pela história que está sendo narrada. Neste âmbito, então, dois percursos podem ser seguidos: ou a mesma narrativa pode ser entretecida numa linhagem formal, de sorte que o conteúdo se "aprofunde" e nele se adense um pensamento mais ancho a respeito da existência, das relações humanas, e do mundo mesmo – é o caso de *Cidadão Kane*, por exemplo, que poderia ser narrado de maneira convencionalmente linear, perdendo, assim, toda a amplitude significativa que os recursos de linguagem criados por Orson Welles permitiram obtê-lo; ou, no segundo caso, o de narrativas que intrinsecamente já trazem associadas à dimensão conteudístico-narrativa o próprio projeto estético do autor, não existindo, pois, a possibilidade de uma disjunção entre a matéria narrada e a estrutura de sua organização formal – cogitamos, neste caso, na quase totalidade da obra de diretores como Federico Fellini, François Truffaut, entre outros. No entanto, ainda podemos pensar num terceiro caso: aquele no qual há uma radical opacidade da lógica narrativa, cujo conteúdo irá tender a uma discursividade que rompe diametralmente com a transparência diegética dos enredos clássicos ou tradicionais; neste último caso, nos remeteríamos à obra de Jean-Luc Godard, Alain Resnais e Glauber Rocha, por exemplo. Essas divisões consistem em concepções estético-narratológicas dos realizadores, as quais definem uma unidade significativa à obra, na medida em que, realizando um recorte e uma organização específica do real, tornam cabal um determinado tipo de temporalidade, o qual, por sua vez, é contíguo à infinitude aberta do que não foi localizado temporalmente. Trata-se aqui, pois, do grande mistério da escolha estética do criador. E, a partir de nosso ponto de vista, no caso do signo audio-visual, escolher os limites temporais de um filme é doar, portanto, o espaço de sua visibilidade. Ou seja, apresentar o tempo, seja direta ou indiretamente, segundo a

divisão deleuziana, já consiste sempre, em relação à totalidade do real, numa escolha de espaços de visibilidade. Em consequência, seguindo nossa reflexão, o modo como o tempo "se apresenta" está intrinsecamente associado à modos de ocupação do espaço, assim como à interação das personagens com o cenário, e deste com a ambiência de onde está ocorrendo a cena. Retomando A. Bazin: com tudo que ocupa a cena, a *mis-en-scène* de cada realizador. Como o próprio Deleuze exemplifica ao citar o cinema de Dreyer e de Ozu, mesmo alguns tipos de montagem – procedimento que estaria ligado a uma representação indireta do tempo – também criam situações ótico-sonoras. Nossa preocupação em problematizar este ponto, portanto, centra-se numa defesa da não existência de uma pureza do tempo enquanto valor dissociado da maneira (estilo?) com que o diretor compõe e intervem no espaço filmado, e que, concordamos, cria um significado que extrapola o plano em si, estendendo seu sentido, em distinção da arte teatral, ao extra-campo; quer dizer, não necessariamente o que está sendo enquadrado num momento sequencial, mas o que, mesmo ao não aparecer na cena, faz parte da lógica ou da atmosfera do que está sendo descrito e/ou narrado audiovisualmente. Nossa convicção da necessidade de um elo "quiasmático" entre tempo e espaço quando na criação de imagens – uma *poiesis* imagética – parece justificar-se no Cap. 6 de *Cinema II - Imagem-Tempo*, intitulado "As Potências do Falso" (DELEUZE, 2005). É nele que o filósofo irá, a partir de duas novas oposições (dicotomias?) conceituais – a de um regime de imagem orgânico e outro cristalino – realizar toda uma formulação a respeito das descrições e narrações cinematográficas, baseado na construção de um modelo teórico relativo justamente ao âmbito do espaço fílmico. Diz ele: "A narração orgânica consiste no desenvolvimento dos esquemas sensório-motores segundo os quais as personagens reagem a situações, ou então agem de modo a desvendar a situação" (DELEUZE, 2005, p. 157), e continua logo a seguir:

> Constatamos apenas que o esquema sensório-motor se manifesta concretamente num 'espaço hodológico' (Kurt Lewin), que se define por um campo de forças, oposições e tensões entre essas forças, resoluções das tensões de acordo com a distribuição dos objetivos, obstáculos, meios, desvios. A forma abstrata correspondente é o espaço euclidiano, pois este é o meio no qual as tensões se resolvem conforme um príncipio de economia, [...] um mínimo de meio para um máximo de efeito (DELEUZE, 2005, p. 157).

Já no regime cristalino:

> a narração cristalina vai quebrar a complementariedade do espaço hodológico vivido e do espaço euclidiano representado [...] o espaço concreto deixa de se organizar conforme tensões e resoluções de tensão, conforme objetivos, obstáculos, meios e até mesmo desvios (DELEUZE, 2005, p. 158).

Constatamos, então, que, se no regime orgânico o tempo é representado indiretamente, pois é resultado das diretrizes dos movimentos inseridos numa lógica semântica das ações, no regime cristalino a apresentação do tempo se faz de modo direto, na medida em que o espaço é formado por anomalias do movimento. Entramos aqui no "reino do Falso *Raccord*", que "se tornam essenciais, ao invés de serem acidentais ou eventuais" (DELEUZE, 2005:159). No regime cristalino, portanto, o movimento assume uma independência (pode tender até à inteira imobilidade), em relação à economia narratológica da história. É o que Deleuze afirma como sendo uma crise da ação, pois o espaço euclidiano perde suas conexões e leis que o regiam.

Enfim, é a partir desses pressupostos que entendemos a fundamental hipótese do filósofo no tocante ao cinema moderno: em seus termos, "um Cinema de Vidente, não mais de Actante". Genial assertiva que traz em seu bojo a reflexão de

que em Ozu, no neorrealismo, como na *nouvelle-vague*, a visão não é mais uma preliminar condição acrescida à ação, antes, porém, substituindo-a.

A adaptação cinematográfica do romance *São Bernardo*

O desenvolvimento a seguir tem como premissa maior tentar responder a indagação a que nos propomos na introdução, a qual consiste em saber se o filme de Leon Hirszman se adequa aos pressupostos teórico-filosóficos, concebidos por André Bazin e Gilles Deleuze, de um cinema oriundo do pós-segunda guerra mundial, o qual, ao criar um novo paradigma estético, foi aclamado como um cinema moderno, em contraposição a um cinema considerado clássico. Ora, se a modernidade na arte vem datada desde a segunda metade do século XIX, tendo seu auge nas primeiras três décadas do século XX, porque a arte cinematográfica só se integrou a este movimento histórico depois dos anos 40 do século passado? O cinema já não nasce moderno, como supõem alguns críticos? E o que pensar das vanguardas cinematográficas do cinema silencioso: o construtivismo soviético, o expressionismo alemão, o impressionismo francês? Não poderiam ser tais escolas consideradas modernas? O pensamento dos dois teóricos, no entanto, tende a considerá-las, assim como todo cinema de ação americano e o cinema falado da década de 30, clássicos. Bazin, a partir de sua concepção realista, adota algumas exceções que considera pré-modernas: os nomes de William Wyler e Jean Renoir; assim como Deleuze atribui a Ozu, ainda em sua fase silenciosa, o privilégio da criação de uma "estética filosófica" moderna no cinema, como também postula os nomes de Carl Dreyer e Alfred Hitchcock. Todavia, a descoberta de potências estéticas novas na arte cinematográfica não decorre da superação de um cinema considerado inferior em importância. O próprio Deleuze se refere a um "Esplendor do Cinema Clássico" (DELEUZE, 2005, p. 328); consequentemente, qual o porquê da relevância de um cinema categorizado como

moderno? Uma possível resposta, a partir do que desenvolvemos na parte anterior, está na criação de um cânone de autores (assertiva que se insere no âmbito de um cinema autoral), os quais, ao tempo que contribuíram com inovações formais revolucionárias, tentaram atribuir através do cinema um significado para um momento histórico soçobrado em ruínas; tanto no sentido material – os cenários naturais dos primeiros filmes neorrealistas italianos o mostram literalmente – , quanto no sentido do esvaziamento ético com o qual o mundo emergiu do desastre da 2ª guerra mundial e do horror do holocausto.

Explica-se, pois, o encantamento de André Bazin com o neorrealismo, e o apego à densidade histórico-metafísica que este novo cinema proporcionava. De certo modo, quando a crítica cinematográfica apõe o prefixo neo ao estilo de época realista, tal como concebido e estabelecido no século XIX, define, assim, o tipo de modernidade relativa ao cinema requerida pelos filmes da década de 40 em diante, a saber, um Novo Cinema. Não é à toa que a grande maioria das correntes cinematográficas que propõem novos parâmetros estéticos incorporam tal prefixo, cujo vínculo tanto estabelece uma originalidade, quanto uma contemporaneidade: Neorrealismo Italiano, *Nouvelle Vague* Francesa, Cinema Novo Brasileiro, Novo Cinema Americano, Inglês, entre outros. E aqui se faz o momento de adentrarmos num ponto teórico nevrálgico acerca destes Novos Cinemas.

O fator fulcral que imprime a marca de um cinema dito moderno é a criação de um espaço imagético onde se privilegiam as relações mentais, relações estas compostas a partir de uma tríade de olhares formada pela câmera, as personagens e o próprio espectador. A partir dessa dinâmica, perfaz-se um cinema contemplado pela potência do pensamento e pela liberdade de imaginação. É neste âmbito que irá surgir "uma nova relação do pensamento com o ver, ou com a fonte luminosa... para fora do saber, para fora da ação" (DELEUZE, 2005, p. 203). Interpretamos, pois, este

saber, como um saber narrativo, preso às condições da ação. Neste momento, então, podemos associar o cinema autoral moderno a uma quebra das convenções da narrativa clássica, desestabilizadora da transparência de uma lógica narrativa, cuja estrutura foi herdada da tradição da literatura clássica burguesa; tradição esta que já havia sido desafiada pela literatura modernista, como, por exemplo, a própria obra realista moderna de Graciliano Ramos. É o próprio paradigma da arte modernista que é visado, a saber, uma preocupação com os meios da narração (os modos discursivos), os quais trazem em seu bojo a preocupação autorreferencial com o fato da linguagem, assim como com a possível especificidade de um discurso tido como literário. A atenção do leitor é levada para o próprio fazer criativo-linguístico, e a história em si é rarefeita no tocante a seus acontecimentos.

Deste modo, adentrando agora na seara do Cinema Novo Brasileiro, com exceção de Glauber Rocha, acreditamos que o conjunto dos diretores que o compuseram mantêm em seus filmes, grande parte fruto de adaptações literárias, essa tendência que privilegia a transparência narrativa, imbuída, no entanto, de uma estilística particularizada, o que determina, em cada um deles, uma marca autoral. Comecemos, pois, com uma comparação necessária, porém não valorativa entre as duas grandes adaptações de romances de Graciliano Ramos: *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, e *São Bernardo*, de Leon Hirszman (1972). A adaptação de N. P. dos Santos é perfeitamente especular em relação à obra literária, e, portanto, pode-se dizer que seu caráter autoral é marcante não por uma inovação formal narrativa, mas por ter conseguido traduzir para a linguagem cinematográfica o genial "retrato" literário que G. Ramos fez das condições sociais e humanas da região Nordeste brasileira. Centrado na estética do Cinema Novo, a meu ver, consolidou-se como o primeiro filme do cinema brasileiro a conseguir transpor a realidade das agruras históricas do meio semiárido nordestino. No entanto, *São Bernardo*, realizado quase dez anos depois, está inserido num diferente contexto histórico-político, como

também numa outra fase do Cinema Novo. Em contraposição à adaptação de Nelson Pereira dos Santos (1965), acreditamos que o filme de Leon Hirszman (1972) traz um estranhamento e um desconforto, em sua recepção, mais intensos que a do próprio romance *São Bernardo*. O que incomoda no filme, tornando-o um filme "difícil de ser visto", no qual não se nota nenhuma concessão ou apelo ao público, é justamente a manutenção da densidade discursiva que pautou a transposição do romance para a estética fílmica.

O filme *São Bernardo* (1972) pertence, tomando como base a historicização formulada por Ismail Xavier em *Cinema Brasileiro Moderno*, a uma segunda fase do Cinema Novo. A primeira vai do lançamento de *Rio 40 graus*, de Nelson Pereira dos Santos, em 1954, até a implantação do Ato Institucional número cinco – o AI5 – em 1968. Após 1968, com o advento do "milagre brasileiro" e a entrada da mídia televisiva, os cineastas cinemanovistas viram-se num impasse: como manter a coerência de uma postura estética autoral e, ao mesmo tempo, não perder a linha de comunicação com o público – púbico este que se afastava de um cinema taxado como hermético – para, assim, dar continuidade à produção cinematográfica, inserindo-se numa política de mercado patrocinada pelo Estado, a partir da criação da Embrafilme, em 1969?

É no seio de um impasse de conjuntura que contextualizamos historicamente o projeto de realização do filme *São Bernardo*. E nossa visão, portanto, é que Leon Hirszman manteve intacta a coerência do projeto estético assaz autoral de sua obra. Projeto que se inicia com os curtas documentários do início de sua carreira, e continua com os longas de ficcção *A Falecida* e *Garota de Ipanema*, durante os anos 60, perpassando os anos 70 até a produção do seu último filme, o documentário *Imagens do Inconsciente*, na primeira metade dos anos 80. Coerência autoral marcada por um implacável sentido realista, que, mesmo em seus longas ficcionais, permite incidir

um explícito olhar documental. Um cinema cuja construção formal não o torna hermético, na medida em que consegue obter uma clareza na linha narrativa, à qual, contudo, traz uma opacidade discursiva que dota o ato narrativo com a qualidade de um misterioso estranhamento. Leon Hirszman, neste sentido, não dispensa a forte intencionalidade de sua obra, num momento em que o cinema brasileiro optava pelo diálogo com a literatura brasileira, pautado majoritariamente por adaptações comerciais feitas sob os auspícios de uma política de produção cinematográfica voltada para o interesse do fortalecimento do mercado de comunicação de massa. Trata-se, portanto, da luta pelo prosseguimento de uma concepção de cinema que se pretende tanto ideológica quanto estética, tentando equilibrar, enquanto fenômeno artístico, essas duas diretrizes. É, pois, sem efetivar-se uma narrativa linear transparente, como, por outro lado, não radicalizando a ordem expressiva do discurso, que reconhecemos a afinidade do romance de G. Ramos com a adaptação fílmica de L. Hirszman. E nesta direção, porque não dizer, a própria afinidade do conjunto da obra (neo) realista dos dois autores, que influenciará o diretor, por sua vez, na escolha deste romance específico como proposta de realização cinematográfica.

Iniciando, então, a reflexão específica acerca das características do filme por nós supostas como modernas, retornamos ao pensamento deleuziano, citando uma frase dele que talvez defina não só o cinema, mas a própria arte compreendida como moderna: "Uma luz que nos faz ver seus objetos em função de sua prórpia opacidade [...] Lux substitui Lumen" (DELEUZE, 2005, p. 213). Notamos que em Ismail Xavier, a concepção de cinema moderno é mais ampla, associada ao âmbito de uma política dos autores, à qual corresponderiam os novos cinemas, porém, pelo menos no âmbito dos países de terceiro mundo, vinculada às questões do contexto histórico-político da época. A modernidade desses novos cinemas, assim, estaria menos atrelada a matrizes de ordem filosófica, sendo de preferência visada a partir das nuanças estilísticas próprias a cada cineasta, no bojo da conjuntura nacional em que tais cinemas são

produzidos. Deste modo, se para a crítica cinematográfica brasileira o nome de Leon Hirszman, considerado um dos principais diretores do cinema novo brasileiro, é de forma cabal referido como um autor moderno, dentro de um corpus mais geral de um cinema brasileiro moderno – o cinema novo –, será que o filme *São Bernardo* pode ser analisado a partir dos pressupostos estético-filosóficos discorridos na parte anterior do presente trabalho? A resposta a esta indagação é justamente a que desenvolveremos a partir deste ponto, por um viés analítico centrado especificamente no filme e no horizonte de comparação com o romance. Nossa atenção primeira volta-se naturalmente para a "imagem-sequência" inicial do filme: nela, o personagem protagonista Paulo Honório é enquadrado num plano fechado, onde, dirigindo-se diretamente a seus espectadores judicativos, profere uma confissão testemunhal, na esperança, talvez, de uma absolvição, ou melhor, de uma autoabsolvição. Nesta sequência inicial, observamos, no tocante ao projeto de adaptação concebido pelo realizador, a corajosa e arrojada opção de transpor literalmente o texto do romance. Inteira fidelidade que engloba tanto o relato monologal, como vê-se na primeira cena, como os discursos diretos escolhidos e transpostos para as cenas dialogadas. Tal opção influencia deveras a recepção do filme, pois o dota de um ritmo literário que se confunde com o próprio andamento da leitura do romance[4]. No entanto, se pela especificidade dramática do cinema os diálogos do filme não podem conservar a cadência harmônica do texto literário de G. Ramos (2005), por outro lado conservam a cortante contundência da prosa do escritor, a qual, diríamos, caracteriza-se como violentamente poética. Prosa que, no caso do romance *São Bernardo*, é construída por expressões proverbiais oriundas da cultura oral do sertão nordestino. Principalmente quando expressa a voz do protagonista Paulo Honório, pois imbui o personagem da

[4] Andamento, este, que se sobressai como uma das mais preciosas características do estilo discursivo de G. Ramos, pois construído "eurritmicamente", através de um compasso harmônico, assemelhado, musicalmente, ao ternário.

lógica da autoridade patriarcal, através da qual ele se impõe diante dos outros personagens. Outra marcante consequência desta escolha por uma transposição literal é que as vozes dos atores adquirem uma impostação bastante teatral, numa solenidade que as distancia dos diálogos rápidos e ágeis do cinema clássico. Tal processo, deste modo, desdramatiza as cenas na medida em que abriga um intervalo de resposta maior entre as falas, tornando-as, assim, mais naturais, mesmo sendo o texto proferido oriundo da pena do próprio escritor. O silêncio intervalar no processo de interação dialógica dos personagens se impõe como função sonora no filme, pois, ao tempo que ajuda a criar o ritmo lento característico dele, propicia a acentuação do tom das vozes, através das quais o conteúdo textual é expresso.

Em decorrência desse princípio de transposição de linguagens escolhido, duas qualidades essenciais aparecem como fundamentos que constituem o modo de duração temporal do filme. São eles: o Silêncio e a Lentidão. Nesse caso, não estamos analisando o Tempo como elemento estrutural da narrativa, mas como ele é percebido no processo receptivo na sua qualidade de "duração". O silêncio, assim como a música, os ruídos e as falas, faz parte da continuidade da função sonora da linguagem cinematográfica. E, neste âmbito, ele assume um importantíssimo papel, no que vimos qualificando como a "Visibilidade do Filme". Em *São Bernardo*, o uso do Silêncio se faz de maneira ostensiva, pois mesmo as incidências da trilha sonora5 de fundo aparecem espaçadamente e não com a função de pontuar as cenas de modo a interpretá-las e adjetivá-las. Já o ritmo lento impregna o filme em sua totalidade; é um substrato da narrativa, exigindo do espectador um sobre- esforço, uma maior paciência para acompanhar as cenas. Este segundo fundamento constitutivo do filme, a Lentidão, existe em grande parte como consequência do primeiro, o Silêncio. Em relação aos dois, no entanto, tem relevância o fato de a história se passar num ambiente

[5] A trilha sonora composta por Caetano Veloso é assaz singular e pertinente, visto criar uma atmosfera primeva, um balbuciar sonoro semidiscursivo, a um passo entre a civilidade e a selvageria.

rural, onde as filmagens, tanto exteriores quanto interiores, são feitas em cenários naturais, dos quais a câmera curiosamente conserva sempre um distanciamento, na medida em que a banda sonora bloqueia os sons e ruídos diretos do ambiente, compensando-os com as vozes e o uso incidental da trilha sonora. Ademais, a voz em *Off* monologal do narrador-personagem está sempre recobrindo os ambientes, revezando-se com os diálogos, compartilhando com estes, por vezes, até o mesmo Plano-Sequência. Como exemplo, a cena do jantar na Fazenda São Bernardo, em que no meio da conversação a imagem perde o som quando entra a voz em *Off* de Paulo Honório a tecer considerações sobre os convivas.

Nesse nosso primeiro comentário analítico, no qual afirmamos uma específica qualidade do tempo-duração do filme, observamos que há uma quebra das ligações sensório-motoras, tal qual preconizada por G. Deleuze como premissa de um cinema moderno. Nesse momento, então, retornamos à nossa interpretação do sentido da noção de Imagem-Tempo, ao observar que nestes dois fundamentos qualitativos apresentados, o Silêncio e a Lentidão, estes não são providos por uma imagética na qual o tempo apresenta-se diretamente. A Lentidão arraigada do filme, por exemplo, é decorrente das longas tomadas em Planos-Sequência, onde a câmera comete mínimos movimentos de reenquadramento, os quais definiríamos como uma "Poética da Sutileza". Torna-se explícito que não existe uma dinâmica sensório-motora, tal como no encadeamento narrativo do cinema clássico. Remetemo-nos, então, a uma frase de Robert Bresson, citada por G. Deleuze no importantíssimo capítulo de *Cinema II: Imagem-Tempo*, O Pensamento e o Cinema: "O filme deixa de ser imagens em cadeia [...] uma cadeia ininterrupta de imagens, escravas umas das outras, e dos quais somos escravos", (BRESSON apud DELEUZE, 2005, p. 217). E quando comenta o Cinema de Pier Paolo Pasolini, Deleuze (2005, p. 217) diz: "substitui por encadeamentos formais do pensamento, os encadeamentos representativos ou figurativos sensório-motores". É, pois, neste âmbito, que reafirmamos nossa reflexão

acerca da ideia de uma Imagem-Tempo comparativamente a uma Imagem-Movimento; a saber, o de uma imagem que cria um espaço de visibilidade, de maneira a este concentrar em si uma densidade de significado que remeterá para além dela, transcendendo, assim, os liames-grilhões da cadeia narrativa. Um espaço além, vale salientar, que não se dá como um extra-campo associado ao momento presente dos acontecimentos da história. São complexos de pregnância estética que atraem para si a percepção por parte do espectador do horizonte temporal (passado, presente e futuro) no qual os personagens estão inseridos, contribuindo e construindo, assim, a compreensão de seus sentidos histórico-existenciais. "Duração que se exprime no espaço" (DELEUZE, 2005, p. 279), conformando um cinema que releva as relações mentais e os processos do pensamento, antes que a simples curiosidade "suspensiva" da cadeia de acontecimentos condicionados. Muito embora, como no romance realista-moderno de G. Ramos, não se abandone a invenção de uma narrativa, a qual serve como suporte para as inquirições tanto formais como intelectuais do autor. E o protocolo discursivo patente para o qual o romance de ideias recorre a fim de expressá-las é frequentemente suas partes descritivas de cunho dissertativos. Estas, nos romances escritos em primeira pessoa, são discorridas por meio de monólogos interiores. E é tal estrutura discursivo-narrativa do romance *São Bernardo* que em sua adaptação homônima permitiu uma solução deveras original.

A princípio, verificamos que o monólogo interior no filme é usado quase como uma regra, pois está presente em muitas das sequências do filme, visto que as descrições/dissertações feitas pelo narrador-protagonista no romance são transpostas pelo recurso sonoro da voz em *Off*. Neste sentido, a análise da especificidade da voz em *Off* no filme torna-se bastante importante. Encontramos na análise de Deleuze acerca do som como componente da imagem proposições inteiramente concernentes a tal problemática. Neste sentido, afirma que o uso do som no cinema divide-se em duas direções distintas: uma relativa aos ruídos e atos de fala interativos; a outra, à

música e aos atos de fala reflexivos, os quais, sobremodo, criam a atmosfera mental do filme. Esses últimos são constituídos basicamente pela voz em *Off* do narrador-personagem, a qual "evoca, comenta, sabe, dotada de uma onipotência ou de uma forte potência sobre a sequência de imagens" (DELEUZE, 2005, p. 280). É o caso da voz em *Off* de Paulo Honório, que na transposição cinematográfica paira sobre o espaço fílmico.

Tal onipotência acústica se estabelece, no entanto, na medida em que é um narrador em primeira pessoa, "Senhor de sua própria história", e não como um demiurgo fixado extra-diegeticamente na narrativa. É notável como a voz interpretativa do ator Othon Bastos faz-se importantíssima na construção visual e dramática do personagem Paulo Honório. Tal relevância se dá porque é através da modulação da voz do ator que o espectador se depara com o universo psicológico do personagem: seja nas relações interpessoais, pelo tom autoritário de uma voz patriarcal – neste caso, o ato de fala é interativo e abrange o conjunto da interpretação, tal como a gestualidade e a expressão facial também relevam o constructo visual –; seja quando do uso da voz em *Off* nos solilóquios interiores: voz solene, porém dubitativa, incerta do que presencia nas imagens memoriais que evoca e comenta. Portanto, segurança e certeza duras nos tons fortes e irascíveis dos atos de fala interativos do Plano Presente do personagem narrado; insegurança e equivocidade nos atos de fala reflexivos, os quais demonstram a má-consciência ressentida do Plano do Discurso do narrador-personagem. Se no romance, pela especificidade mesma de sua geometria textual, a imbricação destes dois níveis de (voz-pensamento) acontece de modo justaposto, porém alternados, no filme, o diretor optou por um processo de deslocamento temporal do futuro em direção ao passado, na medida em que a justaposição existe em inteira sincronia e silmultaneidade. E como ele, então, formulou tal processo em termos de uma linguagem cinematográfica? A presença física do narrador-personagem é, por metonímia, representada por sua voz em *Off*, seu ato de fala reflexivo. Sua voz-

consciência fantasmática ocupa o extra-campo transcendente à sequência narrativa, e a combinação de imagem e som, deste modo, assume uma figura especular, na qual o narrador vê o protagonista, ou seja, ele mesmo, em seu antanho, descrevendo-o, narrando-o, assim como em algumas sequências (como na do suicídio de Madalena), discorrendo uma autocrítica ressentida acerca de si próprio, sua conduta ética e seu temperamento tosco. Ou seja, o narrador escreve/conta a história de seu passado, ao mesmo tempo que observa o personagem protagonizá-la, tal como num espelho. E no cinema é possível operar esta junção temporal a partir de um efeito de inteira simultaneidade: Paulo Honório observa os blocos sequenciais de sua vida, tal como um espectador de sua biografia; e o espectador real recebe o conjunto dos planos do enunciado e da enunciação por meio da conjugação entre o campo visual e o extra-campo sonoro. E é como tal que, no âmbito da literatura brasileira, pensamos o modernismo da obra de G. Ramos inserido no cerne destas pesquisas que trazem o tempo como preocupação central de sua estética-narrativa. Pois, se em *Vidas Secas* ele faz um amplo e percuciente uso do discurso indireto livre para chegar a um *modus* discursivo de representação realista de seus personagens, em *São Bernardo*, é o uso do monólogo interior que possibilita a estrutura original e moderna do relato da história, no cerne da perspectiva de um simultaneísmo temporal. O que, portanto, ocorre na transposição do filme é que a operacionalização simultânea da banda sonora em *Off* com a imagem possibilita um conjunto imagético (audio-visual), que tem como efeito a união do passado e do futuro numa dimensão do presente, condensada de significados. O espectador, deste modo, depara-se com um paralelismo instantâneo entre o monólogo interior, o qual relata oralmente a história, e a própria história, que se torna visível ao assumir uma corporeidade visual. É construída, assim, nos termos de Deleuze, uma situação ótico-sonora, cuja recepção é concomitantemente interpretada pela câmera que visualiza o relato, e pela banda sonora, ao veicular o comentário do narrador-personagem acerca de sua história imediatamente realizada

visualmente. Neste sentido, ao espectador é transmitida a circunstância, a ambiência e a própria ação da cena, a partir de um viés que ultrapassa os padrões clássicos das narrativas cinematográficas, ao provocar aquele distanciamento capaz de proporcionar uma original abertura no sentido perceptivo e reflexivo do que nomeamos como Espaço de Visibilidade, ou, como defende Deleuze, de um novo sentido de Duração do Tempo, e porque não dizer, numa licença poética, de um Tempo Duradouro.

Conclusão

Portanto, para finalizar nossa análise, observamos que os três fundamentos por nós apontados como opções estético-formais do diretor: o Silêncio, a Lentidão e a Simultaneidade, os quais estruturam a problemática narrativa e filosófica do Tempo no filme, potencializam a eminência de cunho realista e política intencionada pelo diretor em seu projeto adaptativo. No sentido mesmo de como o diretor Jean-Luc Godard pensava o cinema: a um só tempo moderno e político! As qualidades e inovações estéticas trazem em seu bojo a força de transformação político-cultural de uma dada realidade histórica.

Cada sequência do filme adquire uma densidade no que toca à experiência humana, na medida em que constrói aquela Visibilidade do Espaço, cuja potência discursivo-imagética consegue submeter o espectador a um processo de interpretação de sua condição histórica. "Marca do Tempo, Pátina, Sabá" (TARKOVSKY, 2010, p. 67), da qual somos escravos e da qual nossas narrativas, a partir da criação e compreensão de significados, quiçá podem ajudar-nos a transcendê-la. Concluímos, portanto, reafirmando a modernidade do filme de Leon Hirszman, tanto em sua posição dentro do Movimento do Cinema Novo Brasileiro, quanto como obra de um

realizador autoral no seio das renovações na direção de um novo paradigma do Cinema: o Cinema dito Moderno.

REFERÊNCIAS

A FALECIDA. Direção de: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Eduardo Coutinho. Rio de Janeiro: Videofilmes, 1965.

ARISTÓTELES. **Arte poética.** São Paulo: Martin Claret, 2007.

BAZIN, André. **O que é o cinema?** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Orson Welles.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-movimento:** cinema 1. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

_____. **A imagem-tempo:** cinema 2. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. **Bergsonismo.** São Paulo: Editora 34, 1999.

GAROTA de Ipanema. Direção de: Leon Hirszman. Roteiro: Leon Hirszman; Eduardo Coutinho. Petrópolis: Bretz Filmes, 1967.

GAUDREAULT, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica.** Brasília: Ed. UNB, 2009.

RAMOS, Graciliano. **São Bernardo.** Rio de Janeiro: Record, 2005.

_____. **Vidas secas.** Rio de Janeiro: Record, 1991.

SÃO Bernardo. Direção e roteiro: Leon Hirszman. Rio de Janeiro: IMS, 1972.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.

XAVIER, Ismail. **Cinema brasileiro moderno.** São Paulo: Paz e Terra, 2006.

_____. **O discurso cinematográfico***:* a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2005.

COMO CITAR ESTE ARTIGO:

QUIEROZ, Carlos Eduardo Japiassu. Os são Bernardo(s) de Graciliano Ramos e Leon Hirszman. **Revista Fórum Identidades**. Itabaiana: Gepiadde, v. 21, mai./ago., p. 119-148, 2016.

Recebido: 30.10.2016 – **Aprovado:** 05.10.2016